

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**

**THAIS HELEN DO NASCIMENTO SANTOS**

**FONTES ICONOGRÁFICAS E MEMÓRIA AFROCÊNTRICA:** análise da  
informação étnico-racial a partir do ensaio fotográfico Engenhos e Senzalas

**João Pessoa – PB  
2013**

**THAIS HELEN DO NASCIMENTO SANTOS**

**FONTES ICONOGRÁFICAS E MEMÓRIA AFROCÊNTRICA:** análise da  
informação étnico-racial a partir do ensaio fotográfico Engenhos e Senzalas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação – área de concentração Informação, Conhecimento e Sociedade – Linha de Pesquisa Memória, Organização, Acesso e Uso da Informação como requisito para obtenção do título de mestre em Ciência da Informação.

**Área de concentração:** Informação, Conhecimento e Sociedade

**Linha de pesquisa:** Memória, Organização, Acesso e Uso da Informação

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mirian de Albuquerque Aquino

**João Pessoa – PB  
2013**

THAIS HELEN DO NASCIMENTO SANTOS

**FONTES ICONOGRÁFICAS E MEMÓRIA AFROCÊNTRICA:** análise da  
informação étnico-racial a partir do ensaio fotográfico Engenhos e Senzalas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação – área de concentração Informação, Conhecimento e Sociedade – Linha de Pesquisa Memória, Organização, Acesso e Uso da Informação como requisito para obtenção do título de mestre em Ciência da Informação.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>a</sup> Mirian de Albuquerque Aquino – PPGCI/UFPB  
Orientadora

---

Prof<sup>º</sup> Dr<sup>º</sup> Carlos Xavier de Azevedo Netto – PPGCI/UFPB  
Avaliador Interno

---

Prof<sup>º</sup> Dr<sup>º</sup> José Washington de Moraes Medeiros – MPGOA/UFPB  
Avaliador Externo

---

Prof<sup>º</sup> Dr<sup>º</sup> Edvaldo Carvalho Alves – PPGCI/UFPB  
Avaliador Interno (Suplente)

---

Prof<sup>º</sup> Dr<sup>º</sup> Waldeci Ferreira Chagas – DH/UEPB  
Avaliador Externo (Suplente)

*Aos meus pais Ednalva e Francisco.*  
***Dedico.***

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pelas possibilidades ofertadas pelos caminhos da vida, por estar presente em cada passo dado, pelo discernimento no trajeto de mais uma etapa acadêmica, por ser o porto seguro de todos os dias.

À minha família, primeiramente aos meus pais Ednalva e Francisco pelas escolhas e oportunidades que me conduziram a alcançar voos mais altos. Aos meus irmãos Thairine e Thalison, pelos sorrisos de descontração em meio às ausências e presenças dos últimos dois anos. Aos meus primos Elielson e Elielma que deixam meu dia cada vez mais radiante ao ver os seus sorrisos. Ao meu tio Evandro por me inspirar a perseguir os tortuosos caminhos acadêmicos.

A Laerte, pelo carinho e dedicação destinados ao apoio emocional e pragmático com palavras e ações que me deixaram cada vez mais forte: “Minha vida ficou mais leve com você.” E como lembrar de você sem citar os meus sogros (Laerte e Diana) que alargam sorrisos nas mais pequenas conquistas alcançadas e que ajudam a preencher a energia para seguir sempre em frente.

À Profª Drª Mirian de Albuquerque Aquino, pela paciência e dedicação destinada ao meu acompanhamento pelos dois anos de mestrado. Agradeço as críticas, os elogios, os conselhos, as conversas que me fizeram engrandecer em meio profissional e pessoal. Da mesma forma que expôs ter orgulho de ser minha orientadora, tenho orgulho de ser sua orientanda.

Ao Profº Drº Carlos Xavier de Azevedo Netto e ao Profº Drº José Washington de Moraes Medeiros, pelo tempo e comentários dedicados ao aprimoramento do trabalho. Assim como ao Profº Drº Edvaldo Carvalho Alves e Profº Drº Waldeci Ferreiras Chagas, os meus sinceros agradecimentos no aceite em analisar e contribuir com as discussões e análises erguidas nesse ciclo de finalização do mestrado.

À Profª Me. Irma Gracielle de Oliveira e ao Profº Drº José Washington, pela crença em meu potencial em pleitear uma única vaga (tendo em vista meu anseio em ter a Profª Drª Mirian de Albuquerque Aquino como minha orientadora). As palavras, o carinho, a aposta de vocês foram essenciais para a minha motivação em chegar até o final da seleção e ter um resultado positivo.

Ao Profº Drº Edvaldo Alves, por me ouvir quando achei que o caminho estava estreito para continuar e apontar outros lados para continuar com a jornada.

Aos professores Drº Gustavo Freire, Drº Carlos Xavier, Drº Edvaldo Alves, Drª Bernardina Freire, Drª Francisca Ramalho e Drª Mirian Aquino, pelas oportunidades de aprendizado através das reuniões em sala de aula que muito contribuíram para a construção de um conhecimento mais consolidado e que acarretaram nesse trabalho de conclusão de mestrado.

A Antônio Araújo e Elton Bruno, pela presteza sempre cordial nos encontros na secretaria (com as tantas solicitações) ou nos corredores.

À Ana Roberta Mota, pela persistência em localizar o produtor das fotografias do estudo. Entre as tentativas diárias em ligações e e-mail que perduraram por meses por João Pessoa e Brasília. Ao final do segundo tempo conseguimos!

Ao fotógrafo Luiz Antonio Bronzeado pela prontidão em me atender, receber e contribuir com a pesquisa.

Ao Sr. Pedro Ferreira, gestor do Arquivo Histórico da Paraíba, na constante presteza para com os trabalhos acadêmicos desenvolvidos neste espaço.

Aos amigos do mundo intelectual: Adriana Nóbrega, Aline Poggi, Alini Casimiro, Claudialyne Araújo, Fellipe Brasileiro, Ivandro Menezes, Jorge Raimundo, Josivan Ferreira, Tatiana Fernandes, Danielle Alves, Glicia Couto, Lúcia Maranhão Karlene Medeiros, Sandra Santana e Vânia Silva, pelos sorrisos, manhãs, tardes e noites mais animadas, pela amizade, carinho, compartilhamentos. O caminho foi mais bonito ao lado de vocês!

Ao Geincos, pela troca de conhecimento em meio aos sorrisos que sempre apareciam em nossas reuniões, sinônimo de um grupo forte e harmonizado pelo qual sempre espero me sentir membro. Meu carinho especial a Ana Roberta, Leyde Klébia, Vanessa Alves, Jobson 'Minduim', Poliana Rezende, Vânia Leite, Franciely Fernandes e Lígia Freitas, pelos laços mais estreitos que foram construídos.

À Danielle Alves, pela paciência e compartilhamento de ideias nas salas de aula, nos caminhos a Recife, no trabalho ou em qualquer outro lugar que a Arquivologia ou a Ciência da Informação se manifestem de alguma forma.

À Vauherlene Melo, Joelma Maria, Janaína Sales, Sybelle Cardoso, Dreyson Carlos e Suênia Vasconcelos, pela força em meio à seleção e início do mestrado através da amizade que se mostrou verdadeira sem dimensão de tempo ou de espaço.

*[...] poderíamos considerar a memória como um elemento político e articulador da emergência de novos saberes, novas representações, novos comportamentos culturais que através dela legitimam sua existência. Uma memória que, articulada ou não com a história, seja capaz de resgatar indivíduos pelo fato de serem indivíduos (MURGUIA, 2010, p. 28).*

## RESUMO

A Ciência da Informação, gradativamente, vem assumindo maior visibilidade e responsabilidade no contexto das dinâmicas socioculturais. Nesse sentido, as questões étnico-raciais são incorporadas ao debate no campo, no intento de eliminação das práticas de racismo, discriminação e silenciamentos da população negra. Nessa perspectiva, trazemos à reflexão as fontes de informação étnico-raciais, ou seja, os lugares de procedência das informações que refletem elementos históricos e culturais na afirmação de um grupo étnico ante ao multiculturalismo contemporâneo. Na diversidade das fontes, nossa ênfase recai nas fotografias, acreditando que estas são capazes de exprimir aspectos da vida e interações sociais referentes à cultura afrocêntrica. Dessa forma, o estudo que ora se delineia tem por objetivo geral analisar as fontes iconográficas de informação étnico-racial como um modo de preservação da cultura afrocêntrica no ensaio fotográfico *Engenhos e Senzalas*. Operacionalmente, tem a pretensão de identificar, contextualizar e caracterizar as fontes iconográficas de informação étnico-racial, bem como analisar a função sociocultural do arquivo onde se encontram e como essas fotografias (elemento tipológico característico das fontes em questão) podem servir como elementos de representação e preservação da cultura afrocêntrica. Em termos metodológicos, trata-se de uma pesquisa qualitativa de tipo descritivo-exploratória, que faz uso de métodos crítico-analíticos como a análise documental e a análise discursiva na interpretação de seus objetos de estudo. A coleta de dados identificou dezessete fotografias produzidas no ano de 1982, que visam à representação das relações entre senhores de engenhos e escravos no período pós-abolicionista. Os resultados mostram que as fotografias deflagram a visibilidade marginalizada de uma memória afrocêntrica incapaz de aduzir ao negro seu caráter cidadão, mesmo alforriado. Diante disso, cabe ao profissional da informação responsável pelo arquivo, atribuir outros mecanismos e fontes de informação que cristalizem o papel social no negro.

**Palavras-chave:** Abordagem sociocultural da Ciência da Informação. Fontes de informação étnico-racial. Fotografias. Memória afrocêntrica. Ensaio fotográfico *Engenhos e Senzalas*.



## ABSTRACT

Information Science, has gradually assumed greater visibility and accountability in the context of socio-cultural dynamics. In this sense, the ethnic and racial issues are incorporated into the debate in the field, towards the elimination of racial practices, discrimination and black people silencing. In this perspective thoughts on the ethical and racial information sources are pointed out, that is the origin places of the information that reflect historical and cultural elements in the assertion of an ethnical group compared to contemporary multiculturalism. In the diversity of sources, the emphasis is given in pictures, believing that they are able to express aspects of life and social interactions regarding to Afrocentric culture. Thus, this present study aims at exploring the iconographic sources of ethno-racial information as a way of preserving Afrocentric culture in the photographic essay titled *Engenhos and Senzalas*. Operationally, the work intends to identify, contextualize and characterize the iconographical sources of information racial-ethnic, as well as to analyze the social cultural function of the archive where they are kept in and how these photographs (typological elements characteristics of the given sources) can serve as elements of representation and preservation of Afrocentric culture. In terms of methodology, it is a qualitative descriptive and exploratory research, based on critical-analytical methods such as document analysis and discourse analysis. Data collection has identified seventeen photographs produced in 1982, which aimed to represent the relationships between land lords and slaves in the post slavery period. The results show that photographs trigger the maintenance of the Afrocentric memory marginalized unable to adduce the black as a citizen even free. Thus, it is the archive information professional responsible to assign other mechanisms and information sources to crystallize the social role of the black people.

**Key-words:** Social cultural approach of Information Science. Ethnical racial Information sources. Photographs. Afrocentric Memory. Photographical Essay *Engenhos and Senzalas*.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 – Mulher negra	66
FIGURA 02 – Nu masculino de costas	68
FIGURA 03 – Capa do catálogo do ensaio fotográfico Engenhos e Senzalas	82
FIGURA 04 - A senhora vai à missa	113
FIGURA 05 - A senhora vai à missa (2)	117
FIGURA 06 - A senzala	120
FIGURA 07 - A senzala (2)	124
FIGURA 08 - A senzala (3)	125
FIGURA 09 – A senzala (4)	127
FIGURA 10 - Os rapazes na senzala	130
FIGURA 11 – Os rapazes na senzala (2)	132
FIGURA 12 - A negra do coronel	134
FIGURA 13 - A negra do coronel (2)	137
FIGURA 14 - A negra do coronel (3)	139
FIGURA 15 - A negra do coronel (4)	142
FIGURA 16 - A negra do coronel (5)	144
FIGURA 17 – A negra do coronel (6)	146
FIGURA 18 – A negra do coronel (7)	148
FIGURA 19 - Sinhá e as mucamas	151
FIGURA 20 - Sinhá e as mucamas (2)	154

## **LISTA DE QUADROS**

QUADRO 1 – Ficha de identificação 01	86
QUADRO 2 – Ficha de identificação 02	88
QUADRO 3 – Ficha de identificação 03	89
QUADRO 04 – Ficha de identificação 04	91
QUADRO 05 – Ficha de identificação 05	93
QUADRO 06 – Ficha de identificação 06	94
QUADRO 07 – Ficha de identificação 07	95
QUADRO 08 – Ficha de identificação 08	96
QUADRO 09 – Ficha de identificação 09	97
QUADRO 10 – Ficha de identificação 10	99
QUADRO 11 – Ficha de identificação 11	100
QUADRO 12 – Ficha de identificação 12	101
QUADRO 13 – Ficha de identificação 13	102
QUADRO 14 – Ficha de identificação 14	103
QUADRO 15 – Ficha de identificação 15	104
QUADRO 16 – Ficha de identificação 16	105
QUADRO 17 – Ficha de identificação 17	106

## **LISTA DE TABELAS**

TABELA 01 - Distribuição percentual por cor ou raça segundo unidades de federação selecionadas 52

TABELA 02 - Distribuição percentual por influência da cor ou raça na vida das pessoas, segundo as unidades de federação selecionadas 53

## **LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS**

CCCS – Centre Contemporary of Cultural Studies

CI – Ciência da Informação

FUNESC – Fundação do Espaço Cultural da Paraíba

GEINCOS – Grupo de Estudos Integrando Competências, Construindo Saberes e Formando Cientistas

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

NAC – Núcleo de Arte Contemporânea

NEPIERE – Núcleo de Estudos e Pesquisas em Informação, Educação e Relações Étnico-raciais

PB – Paraíba

UnB – Universidade de Brasília

UF – Unidades de Federação

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>15</b>
<b>2 ENREDO METODOLÓGICO</b>	<b>23</b>
<b>3 ESTUDOS CULTURAIS NAS CIÊNCIAS SOCIAIS (APLICADAS)</b>	<b>30</b>
3.1 A CULTURA NA ABORDAGEM SOCIOCULTURAL DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO	36
3.2 INFORMAÇÃO NAS TESSITURAS CULTURAIS: fontes de informação étnico racial	40
3.3 AFROCENTRISMO NO CONTEXTO DO PENSAMENTO SOCIAL BRASILEIRO	46
<b>4 FONTES DE INFORMAÇÃO ÉTNICO-RACIAL NA PERSPECTIVA ESTÉTICA</b>	<b>54</b>
4.1 IMAGEM COMO REPRESENTAÇÃO DO OUTRO	58
4.2 CORPO NEGRO: nuances das representações sociais escravistas	61
<b>5 CONTORNOS MEMORIALÍSTICOS DAS FONTES DE INFORMAÇÃO ÉTNICO-RACIAL</b>	<b>70</b>
<b>6 POR UMA ANÁLISE CRÍTICA DO RECONHECER AO SILENCIAR: o ensaio fotográfico Engenhos e Senzalas</b>	<b>74</b>
6.1 FONTES ICONOGRÁFICAS NO ARQUIVO	75
6.1.1 Identificação e descrição das fontes iconográficas de informação étnico-racial: apresentando o ensaio fotográfico Engenhos e Senzalas	77
6.1.2 Fotografias em face da análise documental	83
6.2 DITOS E NÃO-DITOS DAS FOTOGRAFIAS: contrafluxos sociais na visibilidade do povo negro	108
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>162</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>168</b>
<b>APÊNDICES</b>	

## 1 INTRODUÇÃO

O estudo que ora se delineia teve como motivação o nosso ingresso no Mestrado em Ciência da Informação, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), cujas diretrizes definem a formação de pesquisadores e a produção de conhecimento como uma das exigências de um Programa de Pós-Graduação. No decorrer das disciplinas somadas aos frutíferos debates promovidos pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas em Informação, Educação e Relações Étnico-raciais (NEPIERE) e pelo Grupo de Estudos Integrando Competências, Construindo Saberes e Formando Cientistas (GEINCOS), os quais se debruçam sobre discussões, reflexões, estudos e pesquisas que se expandem em torno das relações e ações que envolvem informação, educação e etnia no contexto contemporâneo, o interesse pela temática étnico-racial foi se aprofundando para definir o objeto de estudo desta dissertação.

A partir dessas experiências, o nosso tema de pesquisa foi amadurecendo à medida que começamos a observar que a produção de conhecimento sobre a temática étnico-racial nas pesquisas de cursos de pós-graduação de universidades públicas ainda é mínima. Essa evidência nos estimulou a propor o objetivo geral: analisar as fontes iconográficas de informação étnico-racial do ensaio fotográfico *Engenhos e Senzalas*. Operacionalmente, delineamos os objetivos específicos: identificar, caracterizar e contextualizar as fontes iconográficas de informação, explorar a função sociocultural do arquivo onde o ensaio fotográfico foi encontrado e compreender como essas fotografias (elemento tipológico característico das fontes em questão) podem servir como elementos de representação e preservação da cultura afrocêntrica<sup>1</sup>. Na conexão com os objetivos e o tema, a questão de pesquisa assim se configurou: como as fontes iconográficas de informação étnico-racial acondicionadas no Arquivo Histórico da Paraíba representam e preservam a memória afrocêntrica?

Perseguindo o objeto de estudo, o estado da arte mostrou-nos que as pesquisas recentes em torno da identidade, diversidade cultural, multiculturalismo, ações afirmativas, formas de resistências, aspectos humanos basilares referentes à educação, informação, saúde, saneamento, segurança e habitação do povo negro são insuficientes (MUNANGA, 2011; RIBEIRO; CUNHA JÚNIOR, 2011; SILVA, 2012). Tais “vazios” estão corroborando o

---

<sup>1</sup> O uso do termo afrocêntrico nesse estudo parte da concepção apresentada por Asante (2009) e Mazama (2009) que o concebem enquanto um “tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos” (ASANTE, 2009, p. 93), ou seja, os sujeitos africanos enquanto atuantes em sua identificação, afirmação, reconhecimento e apropriação dos artefatos materiais e imateriais que compõem o seu legado cultural.

estado precário de produção de conhecimento sobre esses assuntos, perpetuando, assim, as desigualdades sociais, raciais, educacionais e informacionais, consequentemente, cristalizando o preconceito, a discriminação e o racismo que invisibiliza o povo negro (AQUINO, 2011).

No campo da Ciência da Informação, as pesquisas realizadas por Silva (2009), Pereira (2009), Lima (2009), Elliot (2010), Oliveira (2010), Santana (2012) e Mota (2012) reforçam o argumento de que a produção de conhecimento sobre a temática étnico-racial nas universidades públicas, em um contexto híbrido por diferentes culturas, ainda deixa à margem reflexões em torno dos preconceitos, discriminações e racismos ainda hoje existentes nos cenários multiculturais.

Apesar das lutas empreendidas pelo Movimento Negro e intelectuais interessados, pouca atenção tem sido dada aos debates, às pesquisas e ao desconhecimento das formas de resistências cotidianas da inclusão do povo negro na conquista dos direitos básicos, contribuindo para a “negação” de sua participação no processo de formação da sociedade brasileira. Freyre (2006, p. 382) reconhece a contribuição do povo negro em sua obra *Casa-grande & Senzala*, quando afirma que [africanos/africanas] influenciaram diretamente na formação cultural da sociedade brasileira e enfatiza que essa sociedade foi beneficiada pelo melhor da cultura afrocêntrica da África, “[...] absorvendo elementos por assim dizer, de elite que faltaram na mesma proporção ao sul dos Estados Unidos”, de modo que palavras, jeito de falar, música, religião, culinária, dentre outros artefatos, absorvidos e utilizados comumente pelos brasileiros, são frutos dessa mesma cultura.

Para dar visibilidade à cultura, à história, aos valores, às tradições do povo negro, que muito contribuiu para a construção de nossa sociedade, a Ciência da Informação se coloca a partir do seu viés multidisciplinar no intuito de investigar as ações e os efeitos da informação sobre os sujeitos em situações de preconceitos, discriminações e racismos, mobilizando diversos suportes e formas de comunicação. Essa área de conhecimento atualmente tem interesse também na disseminação da informação étnico-racial, e pesquisadores/pesquisadoras, principalmente da UFPB, que se interessam por essa temática começam a compreender que o racismo “antes de ser uma questão econômica, é uma questão moral e ontológica” (MUNANGA, 1996, p.216), como também ética, social, informacional e cultural.

Essa compreensão nos conduz à explicitação dos termos que interligam “informação e cultura”, os quais para Menou (1996) são ambíguos. Porém, são complementares/imbricados, conforme advoga Marteleto (1995). Discuti-los é necessário para fins de entendimento dos caminhos que foram adotados para o alcance dos objetivos estabelecidos, a compreensão da



estruturação do referencial teórico e os aportes metodológicos que serviram de orientação para a coleta, a análise e a interpretação do corpus deste estudo.

A abordagem hermenêutica permite-nos afirmar que o termo “informação” é compreendido como um dado ou um fenômeno que possui algum sentido/significado. Aprofundando essa concepção, algumas definições podem ser apresentadas. Para Machlup (1993), como menciona Capurro e Hjørland (2007), a informação é um fenômeno humano que possui conteúdo de acordo com o processo cotidiano de transmissão e recebimento de mensagens.

Na visão de Castro (2002, p. 2), “a informação qualifica-se em forma e em substância enquanto estruturas significantes que operam com a condição precípua de provocar conhecimento para o indivíduo e para o grupo social”. Nesse sentido, a autora acrescenta que é a informação elemento essencial da comunicação e harmonização do indivíduo com o seu meio. Em um cenário semiótico, Ribeiro (2010a, p. 9) edifica a sua definição de informação como um “conjunto estruturado de representações mentais codificadas (símbolos significantes) socialmente contextualizadas e passíveis de serem registradas num qualquer suporte material”.

Conforme observamos, os conceitos aqui levantados partem da ideia de ser a informação um elemento que existe na materialização (FROHMANN, 2008) – uma vez que são integrantes do processo de comunicação - que logo possui sentido(s) e significado(s) construídos dentro de um conjunto de simbolismos que configuram o campo (BOURDIEU, 1992) dos sujeitos produtores da informação. A partir desse entendimento, Marteleto (1995) afirma que a:

informação diz respeito não apenas ao modo de relação dos sujeitos com a realidade, mas também aos artefatos criados pelas relações e práticas sociais. Fenômeno de complexa configuração ou previsão, seja ela entendida como processo ou produto, é sempre uma “probabilidade de sentido” (MARTELETO, 1995, p. 02).

Na perspectiva apontada por Marteleto (1995) é que vislumbramos a relação entre informação e cultura. Pois é esta última que perpassa as dinâmicas das relações e práticas sociais que direcionam formas de expressão, comunicação, registro, organização, disseminação, acesso, uso e apropriação de informação.

O termo “cultura”, trabalhado sob a ótica de Eagleton (2005), sempre esteve em crise. Contudo, as crises contribuíram para que o conceito de cultura abandonasse um viés eminentemente material, e incluísse acepções em torno das crenças, valores, princípios que

legitimam o estabelecimento de políticas, condutas éticas, manifestações religiosas, artísticas, formas de alimentação, vestimentas e a linguagem. Nesse sentido, é que urge a ideia de cultura como “total”:

[...] Total porque isso leva em conta todas as culturas e não apenas as dos letrados, total porque pensa a cultura como universo de sentido, mas também como submetida a processos de produção e de circulação, como capaz de exercer efeitos nas relações de força sociais (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 91).

Inversamente proporcional às proposituras expostas por Matellart; Neveu (2004), o antropólogo Marcel Mauss também agrega a compreensão da estrutura social e cultural como total ante dois pilares: *a priori*, a totalidade urge como fato social na inclusão de todos os fenômenos humanos, nas práticas econômicas, políticas e religiosas sem hierarquia entre estas; *a posteriori*, o total sociocultural cristaliza-se no simbolismo oriundo da produção dos bens materiais que compõem o conjunto social (MARTINS, 2005).

Nesse promissor avanço intelectual, a observância do acompanhamento das transformações na compreensão da cultura é prudente aos autores que se ocuparam com essa discussão, partindo, primeiramente, de um viés do campo da Literatura, como é o caso de Thomas Carlyle, Matthew Arnold e Frank Raymond Leavis. Posteriormente, instiga-nos a conduzir o nosso olhar para aqueles que contribuíram trazendo uma perspectiva “moderna” aos Estudos Culturais e romperam com as ideologias que relacionavam a cultura apenas conexa ao “capital literário”; que ampliaram o leque do cultural com as relações de poder, com a construção de ideologias, identidades e formas de resistência através dos grupos sociais, ou seja, que apontaram novas problemáticas que passaram a se ocupar da diversidade das dinâmicas sociais. Nessa nova configuração, elencamos Edward Thompson, Raymond Williams e Stuart Hall<sup>2</sup>, os quais, conjuntamente com Richard Hoggart, fundaram o Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) na Universidade de Birmingham, em 1964.

Contudo, com base nessa “evolução” da abrangência do cultural, adotaremos para esse estudo a abordagem antropológica (GEERTZ, 1978; BOURDIEU, 1992; MARTELETO, 1995 e 2007) que serve para compreendermos o modo de relacionamento dos sujeitos em seu campo, que implica nos processos de comunicação e de informação por esses sujeitos. Tais processos envolvem tanto as políticas, ideologias, identidades, como também a linguagem, as

---

<sup>2</sup> Mattelart e Néveu (2004) registram Stuart Hall como o quarto nome dos pais fundadores dos Estudos Culturais em Birmingham. Divergente a Escosteguy (2010) que já o versa na perspectiva da segunda geração de estudos do CCCS. O estado da arte que ocupa-se na revisão dos pressupostos históricos dos Estudos Culturais apresenta incongruências sob essa informação. Porém, nesse estudo, subscrevemos esses quatro nomes no princípio das discussões mais promíscuas e complexas em torno da cultura.

palavras e os conceitos que produzem o sentido tanto em elementos materiais quanto em elementos simbólicos (GEERTZ, 1978; BOURDIEU, 1992; MARTELETO, 1995).

As imbricações entre informação e cultura aparecem no contexto das práticas sociais e informacionais, ou ainda nas manifestações e cotidianidades da expressão do cultural (ESCOSTEGUY, 2010), dentre outros. Nesse contexto, a informação é compreendida como elemento de construção de artefatos, e esses artefatos são os recursos considerados como elementos de evocação da memória (RICOEUR, 2007). Em outros termos, a partir do registro de informação que possuem aspectos característicos da memória de um grupo/campo está se construindo itens (objetos) capazes de evocar legados culturais latentes, que direcionam as formas de identidade e a memória desse grupo.

Defendendo a existência de diversas formas de viver e de se relacionar com os artefatos materiais e também com os grupos sociais, Halbwachs (2004) argumenta que esses artefatos teriam uma “memória coletiva” que asseguraria a conservação dos modos de viver. Para tanto, partimos dos pressupostos de Poiman (2000) que caracteriza a memória como um fenômeno que permite um sujeito a “remontar no tempo”: relacionar-se com passado, mantendo-se no presente, porém, sempre com limitações. É uma capacidade indireta, por agir entre sinais e vestígios entre o presente e o passado; e imperfeita pela impossibilidade de reconstrução integral de um fato ocorrido.

A memória coletiva configura-se como essa capacidade de transgressão de espaço e tempo, de fatos que trouxeram alguma alteração no ambiente físico ou psicológico de um grupo social. A memória, não só a coletiva, cristaliza-se no traço, pelo vestígio na materialidade do registro, na visibilidade da imagem (RIBEIRO, 2010b). Dodebei (2001) afirma que essa solidificação ocorre pelas formas de apreensão e duplicação das texturas, imagens e sons.

Outras formas de manifestação podem ser vistas nos suportes por meio da reprodução de objetos ou de isolamento de um objeto: em arquivos, bibliotecas e/ou museus. Esses espaços de informação se configuram como unidades de acondicionamento, organização e disponibilização da informação a partir de dispositivos distintos. Tipos de suportes, produtos informacionais, fins de produção, objetivo da instituição, público-alvo, são algumas das características que distinguem esses espaços (BELLOTTO, 2006). Entretanto, independentemente de sua variável funcional e social, essas unidades se caracterizam como importantes fontes de informação.

As fontes de informação são compreendidas como as que compõem o lugar de procedência, de onde a informação é selecionada, extraída e acessada (PASSOS; BARROS,

2009). No campo da Ciência da Informação, constituem-se como principais fontes de informação: enciclopédias, dicionários, fontes biográficas, fontes geográficas, fontes estatísticas, jornais, televisão, os documentos de bibliotecas, arquivos, museus e a internet (CAMPELLO, 2005; CUNHA, 2010).

O estudo das fontes iconográficas de informação étnico-racial que ora tracejamos, parte, primeiramente, do conceito de informação étnico-racial, que segundo Oliveira (2010, p. 56) é:

[...] todo elemento inscrito num suporte físico, (tradicional ou digital), passivo de significação [...] por parte dos sujeitos que a usam, e tem o potencial de produzir conhecimento sobre os elementos históricos e culturais de um grupo étnico na perspectiva da afirmação desse grupo étnico e considerando a diversidade humana.

Nesse sentido, nossa seleção pelas fotografias enquanto elemento tipológico característico das fontes iconográficas de informação étnico-racial perpassa duas proposituras apresentadas por Banks (2009): a onipresença das imagens na sociedade contemporânea, por isso, tais elementos podem e devem ser incluídos em estudos da sociedade; e a possibilidade de revelação de conhecimentos sociológicos não passíveis por outros meios. Em termos gerais, as “imagens servem para analisar aspectos da vida social e interações sociais” (BANKS, 2009, p. 19), de forma enriquecedora e reveladora de artefatos sociomemorialísticos referentes à cultura afrocêntrica.

Não apenas na conjuntura social apontada por Banks (2009), as fotografias merecem atenção por seu caráter artístico, uma vez que são oriundas de um ensaio fotográfico produzido por um fotógrafo profissional paraibano. Enquanto materiais artísticos, as funções estéticas e informacionais das fotografias desvelarão representações simbólicas do evento histórico escravocrata que marcou e configurou a sociedade brasileira.

Assim, essas fontes iconográficas de informação étnico-racial são nossos lugares de visibilidade da cultura afrocêntrica de tal modo que, quando selecionadas, acessadas e utilizadas, são capazes de exprimir artefatos históricos, políticos, econômicos, sociais e culturais que configuraram e ainda configuram as interações e ações do povo negro no cenário contemporâneo e multicultural.

A estruturação dessa dissertação seguiu um encadeamento lógico para compreensão do fenômeno que ora pretendeu-se analisar. Para tanto, iniciamos com a introdução, na qual apresentamos a proposta deste estudo por meio dos objetivos (geral e específicos), justificativas social, científica e profissional, assim como a questão que perpassa todo o nosso

arcabouço metodológico, teórico e analítico que possibilitou uma contestação final. Além disso, levantamos uma breve articulação dos conceitos norteadores deste estudo.

Em um segundo momento, aduzimos sobre o enredo metodológico que orienta o processamento da pesquisa, vislumbrando os aparatos técnico-metodológicos, assim como os recursos necessários para coleta, sistematização e análise dos dados.

Ao que corresponde a revisão do estado da arte, voltamos-nos, a princípio, para a discussão central que coaduna toda a nossa pesquisa: as articulações entre informação e cultura, que respaldam em torno dos campos de conhecimento da Ciência da Informação e dos Estudos Culturais. Dessa forma, ocupamos-nos em um retorno às ideias fundamentais dos estudos sobre a cultura nas Ciências Sociais, que procede dos elos teóricos e práticos entre as ideias de informação e cultura, especificamente sobre as fontes de informação étnico-racial; e por fim, uma crítica e análise do cenário afrocêntrico brasileiro.

Ante as articulações estabelecidas entre os dois conceitos norteadores desta pesquisa, no segundo capítulo de revisão teórica, remetemo-nos ao delineamento das teorias da imagem sob a óptica do estético, para compreender os fenômenos das fontes iconográficas de informação étnico-racial enquanto manifestações artísticas que representam as ações, a história e a cultura através dos símbolos e signos icônicos, especialmente no que corresponde à figura do povo negro.

Na configuração de objetos artísticos e de artefatos, as fontes iconográficas de informação étnico-racial constituem a memória referente à cultura afrocêntrica. Nesse pensamento, transcorremos pelas teorias memorialísticas no quinto e último capítulo teórico, na ótica de filósofos, historiadores e pesquisadores do campo da Ciência da Informação, para estabelecer pontos crítico-reflexivos em torno dessas fontes.

Após a revisão do estado da arte, em um primeiro momento de análise identificamos e caracterizamos as 17 (dezessete) fontes iconográficas de informação étnico-racial presentes no Arquivo Histórico da Paraíba. De posse desses dados, empregamos a análise documental com vistas à configuração da fotografia como uma espécie documental, assim como um documento arquivístico. Posterior aos meandros operacionais, remetemo-nos à contextualização das fotografias nos moldes da análise discursiva, que em sua representação e preservação da memória afrocêntrica deflagra a visibilidade, porém marginalizada do negro/da negra enquanto sujeito social nas fontes de informação acondicionadas no arquivo.

Por fim, o capítulo de considerações finais condensa as tessituras informacionais, artísticas e culturais agrupadas para a construção do trabalho, elencando o alcance dos objetivos propostos, a resposta de nossa questão de pesquisa e as janelas que estão abertas

para outras pesquisas que se ocupem com a temática étnico-racial no campo da Ciência da Informação.

## 2 ENREDO METODOLÓGICO

A ciência é uma construção social em que pesquisadores/pesquisadoras interagem com os fenômenos físicos e sociais no desenvolvimento de suas práticas de investigação científica (AQUINO, 2009). Tais pesquisas, na produção de conhecimento, ressaltam e se empenham sobre temas de interesse de grupos desfavorecidos/invisíveis no escopo político, social, cultural, econômico e acadêmico.

Para o engendramento da análise das fontes iconográficas de informação étnico-racial, remetemo-nos a uma abordagem metodológica qualitativa que permite identificar, contextualizar, caracterizar e analisar essas fontes, que são encontradas como fotografias, fruto de um trabalho artístico, que são passíveis de representação e preservação da cultura do povo negro no contexto paraibano, nordestino e nacional.

A abordagem qualitativa possui aspectos eminentemente indutivos e subjetivos e se volta às complexidades dos sujeitos em suas ações, práticas, produtos ou pensamentos. Ela considera o “sujeito de estudo: gente, em determinada condição social, pertencente a um determinado grupo social ou classe com suas crenças, valores e significados” (MINAYO, 1996, p. 22) e possibilita o aprofundamento dos dados, sua dispersão, riqueza interpretativa em sua contextualização/ambiente, em detalhes e as experiências únicas. “Também oferece um ponto de vista recente, natural e holístico dos fenômenos, assim como flexibilidade” (SAMPIERE, COLLADO, LUCIO, 2006, p. 15).

Esta pesquisa caracteriza-se como um estudo do tipo descritivo e exploratório (GIL, 2006), complementares entre si. Instrumentalmente, utilizamos fichas para coleta de dados, quadros, imagens e ilustrações. O que determina a seleção é o sentido, a finalidade, o alvo do pesquisador com a execução do estudo (SAMPIERE, COLLADO, LUCIO, 2006). Enquanto a pesquisa de tipo exploratório objetiva desenvolver, esclarecer e/ou modificar conceitos e ideias para a formulação de problemas mais precisos ou na construção de hipóteses para possíveis estudos posteriores. Esse tipo “habitualmente envolve levantamento bibliográfico e documental, entrevistas não padronizadas e estudos de caso” (GIL, 2006, p. 43). Seu caráter descritivo tem sua finalidade pautada na “descrição de características de determinada população ou fenômeno ou o estabelecimento de relações entre as variáveis” (GIL, 2006, p. 44).

Em conhecimento das caracterizações gerais desse estudo, a seguir apresentamos o lugar da pesquisa de campo, o processo de coleta de dados, nosso corpus de análise e os procedimentos empregados para a crítica-analítica.

O **universo da pesquisa** é o Arquivo Histórico da Paraíba. Essa escolha justifica-se por sua importância como arquivo permanente histórico do Estado e por acondicionar uma volumosa massa documental, constituída por jornais, fotografias e outras espécies de documentos que podem subsidiar o alcance dos nossos objetivos. Também essa opção de exploração das fontes iconográficas de informação étnico-racial nesse espaço de informação é resultado da observação dos ricos materiais que o arquivo em questão organiza.

De acordo com os dados da Fundação Espaço Cultural da Paraíba (FUNESC), o Arquivo Histórico da Paraíba foi inaugurado no dia 2 de junho de 1987, pelo então governador Tarcísio Burity e idealizado pelo jornalista e escritor Waldemar Duarte. O arquivo reúne importantes documentos que retratam os períodos colonial, imperial e republicano: são cartas do rei D. Pedro I, jornais publicados a partir do início do século XX, dentre outros documentos que registram a criação de instituições, bairros e demarcações do Estado. Esse Arquivo também reúne mais de 100 (cem) fotos doadas ao Espaço Cultural pelo fotógrafo Gilberto Stuckert em homenagem ao reconhecido fotógrafo e cineasta Walfredo Rodriguez. Algumas fotos encontradas são datadas de 1897 e mostram o nascimento da cidade de João Pessoa.

Informações sobre a gestão desse Arquivo revelam-nos que o mesmo passou por um processo de divisão há 12 (doze) anos (quando se encontrava acondicionado no mesmo espaço do Arquivo Administrativo do Governo do Estado) e conta com 2 (dois) profissionais gestores responsáveis por cada arquivo. Sua organização foi realizada de forma distinta (Arquivo Histórico cronologicamente e Arquivo Administrativo pelo método alfabético (nome do funcionário)). A preocupação no Arquivo Histórico foi em atender ao público de pesquisadores do campo da História (justificativa da organização da forma cronológica).

Contudo, o Arquivo Histórico da Paraíba configura-se enquanto locus de organização e acondicionamento das fotografias, as quais selecionamos para análise. O ensaio fotográfico foi doado ao acervo do arquivo pelo escritor e jornalista Waldemar Duarte. A exposição desse ensaio é diária e se encontra no final do corredor que perpassa o Arquivo Histórico, não estando no hall de exposição principal.

Assim como as demais fotografias acondicionadas no Arquivo, nenhum tratamento especial para conservação e preservação do material fotográfico lhe é atribuído. O controle da temperatura pelo desumidificador não alcança as fotografias do ensaio que estamos analisando. Os artefatos históricos e artísticos estão passíveis diariamente das deteriorações químicas e biológicas.



A **técnica de coleta dos dados** parte de três métodos: a observação, a ficha de identificação das fontes de informação e a entrevista semiestruturada. Para início de explanação, caracterizamos a observação como um instrumento de coleta de dados que “genericamente [...] é a base de toda investigação no campo social, podendo ser utilizada em trabalho científico de qualquer nível, desde os mais simples estágios até os mais avançados” (RICHARDSON, 1999, p. 259).

A observação é considerada a mais disponível das técnicas de coleta de dados, mas provavelmente, segundo Crabtree e Miller (1999), é a que demanda, com certeza, mais tempo, além de exigir maior envolvimento pessoal do pesquisador. A observação, como técnica científica, pressupõe a realização de uma pesquisa com objetivos criteriosamente formulados, planejamento adequado, registro sistemático dos dados, verificação da validade de todo o desenrolar do seu processo e da confiabilidade dos resultados (VIANNA, 2007, p. 14).

Diante da multiplicidade dos dados coletados a partir da observação, para a sua posterior análise, Vianna (2007) recomenda que instrumentos auxiliares sejam utilizados para o registro de tais dados: anotações, gravações, dentre outros. De tal modo, deve ser utilizado o método de registro mais simples, cabível e útil ao pesquisador. Nessa preocupação, desenvolvemos uma ficha de identificação dos documentos (APÊNDICE A). Essa ficha inclui dados acerca dos elementos externos/físicos (formato, suporte, forma, espécie, gênero), assim como dos caracteres internos/substantivos (proveniência, datas tópica e cronológica, atividade, conteúdo substantivo) do documento; segundo as orientações em torno da análise documental, a qual utilizaremos na interpretação dos dados (DURANTI, 1996; BELLOTTO, 2002).

Com o intuito de enriquecer a interpretação dos dados coletados através das fichas de identificação das fontes iconográficas de informação étnico-racial, em um terceiro momento de coleta de dados, realizamos uma entrevista (APÊNDICE B) com o fotógrafo Luiz Antônio Bronzeado, produtor do ensaio que compõe o nosso corpus de análise.

As entrevistas geram compreensões ricas das biografias, experiências, opiniões, valores, aspirações, atitudes e sentimentos das pessoas. Entretanto, para alcançar isso, os pesquisadores sociais precisam entender a dinâmica das entrevistas, aprimorar a própria utilização do método e entender os diferentes métodos de conduzir entrevistas e de analisar os dados, além de ter consciência de seus pontos fortes e limitações (MAY, 2004, p. 145).

A verbalização acerca do tema e do enredo de produção do ensaio, assim como as justificativas em torno dos atores convidados, o(s) local(is) selecionado(s), as representações

políticas, econômicas e sociais em torno da compreensão subjetiva das relações entre as famílias de engenhos e seus escravos, que guiou a produção, são alguns dos elementos que foram levados em consideração nesse terceiro momento. Diante da dinamicidade de informações face às tipologias de entrevista (a saber: estruturada, semiestruturada, não estruturada e de grupo), a estruturação ocorreu através de pontos balizadores, caracterizando a modalidade de entrevista semiestruturada como a que melhor se adequou à nossa aspiração. Para tanto, operacionalmente, utilizamos como recurso material de registro o gravador, em complemento de anotações que serão realizadas em caderno de campo.

O **corpus de análise** deste estudo consta de um ensaio fotográfico, intitulado *Engenhos e Senzalas*, composto por 17 (dezessete) fotografias produzidas no ano de 1982 pelo fotógrafo Luiz Antônio Bronzeado que expressam as relações entre senhores de engenho e seus escravos. Tais fotografias representam características importantes da paisagem das cidades do Estado da Paraíba e alguns objetos que caracterizam a cultura afrocêntrica.

Os procedimentos técnicos constaram de um levantamento, seleção e identificação dessas fotografias que caracterizam as fontes de informação étnico-racial no Arquivo Histórico da Paraíba e demarcam questões ideológicas, conflitos e resistência do povo negro na Paraíba e no Brasil. Apesar de estarem disponíveis outros gêneros nesse Arquivo e que podem ser acessados no acervo (documentos e jornais), optamos por selecionar as fotografias entendidas como gêneros iconográficos que enunciam a temática étnico-racial. Sendo assim, a justificativa da escolha dessas fotografias perpassa as ideias de Banks (2009) quando assevera que as imagens são capazes de exprimir elementos da vida e das interações sociais que não são encontrados em outros meios.

O contexto sociocultural construído (subjetivamente) revela uma representação das relações entre os senhores de engenhos e seus escravos nesse ensaio fotográfico. Não foram definidas pelos produtores datações tópicas e/ou cronológicas, dificultando a identificação do período em que essas fotografias foram feitas, consistindo em um desafio para a contextualização no momento de análise. Porém, o que nos propiciou um rico e singular arcabouço crítico-interpretativo. Tal lacuna justifica a utilização da entrevista semiestruturada.

Expostas em papel fotográfico sob um suporte de madeira, as fotografias estão alocadas no final de um corredor expositor de outras fotografias que revelam o nascer e o desenvolver da cidade de João Pessoa e de toda a Paraíba.

A **análise do corpus** tem como base o referencial teórico deste estudo, que articula a discussão teórico-epistemológica da Ciência da Informação, as contribuições sociológicas e históricas e os Estudos Culturais, em contraponto ao viés artístico de produção das

fotografias. Sobre as formas de análise que empregamos, delineamos *a priori* a análise documental como um modo de observação que não se preocupa apenas com o “quando” e o “como” da ocorrência dos fenômenos sociais, mas também aos aspectos relacionados ao registro documental (em nosso caso das fotografias), desses fenômenos e as ideias/compreensões que podem ser construídas através destes:

[...] a barreira tradicional que durante muito tempo acreditou-se que existisse entre a análise dos documentos do *passado* como elemento essencial da tarefa do historiador, frente à análise de documentos do *presente* como o próprio de outras disciplinas – os documentos do sociólogo, antropólogo ou politólogo –, deixou de ser aceitável, ao menos de forma absoluta. E não o é em dois sentidos: porque a historiografia atual não se recusa, de modo algum, a entrar na análise histórica de processos muito recentes cuja documentação pode ser considerada “presente” e porque, ao contrário, sociólogos, antropólogos e demais pesquisadores fazem uso também de documentação histórica (ARÓSTEGUI, 2006, p. 520).

No contexto da decodificação da mensagem que é transmitida pelo registro histórico-artístico de produção documental, é requerida a articulação de elementos em uma determinada ordem, de modo que esse encadeamento conduza a identificação não apenas da dimensão estética e material, mas também em sua dimensão imaterial/conteúdo histórico, sociológico e cultural. Segundo Samara e Tupy (2010) esses elementos são: emissor, mensagem, códigos, meio (de transmissão), receptor, decodificação e anacronismo; que nos remete aos elementos internos e externos propostos pelas teorias arquivísticas na análise documental. Sendo assim, são as características internas e externas propostas para levantamento na ficha de identificação documental, que subsidiará a decodificação da(s) mensagem(ns) representada(s) nas imagens.

Diante dos elementos apresentados por Samara e Tupy (2010), em especial ao último mencionado, o anacronismo, é válido ressaltar acerca das formas de “interação” entre o pesquisador/leitor e o texto do documento, que parte a um pressuposto metodológico dentro da análise dos elementos substantivos, o que Cardoso; Vainfas (1997, p. 377) apontam: “[...] a análise de textos em pesquisa histórica é o de que um documento é sempre portador de um *discurso* que, assim considerado, *não pode ser visto como algo transparente* [grifos do autor]”.

Caberá ao pesquisador atribuir o olhar crítico às fotografias enquanto documento histórico e artístico em torno do contexto, função, códigos, significados, intenções, em torno da sua motivação/objetivo de análise das informações. Dessa forma, com a análise documental, decodificamos e compreendemos, a partir da investigação dessas fontes iconográficas de informação étnico-racial, os aspectos que constituem a fotografia como documento de arquivo para a preservação da memória afrocêntrica no cenário do século XX

(contexto político, econômico e cultural em que foram registradas as fotografias de nossa análise).

À crítica que nos permite a análise documental, acoplamos as técnicas da análise discursiva, que em sua dimensão originária, não se objetiva a “exaustividade horizontal”, a extensão e a completude do material empírico porque ele é inesgotável (ORLANDI, 2001). Isso ocorre porque o conteúdo ‘textual’ da fotografia, segundo a autora, é um discurso e como tal “se estabelece na relação com um discurso anterior e aponta para outro. Não há discurso fechado em si mesmo, mas um processo discursivo do qual se podem recortar e analisar estados diferentes” (ORLANDI, 2001, p. 62).

Portanto, apropriar-nos-emos da “exaustividade vertical” que deve ser considerada em relação aos objetivos da análise a ser empreendida e à temática a que propomos investigar. Para Orlandi (2001), essa exaustividade tem a ver com a profundidade da análise (argumentações, interpretações, discussões, reflexões, críticas) que exige fundamentação teórica e não trata os dados como meras ilustrações como ocorre geralmente nas análises quantitativas ou estatísticas.

Neste estudo, a construção do corpus e a análise estão umbilicalmente ligadas. O pesquisador ao decidir o que faz parte do corpus já decide também sobre as propriedades discursivas.

Para análise das fontes iconográficas de informação étnico-racial, recorreremos ao método analítico-crítico-interpretativo, com características discursivas envolvendo aspectos textuais, temáticos e interpretativos. Em um primeiro momento, realizamos uma análise textual do documento em que buscaremos informações referentes à autoria, contexto, ano de publicação etc, com vistas a identificar de que se trata esse material. No segundo momento, identificamos os temas trabalhados pelos autores do documento através dos dados coletados com a entrevista semiestruturada, partindo do pensamento de Paulo Freire (1982) para quem:

[...] nenhum tema é apenas o que aparece na forma linguística que a expressa [mas] romper [com] as aparências enganosas que podem conduzir-nos a uma visão distorcida visão do mesmo [mas, nos ater às] posições preconcebidas que distorcem os fatos e terminam por domesticá-los à nossa vontade. (FREIRE, 1982, p. 96-7).

E no terceiro momento, damos início à interpretação, compreendendo que “interpretar é tomar uma posição própria a respeito das ideias do autor, é ler nas entrelinhas, é forçar o autor a um diálogo, é explorar as ideias expostas, é ter capacidade de compreensão e crítica do

texto”. Este “é a unidade que o analista tem diante de si e da qual ele é parte” (ORLANDI, 2001, p. 63).

A partir dessa compreensão, verificaremos o que o autor expressa sob o conteúdo, que discurso orienta o texto fotográfico, ou seja, “[...] explicita em suas regularidades pela sua referência a uma ou outra formação discursiva que, por sua vez ganha sentido porque deriva de um jogo definido pela formação ideológica dominante naquela conjuntura” (ORLANDI, 2001, p. 63). Assim, coadunamos todo o percurso metodológico para a interpretação dos caracteres, elementos, textos, discursos internos e externos das fontes iconográficas de informação étnico-racial face a crítica-analítica sob a cultura afrocêntrica. Nessa atitude comprometida, aquiescemos com Severino (1994, p. 52), quando versa que interpretar:

[...] é tomar uma posição própria a respeito das ideias enunciadas, é superar a estrita mensagem do texto, é ler nas entrelinhas, é forçar o autor a um diálogo, é explorar toda a fecundidade das ideias expostas, é cotejá-las com outras, enfim, é dialogar com o autor.

Mediante essa proposta, interpretamos e dialogamos no processo de identificação dos artefatos que vislumbram a cultura afrocêntrica no intento do reconhecimento e posteriormente no sanar das formas de inferiorização, preconceito, discriminação e racismo que intimidam e constroem a população negra na contemporaneidade.

### 3 ESTUDOS CULTURAIS NAS CIÊNCIAS SOCIAIS (APLICADAS)

A Ciência da Informação paulatinamente consolida-se dentro do campo das Ciências Sociais. Sua natureza gregária e multidisciplinar perpassa todos os vértices que compõem os enredos das problemáticas sociais. É a partir da cultura, enquanto conceito norteador das dinâmicas sociais, que construímos o diálogo com a Ciência da Informação. Explorando as temáticas étnico-raciais que condizem com a cultura afrocêntrica no contexto brasileiro é que apontamos as articulações possíveis para vislumbrar o papel e a responsabilidade social da Ciência da Informação.

É possível que o olhar interdisciplinar da CI também se interesse pela construção de uma visibilidade positiva da população negra, continuamente exposta a situações de preconceito, discriminação e racismo, materializadas nos discursos, nas práticas e nas diferentes tecnologias (oral, escrita e digital). Essas tecnologias disseminam imagens, identidades e sentidos que conferem uma tipologia discursiva, cujos efeitos fogem de princípios éticos e de respeito ao outro, desconsiderando o fato de que essa população contribuiu, e muito, para a formação econômica e cultural da sociedade brasileira (AQUINO, 2010, p. 33).

Sendo assim, nesse momento de reflexão teórica, partimos *a priori* da ideia de cultura em um viés antropológico-social, seguindo da contemplação dos pontos (teóricos e materiais) correlatos entre informação e cultura, alinhando a compreensão das fontes de informação étnico-racial, e por fim, uma (re) visitação ao cenário brasileiro no que se refere à cultura afrocêntrica.

“A “cultura” é considerada uma das duas ou três palavras mais complexas da nossa língua, e ao termo que é por vezes considerado seu oposto – “natureza” – é comumente conferida a honra de ser o mais complexo de todos” (EAGLETON, 2005, p. 09). Os debates mais promissores na contemporaneidade do campo humanístico perpassam as concepções da cultura. Suas complexidades e intersubjetividades que configuram as manifestações políticas, econômicas, sociais, ideológicas e humanas de um grupo estão no escopo das atenções.

A essa complexidade inerente ao termo cultura encadeia-se uma abundância de estudos e pesquisas das mais contraditórias nas ciências humanas e sociais. Desde a busca na compreensão do termo, passando pelas problemáticas em torno da ‘cultura de massa’ chegando às ‘indústrias culturais’, as articulações e reflexões da cultura ante as tradições nacionais (MATTELART; NÉVEU, 2004).

A origem de nossa compreensão coaduna com as reflexões propostas por Eagleton (2005) que parte da noção de natureza. Do latim *colere*, o conceito de cultura transita desde a ideia de cultivar e habitar a adorar e proteger. Seu desdobramento do material para as questões do espírito caracteriza semanticamente a mudança histórica da própria humanidade da existência rural para a urbana. Dessa forma, se a cultura está imbricada nas relações entre lavoura e cultivo agrícola, estas transitam nos preceitos de regulação e crescimento espontâneo, em outros termos, de regras. Regras que, entretanto, “[...] como culturas, não são nem puramente aleatórias nem rigidamente determinadas – o que quer dizer que ambas envolvem a ideia de liberdade” (EAGLETON, 2005, p. 13).

É válido destacar que esta linha de pensamento não propõe a total similitude dos processos naturais e culturais, todavia, exprime os aspectos símiles para alcançar uma base que possibilite a compreensão desses complexos que estão em paralelo. Sobre isso, Eagleton (2005, p. 15) assevera que

[...] a natureza humana não é exatamente o mesmo que uma plantação de beterrabas, mas como uma plantação, precisa ser cultivada – de modo que, assim como a palavra “cultura” nos transfere do natural para o espiritual, também sugere uma afinidade entre eles.

A noção de regulação exaspera o caráter dualista da natureza, assim como do cultural: o de inclusão e de exclusão, relacionado aos determinismos biológicos, geográficos e históricos (LARAIA, 2009). Nessa perspectiva, Jullien (2009, p. 42) versa:

De um lado, com efeito, ele conclama à participação e é extensivo: assegura a “comunicação” através das diferenças e não cessa de unir numa mesma circulação. Esse é o comum aberto “senso comum”. Mas, de outro lado, esse comum pode igualmente, fechando-se em suas fronteiras, dispor seus limites na forma de gumes, suas cercas na forma de muralhas. Rechaça então para o vazio – para fora de sua plenitude – aqueles que dela não participam; literalmente, ex- comunga. Essa é a inversão característica de todos os “comunitarismo”.

Partindo dessas concepções introdutórias que caracterizam a cultura, Laraia (2009) realizou um levantamento das vertentes antropológicas na conceituação desse termo. Nesse processo, identificou três teorias idealistas de cultura: (1) Cultura como um sistema cognitivo, onde se pauta na análise de modelos constituídos pelos sujeitos partícipes da comunidade ante sua própria concepção de universo; (2) Cultura como sistemas estruturais, que é atribuído a um sistema simbólico de criação acumulativa da mente humana, isto é, cultura enquanto uma unidade psíquica; e (3) Cultura como um sistema simbólico, que confere um conjunto de

mecanismos relacionados ao controle, regras, instruções (regulações para identificação que marcam o dualismo de inclusão e exclusão do cultural) que são demarcadas pelos códigos simbólicos partilhados pelos sujeitos que compõem o grupo cultural. Em face da complexidade que configura os sistemas simbólicos, Geertz (principal pensador dessa linha de compreensão da cultura) abarca seu conceito semiótico de cultura:

[...] como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis, a cultura não é um poder, algo ao qual pode ser atribuído os acontecimentos sociais, os comportamentos, instituições e processos; ela é um contexto, que pode ser descrito de forma inteligível (GEERTZ, 1978, p. 24).

Na trilha das reflexões propostas por Eagleton (2005) e Laraia (2009), o antropólogo Sahlins (2003) urge por sua proposta mediativa entre as concepções culturais. Uma de suas principais obras, *Cultura e Razão Prática*, provoca seus leitores diante de antagonismos que compõem o tecido cultural: seria a cultura complexo estruturante (ordem natural) ou estruturado (razão prática)? Tal problemática contrapõe a ideia de natural apresentada por Eagleton (2005) em relação a Laraia (2009) que enxerga o cultural ante as concepções cognitivas, sistêmicas e simbólicas.

Todavia, para encontrar respostas que possam vir a sanar o questionamento proposto, o autor equipara o discurso de diferentes antropólogos. De um lado, Lewis Henry Morgan (1818-1881), a partir do paradigma evolucionista, advoga que não há um universo simbólico, que a instituição cultural é determinada pela prática, como um instrumento de adaptação. Um exemplo prático seriam os rituais realizados para o casamento, sendo estes considerados apenas como uma forma de ordenação das relações de descendência, fruto de ‘necessidades’ práticas. Em termos gerais, Morgan afirma que o comportamento social é subordinado das leis biológicas, justificando a sua tese que a humanidade é não cultural.

Por outro lado, Leslie White (1900-1975) explana que a experiência humana encontra sua interpretação nos sistemas ideológicos e/ou filosóficos, em outro termo, nas crenças. Nesse pensamento, o antropólogo acredita em um ‘comportamento simbólico’ que independe da realidade física. White não nega a práxis, entretanto, suas ideias coadunam entre os aspectos objetivos e subjetivos para a composição de uma estrutura cultural.

Diante desse heterogêneo percurso traçado por Sahlins (2003, p. 125-6), em uso das palavras de Berger; Luckmann (1967), ao final ele assevera que

[...] É impossível derivar o cultural diretamente da experiência ou do acontecimento, na medida em que a prática se desdobra em um mundo já simbolizado; assim, a



experiência, mesmo quando ela se depara com uma realidade externa à linguagem por meio da qual ela é compreendida, é construída como uma realidade humana pelo conceito dela.

Se a ordem natural e o contexto prático constroem o conjunto cultural, vários elementos são alvo de atenção e ponderação pelos estudiosos por diferentes áreas de conhecimento. Buscando conjecturar essa diversidade, antes de recorrer ao cenário contemporâneo onde estão situadas as discussões acerca do fenômeno cultural, voltamos às bases que marcaram o transcorrer de seus prelúdios, mais exatamente no século XIX, onde na Grã-Bretanha o conceito de cultura assume um espólio diante da filosofia política e moral e a literatura funciona como seu vetor. O “poder purificador” da cultura imbricada à literatura, tece a instituição de valores cívicos às classes emergentes a partir do *English Studies*. Sobre isso, Mattelart e Neveu (2004) apontam três importantes nomes nessa roupagem na qual a cultura se apresenta primeiramente: Thomas Carlyle (1795 – 1881), Matthew Arnold (1822 – 1888) e Frank Raymond Leavis (1895 – 1978). Carlyle considera o homem das letras como herói e intelectual da modernidade, seu discurso pauta-se na imprensa como equivalente da democracia e a literatura como um novo parlamento.

Nesse pensamento, ocorre o debate em torno do “capital literário” (base dos *English Studies*), que compreende um conjunto de textos classificados como nacionais que incorporados a uma história nacional se converte em fonte de espaço político. Arnold, o segundo nome apresentado, defende o poder humanizante da alta literatura, que é capaz de instalar o “espírito da sociedade” às novas camadas sociais. Para isso, arrisca a provar uma aliança entre um estado racional e ativo e as instituições democráticas (as escolas públicas).

Contudo, a consagração dos *English Studies* eclode com Leavis (um dos discípulos de Arnold), oriundo de uma classe baixa que chega à “aristocracia universitária de Oxbridge”. Em 1932, Leavis funda a revista *Scrutiny*, que torna a tribuna de uma cruzada moral e cultural contra o “embrutecimento” praticado pela mídia e pela publicidade. Em termos gerais, aquiescemos que as forças do desenvolvimento capitalista norteiam o princípio que marca a análise, a reflexão em torno da cultura:

Para além de suas contribuições, Carlyle, Arnold e Leavis dividem um questionamento sobre o papel da cultura como instrumento de reconstituição de uma comunidade, de uma nação, em face das forças dissolventes do desenvolvimento capitalista (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 40).

Segundo Escosteguy (2010) a origem dos estudos culturais urge no final dos anos 50 com 3 textos bases: *The Uses of Literacy*, em 1957, por Richard Hoggart, considerado em

parte autobiográfico e em parte história cultural do meio do século XX. O segundo texto é *Culture and Society*, em 1958, escrito por Raymond Williams, abarcando a cultura como um modo de vida em condições de igualdade de existência com o mundo das Artes, Literatura e Música. Por fim, *The Making of the English Working-class*, em 1963, por Edward Thompson, que pauta seu trabalho em uma parte da história da sociedade inglesa de um ponto de vista particular – a história “dos de baixo”.

As obras de grande influência na consolidação do campo caracterizam seus atores como pais fundadores dos Estudos Culturais. Um quarto nome é citado, por alguns pesquisadores, e completa a amálgama que compõe os estudiosos que emergiram a área: Stuart Hall.

Figura-chave das revistas na nova esquerda intelectual, Hall exprime também essa distância geracional pelo fato de que sua produção científica só chega à maturidade no limiar dos anos 1970 (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 48).

Historicamente, a consolidação e o avanço dos Estudos Culturais ocorrem com o Centre of Contemporary Cultural Studies (CCCS) na Universidade de Birmingham. Mais uma vez indicando o ponta-pé inicial com Hoggart, que faz uso da crítica aos métodos e instrumentos da literatura para estudo da cultura, deslocando sua aplicação das obras clássicas aos produtos da cultura de massa e para o universo das práticas culturais populares. A decolagem científica do Centro ocorre no limiar dos anos de 1970, a partir da circulação de *working papers* em 1972 (artigos mimeografados, que formavam uma revista artesanal). Entretanto, nesse mesmo período, eclode a segunda geração de pesquisadores culturais, onde aparecem os nomes de: Charlotte Brunsdon, Phil Cohen, Paul Gilroy, Paul Willis, dentre outros. Essa nova geração, inspirada por pensamentos de Hoggart acerca das formas de sociabilidade operária, fecundam discussões em torno das relações de gerações, das formas de identidades e de subculturas específicas.

É nessa expansão e coerência das problemáticas que ocorre a denominada “mancha de óleo do cultural”, que toma como pilar a cultura no cotidiano. A relação dos jovens dos meios populares com a instituição escolar, assim como a diversidade de produtos culturais consumidos pelas classes populares, são temas de interesse nessa expansão. Outras “alteridades” que aparecem nesse contexto são as questões de gênero, a variável masculino/feminino; também as questões sobre as comunidades imigrantes e o racismo. Nessa trilha, também vai ocorrendo a consolidação teórica do campo dos Estudos Culturais; e quando nos referimos à problemática do poder, quatro conceitos aparecem como estruturantes

para essa discussão: ideologia, hegemonia, resistência e identidades (suas definições corroboram com as que utilizamos atualmente). No contexto teórico, críticas são apontadas em relação às origens dos teóricos do campo, muitos deles advindos da França, Itália e Alemanha e ausência de britânicos no CCCS de Birmingham (HALL, 2009; MATTELART; NEVEU, 2004).

Novos contornos foram inseridos nos estudos sobre cultura. A exploração multidisciplinar da área colige diversas vertentes sob múltiplos olhares e métodos de investigação. As múltiplas facetas agora assumidas coadunam na necessidade do diálogo não pautado na Literatura (como ocorreu no início), ou apenas nas mãos de uma única disciplina, como a Antropologia ou a Sociologia, mas uma área onde diferentes disciplinas interagem, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade (HALL, 2009). Um exemplo visível são as áreas de conhecimento que mais se ocupam com os Estudos Culturais, como as Ciências da Comunicação, juntamente com a Antropologia Cultural, que desencadeiam os estudos quanto às modalidades diferenciais de recepção da mídia por diversos públicos, especialmente no que tange aos programas de televisão, tema que ocupa grande parte das obras de Stuart Hall. Nesse contexto, operacionaliza-se o diálogo entre mídia e as identidades sociais.

Nessa nova forma de percepção, Hall explica o “reposicionamento” dos Estudos Culturais (em 1991), insistindo em fatores de forma maior, como: 1. a globalização; 2. a fratura das paisagens sociais; 3. a força das migrações; e 4. o processo de homogeneização e de diferenciação que mina (MATTELART; NEVEU, 2004).

Nas Ciências Sociais a exploração da cultura trilha um percurso semelhante aos avanços ocorridos pelos pesquisadores do Centro de Birmingham. Ortiz (2002, p. 27), em uma reflexão em torno da incorporação da cultura nos estudos nesse campo de conhecimento, afirma que:

A tradição das Ciências Sociais, nos seus diversos ramos disciplinares, confinava a esfera da cultura a certos gêneros específicos: na Literatura, à discussão estética; na Antropologia, à compreensão das sociedades indígenas, folclore e cultura popular; na História, à reflexão sobre as civilizações.

Oriunda da preocupação com as Artes e o Literário que coadunam com o que há de mais alto na cultura de um grupo, a Antropologia volta suas reflexões à análise de valores modais da identidade dos povos e a História com a preocupação na abrangência dos artefatos materiais dos universos simbólicos que constituem uma civilização. Em termos gerais, as Ciências Sociais em suas ramificações de conhecimento pautaram suas reflexões em torno da problemática da cultura em face dessas três variantes. Contudo, a diversidade do contexto

político-econômico-social de aplicação do campo divergiu nos temas de estudo nos debates mais recentes: na Europa e na América do Norte, a ênfase estava na questão nacional, o que atende à modernidade nos conceitos de multicultural e multiculturalismo (HALL, 2009; BHABHA, 1998), já na América Latina os estudos circundam a cultura popular, pela ausência de modernidade que sobrava à Europa e América do Norte (ORTIZ, 2002). (O acréscimo que fiz da palavra ‘atende’ modifica o sentido do seu texto? Se não estiver correto, é melhor extrair a frase.)

Cuche (2002) complementa que a inserção da cultura em campos semânticos em que não foram frequentados anteriormente causou certa “defasagem” no uso social do conceito. Exemplo disso são as nomenclaturas empregadas em vários conceitos, como “cultura política”, “cultura dos imigrantes”, dentre outros.

Entretanto, é no predicado semiótico que urge o espaço de discussão interdisciplinar que é latente aos estudos sobre cultura, especialmente, nas relações dos sujeitos em seu meio social, sob os aspectos de comunicação e informação. Nessa vertente, que direciona as dinamicidades de produção, organização, apropriação, disseminação, acesso e uso da informação em seus diferentes mecanismos e simbolismos, que gradativamente está ocupando as reflexões nas Ciências Sociais Aplicadas, como é o caso da Administração e Ciência da Informação. Nesse direcionamento, é que nos apropriamos dos debates culturais para cristalizar o papel social da Ciência da Informação.

### 3.1 A CULTURA NA ABORDAGEM SOCIOCULTURAL DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

As atuais discussões no campo da Ciência da Informação vislumbraram a exploração do viés social do campo. Conforme já explicitado, o imbricamento com o cultural, a responsabilidade social e o desígnio da informação no contexto em que se configura o cenário contemporâneo requer práticas e políticas capazes de abranger o aparelho social em toda a sua dinâmica, complexidade, diversidade e intersubjetividade. Ante essa problemática, Araújo (2003, p. 25) considera que:

A questão da intersubjetividade conformada a partir da informação se torna central para a compreensão dos diferentes planos de realidade, da distinção entre as diferentes formas de conhecimento e dos mecanismos de sua configuração e legitimação. Os sujeitos precisam, necessariamente, ser incluídos nos estudos sobre informação e, sobretudo, precisam ser incluídos em suas interações cotidianas, formas de expressão e linguagem, ritos e processos sociais.

A condição social que abarca, alimenta e guia os estudos na área da Ciência da Informação vem respaldando as novas veredas que envolvem o conceito de informação. Enquanto símbolo de conhecimento, comunicação, harmonização, identidade, resistência, produtora de sentidos, de substância/matéria-prima dos grupos sociais/culturais, a informação é reconhecida como um elemento de equilíbrio da redundância, na manutenção, difusão e tenacidade a um sistema (MARTELETO, 2007). Em conformidade com esse pensamento, Castro (2002, p. 02) assevera:

Se o contexto social moderno sustenta-se na força-motor da informação, reconstruída metaforicamente em sociedade de informação, cogitar estabelecer a informação enquanto parâmetro de resistência, e até de sobrevivência, significa identificar seu dispositivo de segurança que, intrinsecamente, se reafirma em redutor de incertezas, como elemento-chave de comunicação e de harmonização do indivíduo com seu mundo, e base do meio jurídico democrático.

Em torno do conceito de informação, destacamos a tendência social do campo da área da Ciência da Informação por alguns pesquisadores: Castro (2002), Marteleto (1995, 2007, 2011), Menou (1996), Silva (2006), Almeida (2007), Capurro; Hjørland (2007), Aquino (2009, 2010), Gónzalez de Gómez (2011) e Azevedo Netto (2008), dentre outros.

A compreensão do fenômeno informacional perpassa as relações e ações dos sujeitos nas atividades interativo-comunicacionais ante as complexidades intrassubjetivas acerca do contexto político-econômico-social de onde “fala” o sujeito. Nesse sentido, Gónzalez de Gómez (2011, p. 29) aborda o uso moderno da compreensão de informação que se associa à “[...] abordagem representacional, [...] hoje submetida a críticas e reformulações, [e que] terá o papel de introduzir a informação na esfera do humano, no contexto do conhecimento e da linguagem”.

Em sua relação com as estruturas cognitivas inerentes aos processos humanos dos sujeitos sociais, a informação simboliza conhecimento representado através de estruturas mentais pelas diversas formas de expressão, artefatos e ações. Em outros termos, o pragmatismo informacional, que cerca as práticas, interações e dinâmicas estruturais dos sujeitos sociais, gravita as tessituras sociais e culturais:

[...] informação não é o produto final de um processo de representação, nem algo transportado de uma mente a outra, ou, enfim, algo a ser retirado do casulo de uma subjetividade, mas uma dimensão existencial do nosso ser no mundo junto com os outros [...]. A informação é precisamente, a articulação de uma compreensão pragmática de um mundo comum partilhado. Esta compreensão *a priori* permanece em grande medida tácita ainda quando a articulamos em forma falada ou escrita, dado

que, por nossa finitude, nunca podemos explicitá-la totalmente (CAPURRO, 2003, p. 01).

Ampliando essa discussão, González de Gómez (2011) afirma que o viés hermenêutico da Ciência da Informação se apresenta em dois níveis de desenvolvimento: 1) a partir de seu caráter heurístico: pautado na recuperação da informação; 2) ante ao caráter histórico e cultural: responsável pela contextualização das ações de informação. Em exploração do segundo nível de desenvolvimento, os caracteres que o problematizam devem levar em consideração as complexidades de espaço, tempo, grupo social que configuram ideologias, formas simbólicas, aspectos políticos, econômicos, humanos e intelectuais divergentes. Destarte, os novos desafios da Ciência da Informação estariam nas grandes configurações socioculturais:

[...] Não a partir de uma ontologia cibernética, mas pela efetivação de uma rede interdisciplinar e transdisciplinar ampliada, que permita problematizar a informação na grande escala de espaço temporal, conforme a complexidade e extensão hoje requerida pelos grandes sistemas tecnológicos que sustentam as formas simbólicas de mediação, e os projetos econômicos e políticos dominantes, com suas novas figuras de expansão e mundialização. (GÓNZALEZ DE GÓMEZ, 2011, p. 43).

Ao caráter social emergente, cristaliza-se a relação entre informação e cultura. As tentativas de relacionar ambos os conceitos, são manifestadas a partir de variados termos: cultura informacional, antropologia da informação, sociologia da informação, dentre outros.

Caracterizados enquanto termos ambíguos (MENOU, 1996), contudo, complementares e imbricados por natureza (MARTELETO, 1995), informação e cultura apresentam-se como uma das mais promissoras relações dentro do campo de conhecimento. Nesse entendimento, Marteleto (1995, p. 02) advoga acerca da relação natural que perpassa os conceitos:

Cultura e informação são assim conceitos/fenômenos interligados por sua própria natureza. A primeira – funcionando como uma memória, transmitida de geração em geração, na qual se encontram conservados e reproduzíveis todos os artefatos simbólicos e materiais que mantêm a complexidade e a originalidade da sociedade humana – é depositária da informação social. Por essa mesma razão, pode ser considerada como a “genoteca” da sociedade humana. Nela, os padrões culturais – religioso, filosófico, estético, científico ou ideológico – funcionam como “programas” ou gabaritos para organização dos processos sociais e psicológicos, de forma semelhante aos sistemas genéticos, que fornecem tal gabarito a organização dos processos orgânicos. Esses padrões representam fontes extrínsecas de informação, em cujos termos a vida humana pode ser padronizada, funcionando como mecanismos extrapessoais para a compreensão, julgamento e manipulação do mundo.

No sentido material dos laços existentes entre informação e cultura, Silva (2006) afirma que o campo teórico das “Ciências Documentais” está associado à valorização do potencial intelectual e artístico da humanidade (aos aspectos culturais). Os documentos, em suas diversas formas, são elementos que contêm características culturais. Contrapondo essa afirmação, podemos caracterizar que a conservação documental é a “conservação patrimonial” de um símbolo histórico, de acordo com o seu contexto que se relaciona com as apropriações de poder. Os artefatos materiais (visíveis e legíveis) são os que podem tornar o passado visível e sustentar o presente de um futuro previsível; por isso conservar, guardar, custodiar documentos é uma forma de redescobrir o passado através desses fragmentos que estão dentro dos arquivos, bibliotecas e museus. Dessa forma, é válido evidenciar o papel dos profissionais bibliotecários, documentalistas, arquivistas e museólogos enquanto agentes de promoção de cultura.

Além disso, a ideia de patrimônio, que cada vez mais assume características de administração estratégica de políticas para a proteção de monumentos/documentos de testemunho do passado histórico, também urge da ideia de cultura. Dessa forma, asseveramos o diálogo inter e multidisciplinar da Ciência da Informação com os Estudos Culturais, em que a informação faz uso de teorias culturais, ocorrendo o mesmo às avessas.

A atribuição de componentes socioculturais à compreensão do fenômeno informacional aponta diretamente as novas configurações que assumem as fontes de informação. São as fontes de informação em suas variadas categorias e funções que balizam a complexidade, intersubjetividade, diversidade do campo social no qual foram produzidas, organizadas, acessadas e ostentam-se enquanto artefatos materiais e simbólicos de uma ordem social (MARTELETO, 2007) que remetem às marcas e vestígios de natureza histórica e social, da ação individual e também da coletiva do homem no percorrer de sua vida em suas diversas interações (OLIVEIRA; AZEVEDO NETTO, 2007).

São tais preocupações que ocupam os debates da abordagem sociocultural que permeia a Ciência da Informação. Para a compreensão das dinâmicas intersubjetivas que transitam nas conjunturas culturais, novos aspectos são incorporados para análise do objeto de estudo do campo, assim como atividades como unidade de análise, a concepção de mediação, diferentes planos e modelos de análise, pluralidade metodológica e, especialmente, a noção de construção social que é inerente a toda e qualquer atividade de pesquisa (RIBAS; MOURA, 2006).

Apropriamo-nos de Marteleto (2011, p. 108-9) no conhecimento dos pressupostos teóricos e metodológicos que caracterizam a abordagem sociocultural da Ciência da Informação:

- O estudo do conhecimento e suas formas de construção e apropriação na sociedade como forma política e compartilhada de criar entendimento e encaminhar soluções sobre as condições de vida da população nas práticas de intervenção social;
- A abordagem do conhecimento e da informação no plano local, da cultura, e sua interdependência com o global; os elementos narrativos, da memória e do esquecimento presentes nos modelos de falar e escutar sobre as coisas do mundo vivido;
- O conhecimento como produto social dotado de valor e sua apropriação como matéria informacional pelos movimentos sociais, agentes, organizações civis, para o encaminhamento e resolução de questões práticas e ainda como elemento de valorização e dignidade humana;
- O emprego crítico, teórico e metodológico da noção de redes: a) como conceito teórico para se entender as interdependências entre práticas e representações sociais realizadas por agentes dispostos em ambientes diversos na sociedade; b) como instrumento metodológico, para operacionalizar conceitos e analisar dados; c) como estratégia de ação coletiva para os agentes dos movimentos, grupos e organizações na sociedade.

Nesse percurso, a temática que envolve as relações étnico-raciais iniciam os diálogos face aos estudos da Ciência da Informação na sua característica inter e multidisciplinar. Vislumbrar os grupos sociais e toda a amálgama conexa em suas relações simbólicas apresenta-se como forma de visibilidade de um grupo que mesmo diante da percepção e reconhecimento contributivo-social na cultura mestiça do povo brasileiro, ainda sofre manifestações de preconceito, discriminação e racismo.

No cenário da abordagem sociocultural da Ciência da Informação é que exploramos as fontes iconográficas de informação étnico-racial enquanto artefatos enunciadores da cultura afrocêntrica. Em uso e apropriação das teorias de informação reconhecemos a visibilidade ou silenciamentos dos artefatos afrocêntricos nas unidades de informação, vislumbrando a responsabilidade sociocultural inerente ao campo.

### 3.2 INFORMAÇÃO NAS TESSITURAS CULTURAIS: fontes de informação étnico-racial

As dinâmicas que compõem as formas de expressão e comunicação da Sociedade Informacional à Sociedade da Aprendizagem são múltiplas. A produção, registro, armazenamento, organização, disseminação, uso e apropriação da informação divergem em detrimento das necessidades e mecanismos que configuram o contexto da manifestação dos processos de informação, que desencadeiam as expressões e comunicações que conduzem e



caracterizam essas sociedades. Um exemplo são os registros encontrados em paredes de cavernas no período pré-histórico em contraponto com o cenário contemporâneo na “revolução” da internet, onde todo o processo que perpassa da produção à apropriação é realizado “nas nuvens”.

Dos desenhos das cavernas até à Internet, inúmeras têm sido as formas de expressão usadas, no desejo de perenizar ideias e narrar feitos. O conjunto dessas ideias constitui, portanto, a memória cultural da humanidade e, quando elas são disponibilizadas adequadamente, principalmente em coleções organizadas, possibilitam o seu uso e o enriquecimento cultural das sociedades. (CAMPELLO; CALDEIRA; MACEDO, 1998, p. 05).

Sendo assim, são as formas de expressão e comunicação que enredam os conhecimentos que sustentam e qualificam os grupos sociais em suas expressões culturais. Partindo da ideia que os conhecimentos são aprimorados diante das necessidades e recursos que compõem o contexto que os evocam, concordamos com Silva (2010, p. 24), quando afirma que “todo conhecimento advém de uma fonte de informação”. Retornamos aos conhecimentos já existentes em fontes de informação, seja em suportes físicos ou digitais para estabelecer novas proposituras, novos saberes, capacidades, habilidades que demandam as atividades profissionais, sociais e intelectuais.

Sobre isso, Aróstegui (2006) defende a dialética operante entre a aquisição da informação em face dos instrumentos operativos conceituais como os que encaminham a construção do conhecimento, seja histórico (como o explorado pelo autor) ou de outros campos. Essa nova forma de exploração ante o conhecimento requer que os princípios positivistas dominantes sejam substituídos para que possa atender ao “[...] caráter extremamente amplo e heterogêneo de uma entidade como a que chamamos “fonte”” (ARÓSTEGUI, 2006, p. 491). Dessa forma, as fontes de informação assumem funções e complexidades capazes de exprimir artefatos conjecturantes e explicativos perante várias matrizes de conhecimento.

No campo da Ciência da Informação, a terminologia empregada aos lugares de procedência na seleção, extração e acesso à informação é divergente. Alguns autores atribuem o termo fontes de informação, recursos de informação, documento, dentre outros. Pinheiro (2006) afirma que tal problemática esteja em torno da imigração de termos da literatura americana da Ciência da Informação, causando equívocos na tradução e adequação dos termos.

Na busca compreensiva do termo mais adequado à nossa discussão, enquanto profissional da informação arquivista, os enunciados característicos dos termos fontes de informação e documento se tornam análogos, vindo a implicar no desarranjo da linha compreensiva do leitor. Sobre o documento, Bellotto (2006, p. 35) o define genericamente como:

[...] qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa. É o livro, o artigo de revista ou jornal, o relatório, o processo, o dossiê, a carta, a legislação, a estampa, a tela, a escultura a fotografia, o filme, o disco, a fita magnética, o objeto utilitário etc., enfim, tudo o que seja produzido, por motivos, funcionais, jurídicos, científicos, técnicos, culturais ou artísticos, pela atividade humana. Torna-se evidente, assim, a enorme abrangência do que seja um documento.

Partindo desse entendimento, as características utilizadas para compor a ideia de documento se assemelham com a de fonte de informação, ambos na perspectiva da Ciência da Informação. Contudo, na Arquivologia, o documento assume caracteres específicos para ser configurado como um documento de arquivo. Alguns dos atributos levados em consideração são o da proveniência, do destinatário, da espécie, da atividade, dentre outros que também são objetos de nossa exploração.

Nesse sentido, reconhecemos que alguns pesquisadores os utilizam como sinônimos, como é o caso de Cunha (2001). Entretanto, no intento da maior inteligibilidade do texto em ciência das divergências conceituais, optamos e nos apropriamos do termo fontes de informação para esta pesquisa, inicialmente por sua forte incidência nos recursos teóricos que recorremos e, posteriormente, por nosso intento em explorar as fotografias como fontes de informação, sendo estas também documentos de arquivo.

As fontes de informação são qualificadas segundo a classificação em fontes formais e informais (PINHEIRO, 2006; MEADOWS, 1999; SILVA, 2010) que caracterizam as fontes primárias, secundárias e terciárias (CUNHA, 2001; SAMPIERE; COLLADO; LUCIO, 2006). Contudo, também encontramos categorizações ante suas funções, ações e finalidades (CAMPELLO; CALDEIRA; MACEDO, 1998).

Em termos gerais, as fontes formais de informação são as que possibilitam sua inserção em compilações bibliográficas. Claros exemplos são os conhecimentos que podem ser reunidos e apresentados em artigos científicos e/ou livros (PINHEIRO, 2006; MEADOWS, 1999; CUNHA, 2001). Nesse entendimento, as fontes informais “dispensam a formalidade de seu registro” (SILVA, 2010, p. 24), como é o caso das cartas, comunicações orais, mensagens eletrônicas, dentre outras.

No intento de coordenação na compreensão e configuração das fontes formais, Cunha (2001) as apresenta, em conformidade com Grogan (1970), em paralelo com a compreensão de documento, sob as seguintes categorias:

- a) **Fontes primárias:** são as que apresentam novas informações, interpretações, ideias sobre fenômenos. Como exemplos: documentos de congressos e conferências, legislação, nomes e marcas comerciais, normas técnicas, patentes, periódicos, projetos e pesquisas em andamento, relatórios técnicos, teses e dissertações, assim como as traduções. Colaborando com essa descrição, Sampiere, Collado e Lucio (2006) afirmam que as fontes primárias ou diretas fornecem dados em “primeira mão”.
- b) **Fontes secundárias:** compreende as fontes que compilam informações sobre as fontes/documentos primárias(os). “[...] São, na verdade, os organizadores dos documentos primários e guiam o leitor para eles” (CUNHA, 2001, p. 09). Os exemplos apresentados são: bases de dados e banco de dados, bibliografias e índices, biografias, catálogos de bibliotecas, centros de pesquisa e laboratórios, dicionários e enciclopédias, dicionários bilíngues e multilíngues, feiras e exposições, filmes e vídeos, fontes históricas, livros, manuais, internet, museus, herbários, arquivos e coleções científicas, prêmios e honrarias, redação técnica e metodologia científica, siglas e abreviaturas, tabelas, unidades, medidas e estatística. Nesse ponto, Sampiere, Collado e Lucio (2006), corroborando com as proposituras de Cunha (2001), asseveram que as fontes secundárias são compostas por resumos e listas de referências de uma área/campo do conhecimento.
- c) **Fontes terciárias:** têm como intento sinalizar/indicar as fontes primárias e secundárias. Exemplos: bibliografias, bibliotecas e centros de informação. No mesmo entendimento, Sampiere, Collado, Lucio (2006, p. 55) acrescentam:

Trata-se de documentos com nomes e títulos de revistas e outras publicações periódicas, bem como nomes de boletins, congressos e simpósios, sites da Web, empresas, associações industriais e diversos serviços, [...] títulos de relatórios com informações governamentais, catálogos de livros básicos que contêm referências e dados bibliográficos, e nomes de instituições nacionais e internacionais a serviço da pesquisa.

A partir da vertente da funcionalidade, Campello, Caldeira, Macedo (1998) apresentam uma classificação das fontes de informação:

- 1) Manifestações intelectuais criativas: expressões criadas pelo homem diante da necessidade de exalar suas ideias e sentimentos, como é o caso da literatura, romances da

literatura de massa, literatura infantil e juvenil, ficção científica, romance policial, histórias em quadrinhos e a música;

2) Formas de registros da informação utilizadas na organização e disponibilização do conhecimento adquirido pelo homem, ou seja, as expressões que aspiram a facilitar o intercâmbio de saberes/ conhecimentos, assim como as que contemplem as relações das formas e expressões de comunicação. Exemplos: enciclopédias, dicionários, textos, impressos e livros didáticos, fontes biográficas, fontes de informação geográfica, jornais, imprensa operária, televisão e vídeo; e

3) Unidades de reunião, organização e disseminação da informação, como as bibliotecas, arquivos e museus.

Conjecturar as relações que estruturam a organização e a classificação das fontes de informação é essencial. Contudo, nosso alvo é explorar as fontes formais primárias que estão reunidas e organizadas em arquivos, tendo como foco de análise as fotografias que representam as relações dos negros/ das negras nos engenhos e senzalas no período da escravidão no país, finalizado no ano de 1888:

Os documentos arquivísticos são, simultaneamente, instrumentos e subprodutos das atividades institucionais e pessoais. Como tal, constituem fontes primordiais de informação e prova para as suposições e conclusões relativas a essas atividades, sua criação, manutenção, eliminação ou modificação (JARDIM; FONSECA, 1998, p. 374-5).

Os documentos de arquivos são oriundos das dinâmicas de atividades administrativas, que engendram os fins de produção administrativos, jurídicos, funcionais e legais, com o objetivo de prova e de testemunho (BELLOTTO, 2006). No que tange às fotografias, estas são caracterizadas como documentos de arquivo quando:

[...] a partir de sua existência como imagem, ela percorre um percurso de produção documental, direcionado por uma vontade de documentar uma ação, um fato, tendo em vista constituir um tipo de documento ou de suporte de comunicação, considerando um público, uma audiência, um receptor (LACERDA, 2008, p. 11).

Sendo os princípios norteadores na identificação de um registro documental de cunho arquivístico os da autenticidade, naturalidade, organicidade e unicidade (PAES, 2008), é pertinente afirmar que o documento fotográfico porta características específicas por sua natureza imagética. Diferentemente do documento textual, seu formato não permite a

explicitação direta de todos os dados requeridos para sua identificação diplomática, apenas com o auxílio de outros materiais - como os instrumentos de pesquisa -, informações anexadas em seu verso ou a observação direta do usuário são capazes de atribuir características legais em relação aos princípios arquivísticos. Dessa forma, cabe aos arquivos especiais, como os fotográficos, práticas de viabilização de acesso, uso e confiabilidade específicos, assim como métodos de conservação e preservação do seu acervo.

Além da identificação destes princípios, a arquivística mune-se dos recursos diplomáticos e tipológicos na caracterização das fontes de informação que estão sob sua competência. Os elementos que competem a tais recursos envolvem os caracteres internos (conteúdo, finalidade) e externos (datação, proveniência, destinatário) (BELLOTTO, 2002). Os caracteres propostos pelos recursos diplomáticos e tipológicos não sugerem que a identificação e reconhecimento de prova e testemunho dos registros documentais arquivísticos seja realizado em dois momentos. Tais informações, complementam a análise documental em sua capacidade de vislumbrar o teor da procedência das informações sob as formas de expressões de conhecimento e contextos sociais em que foram produzidos, caracterizando tais registros encontrados nos arquivos enquanto fontes de informação.

Sob essas orientações apresentadas por Bellotto (2006) acerca das fontes de informação encontradas nos arquivos, face aos parâmetros sociais que ocupam gradativamente mais espaço nos estudos da Ciência da Informação - especialmente sobre a temática étnico-racial, Oliveira (2010) estruturou um conceito que orienta as vertentes objetivas (materiais) e subjetivas (sentidos) do fenômeno informacional nas relações étnico-raciais. O conceito de informação étnico-racial compreende:

[...] todo elemento inscrito num suporte físico, (tradicional ou digital), passivas de significação [...] por parte dos sujeitos que a usam, e tem o potencial de produzir conhecimento sobre os elementos históricos e culturais de um grupo étnico na perspectiva da afirmação desse grupo étnico e considerando a diversidade humana. (OLIVEIRA, 2010, p. 56).

O uso do conceito não restringe apenas a temática étnico-racial, mas serve também para as questões relacionadas a gênero, identidade, classe social, dentre outros. Partindo desse conceito em detrimento das fontes de informação, é que alcançamos o ápice na discussão das fontes iconográficas de informação étnico-racial. Sendo as fontes de informação o lugar de procedência de seleção, extração e acesso de informação (PASSOS; BARROS, 2009), caracterizamos as fontes iconográficas de informação étnico-racial como lugares de ascendência da informação étnico-racial, fontes que quando são selecionadas, acessadas e

utilizadas exprimem artefatos históricos, políticos, econômicos e/ou sociais que configuram os grupos étnicos<sup>3</sup>.

Para exemplificar, mais uma vez retornamos a Oliveira (2010, p. 57), que apresenta os tipos de elementos que caracterizam a informação étnico-racial:

[...] a documentação legal, os textos didáticos, os manifestos, bibliografias, iconografias, todo material informacional visual e não visual – oral, escrito, digital – oriundo do Governo, das Universidades, das Secretarias Municipais e Estaduais, das ONGs, Movimento Negro, Museus, Arquivos, Centros de Informação etc, produzido com vistas à promoção da igualdade racial na sociedade brasileira e, dentre outras políticas, que tratam e regulam as relações étnicas baseadas na diversidade humana.

Exprimindo elementos característicos, os artefatos que alicerçam a cultura do grupo étnico são exalados. Nesse sentido, é que as entraves que bloqueiam o reconhecimento vão desmoronando e engendrando novas formas de olhar e de compreender as variantes que circundam a problemática étnico-racial ante as manifestações racistas que discriminam o negro. Nas relações étnico-raciais, o reconhecimento enquanto vital (MUNANGA, 2001; MOORE, 2008) desencadeia a necessidade de preservação da memória de uma cultura que permeia fortemente as conjecturas mais atenuantes formadoras da tão rica cultura brasileira.

### 3.3 AFROCENTRISMO NO CONTEXTO DO PENSAMENTO SOCIAL BRASILEIRO

A ideia de afrocentrismo no contexto brasileiro perpassa vários aspectos: desde a inserção forçada dos africanos/das africanas para o trabalho escravo, às questões de mestiçamento, que desencadeiam a problemática do racismo. Nesse momento, o intento é regressar na compreensão da afrocentricidade oriunda desde os primeiros anos de colonização do país.

Historicamente, apoiamos nos em Freyre (2006) quando explora as relações de negros/negras escravizados/escravizadas na vida sexual e de família do brasileiro. É sabido que os/as africanos/africanas foram “arrancados” de suas terras e inseridos no Brasil para o trabalho escravo. O tráfico negreiro em exploração se apresenta enquanto uma das justificativas mais cabíveis na compreensão dessa inserção. Entretanto, essa não foi a única

---

<sup>3</sup> Nesse contexto, é relevante destacar que a estruturação e os objetivos deste trabalho não tende a estabelecer um conceito. A lógica compreensiva do termo fontes de informação étnico-racial parte da organização dos enunciados característicos de conceitos já existentes para agregar novas formas de conhecimento no campo da Ciência da Informação.

razão. Os/as africanos/africanas em detrimento dos indígenas foram analisados pelos colonizadores europeus e caracterizados enquanto superiores para o desenvolvimento das novas terras. Uma das formas mais claras de visualização é na força física africana, superior a do indígena, assim como do europeu português. Relacionado ao regime alimentar rico e equilibrado, o corpo negro “trabalha” melhor, auxiliando, por exemplo, na capacidade de transpiração por todo o corpo (integrando mais força e menor exaustão ao trabalho pesado).

Ainda caracterizados como adaptativos, flexíveis, plásticos, os/as negros/negras escravizados/escravizadas foram os principais colaboradores dos europeus na colonização, nas atividades agrícolas, de mineração e ainda na civilização dos indígenas.

[...] Vieram-lhe da África “donas de casa” para seus colonos sem mulher branca; técnicos para as minas; artífices em ferro; negros entendidos na criação de gado e na indústria pastoril; comerciantes de panos e de sabão; mestres, sacerdotes e tiradores de reza maometanos”. (FREYRE, 2006, p. 391).

Além disso, no processo de civilização eurocêntrica dos/das africanos/africanas escravizados/escravizadas, a religião foi um dos primeiros elementos. Batizados antes mesmo de chegarem em terras brasileiras, o catolicismo foi-lhes enxertado. Alguns/algumas negros/negras tornaram-se tão bons cristãos, que transmitiam o catolicismo às crianças brancas e aos indígenas. Contudo, tais relações fizeram com que o catolicismo absorvesse elementos oriundos das manifestações religiosas de origem africana (FREYRE, 2006).

Na vida familiar, as relações entre negros/negras e brancos/brancas ocorria de forma mais estreita, como os filhos de senhores de engenhos criados aos “mimos” das “amas de leite” (selecionadas dentre “as melhores” mulheres da senzala – mais bonitas, fortes, limpas), que os contavam estórias, cantavam canções de ninar. Tal relação propiciou na criança que era acompanhada pelas negras escravizadas a adoção de características vindas em maior parte da cultura africana, como o adocicado modo de falar: “dói” passou a ser “dodói”; “mãe” – “mainha”; “pai” – “painho”; “tio” – “titio”, dentre tantos outros. Cozinheiras, parteiras, curandeiras, as negras foram exploradas em todas as possíveis vertentes pelas famílias europeias.

A relação das crianças dos senhores de engenhos com os africanos/africanas não estava apenas nos cuidados pelas “amas de leite”, como também nas formas de lazer. Uma das principais brincadeiras dos filhos dos senhores era maltratar os meninos africanos escravizados: eram-lhes os cavalos, leva-pancadas, os criados. Além disso, são relatadas crueldades às negras africanas pelas sinhás enciumadas pela preferência de seus esposos às escravizadas.

Freyre (2006) atribui à raça africana o exórdio da vida sexual, do erotismo e da luxúria. Na exploração da mão de obra trabalhista, assim como sexual, os/as negros/negras em uso de artifícios estimulantes como as danças afrodisíacas, deixavam os europeus “superexcitados”, alguns deles apenas supriam os desejos sexuais com as mulheres negras. Certos brancos interessados unicamente na exploração e perfazer suas necessidades sexuais, outros no “aumento do rebanho”, para gerar filhos nas negras escravizadas na aspiração em ampliar o número de escravizados.

Tais relações, desde o início da colonização eurocêntrica dos portugueses (RODRIGUES, 2004), acarretaram no mestiçamento, seja na pigmentação da pele, contexto cultural, espaço de sobrevivência que constitui a diversidade que contorna o povo brasileiro.

Observado com cuidado pelos viajantes estrangeiros, analisado com ceticismo por cientistas americanos e europeus interessados na questão racial, temido por boa parte das elites pensantes locais, o cruzamento de raças era entendido, com efeito, como uma questão central para a compreensão dos destinos dessa nação. (SCHWARCZ, 1993, p. 13-4).

A característica mestiça latente da nova colonização europeia suscita preocupações. As raças não eurocêntricas (indígena e negra) apresentam estereótipos negativos que podem vir a denegrir a civilização que prometia ser uma das desbravações de maior êxito dos colonizadores portugueses. O mestiçamento, nesse sentido, passa a ser transitório, o “branqueamento” urge enquanto solução (SCHWARCZ, 1993).

É nesse contexto que a problemática das raças ganha espaço em discussões sociais, econômicas, políticas e científicas. O brasileiro é constituído de raças com fenótipos e aspectos culturais diversos, que requer políticas especializadas para atender a suas diversidades nos processos de saúde, educação, habitação, lazer, dentre tantos outros. Nessa trilha de entendimento, Schwarcz (1993) reflete em torno do papel político e estatal na operacionalização das teorias raciais. Tratadas sempre em condição inferior (subciências, “subpolíticas”), as questões raciais são rechaçadas “caracturalmente”, uma vez que é uma realidade política eurocêntrica que governa e domina todas as relações sociais.

No transcorrer dos tempos históricos, a distinção por raças não foi algo estático, ao contrário, a problemática assumiu complexos e efeitos impensáveis pela inferiorização. Munanga (2011), na busca da compreensão do germinar da inferiorização no Brasil, afirma que tais problemas urgem desde os primeiros anos de colonização por seu processo miscigenativo.



Foram os teólogos do século XVI e XVII e os iluministas do século XVIII em suas indagações sobre a existência de alma nos indígenas e negros que classificaram as raças com almas como superiores (brancos/brancas) e as raças sem alma como inferiores (negros/negras). Além disso, Rousseau (1989), em teorizações sobre a capacidade humana de aprimoramento, assinalou que raças inferiores não possuíam a possibilidade “evolutiva”, fomentando a ideia de degeneração das “espécies” inferiores enquanto um desvio patológico original que impossibilita a igualdade entre as raças.

Como os indígenas foram mais pacíficos no processo de evangelização, as rotulagens de inferioridade foram mais brandas em face dos/das negros/negras, que resistiram por possuir rituais religiosos específicos. E assim as problemáticas racistas gradativamente foram ocupando as variantes relações de reconhecimento e não reconhecimento, de igualdade ou inferioridade.

Os gestos, as relações, a informação, o conhecimento, a sabedoria e os valores culturais do homem africano foram sistematizados no discurso eurocêntrico como nocivos à cultura branca, determinando aos descendentes dessa população uma desvalorização pessoal e profissional que reforça a superioridade de um grupo dominante que se considera mais desenvolvido que outros. (AQUINO, 2012, p. 01).

No sentido da desvalorização, é que ao reconhecimento dos grupos étnico-raciais foram internalizadas representações negativas, tais como as de inferioridade e incapacidade. Se o ato de reconhecer o outro é uma “necessidade humana vital” (MUNANGA, 2011, p. 06), essa ação atua enquanto chave-mestra nos processos que envolvem o racismo. Nessa mesma linha de raciocínio, Moore (2008, p. 4) afirma categoricamente que:

Os mecanismos de autorreconhecimento e de identificação do não semelhante são básicos ao ser vivo: eles forma parte da plêiade de atitudes instintivas através das quais as espécies estruturam estratégias específicas que garantem ou reforçam sua capacidade de proverem seus meios de sobrevivência.

Em outros termos, o ser vivo exerce o instinto de condicionamento do fenótipo entre o “semelhante” e o “não semelhante” que determina as relações de cooperação (socialização) ou ‘predatismo’ (agressão, por proteção ou aniquilamento do diferente). Sendo assim, Munanga (2011) e Moore (2008) apresentam uma compreensão do racismo/da prática de distinção, segundo um fenômeno natural de ser vivo, quer humano, quer animal.

A partir de outra vertente de pensamento, Cunha Júnior (2008) e Ribeiro e Cunha Júnior (2011) concebem o racismo como fruto do aparelho político-social nas suas armadilhas de dominação/poder. É um problema social a que todos estão sujeitos, já que estamos sob a

dominação de uma cultura eurocêntrica dominante. O nascer dessas armadilhas ocorre frequentemente no espaço escolar, onde as representações dilutivas e estigmatizantes da cultura afrocêntrica são reforçadas cotidianamente:

[no] que se refere às representações construídas sobre os negros, através da escola, é possível afirmar que ela estigmatiza-os e nega suas capacidades e potencialidades. Essas representações são repassadas e introjetadas como se fossem produto de algo “natural” e são travestidas de legítimas e verdadeiras. (RIBEIRO; CUNHA JÚNIOR, 2011, p. 179).

A busca pela reparação desses processos de discriminação e racismo nas escolas – públicas e particulares - tem sido minimizada pela lei 10.639/03 que estabelece a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira no Ensino Fundamental e Médio, com vistas a reduzir distorções e equívocos que negam e ocultam o real conhecimento da história e da cultura africana, a luta, a participação e a contribuição dos/das negros/negras na construção da sociedade brasileira.

Contudo, mesmo com essa lei promulgada, ainda não se consolidou a sua implantação direta nos sistemas educacionais municipais e estaduais, “[...] tampouco obteve a devida atenção pelos programas de formação de professores e de graduação das universidades” (CUNHA JÚNIOR, 2008, p. 01). Nesse sentido, as indagações e preocupações voltam-se ao ambiente universitário enquanto formador dos/das educadores/educadoras e pesquisadores/pesquisadoras, assim como um espaço de reflexões que visem à qualidade da vida social dos sujeitos ao seu redor. Dessa forma, indagamos: como as universidades estão atuando face ao racismo que ainda predomina tão fortemente no século XXI?

[...] Nossa academia, num país que quando interessa à elite é descrito como mestiço, se imagina europeia, seus heróis são homens e mulheres brancos, loiros, de olhos azuis, cujas fotos estão nos quadros, livros e cartazes. Tudo não imagens evocadoras do Ocidente branco: as bibliotecas, os auditórios, as línguas de prestígio, os lugares mitificados das biografias dos grandes acadêmicos etc. (CARVALHO, 2006, p. 83-4).

O que se propaga sobre o processo educativo na educação básica respalda nos ambientes acadêmicos brasileiros. Em termos gerais, “[...] os negros estão ausentes das preocupações do pensamento intelectual brasileiro” (RIBEIRO; CUNHA JÚNIOR, 2011, p. 172), na educação básica ou no ensino superior. A universidade, enquanto espaço de expectativas, de ensejos que vislumbrem a integração social, acaba por também reproduzir a exclusão social por desestímulo na disseminação dos argumentos antirracistas. Uma das justificativas apresentadas por esse posicionamento é a busca da “neutralidade” na academia

(CARVALHO, 2006; RIBEIRO; CUNHA JÚNIOR, 2011; AQUINO, 2010). Em outros termos, manter o silêncio sobre a realidade institucional acarreta desinformação e carência de instrução àqueles que conseguem nela ingressar, bem com a população externa.

Sem dúvida, é nas universidades que o discurso da não inclusão racial mantém as formas mais cruéis de discriminação, preconceito e racismo, pois aqueles/as que conseguem derrubar as barreiras educacionais, a tecnologia do poder faz o corte justificando a necessidade de manter a divisão dos blocos: um deles é a “produção de excelência” formada por aqueles/as que supõe ter as condições de ingressar em uma universidade, entrar nos cursos de maior visibilidade social e fazer jus a cor da instituição e outro é a “produção do fracasso”; são aqueles indivíduos considerados como “bons sujeitos”, vencedores, mas vestidos com uma sobrecaça de mercadores da história. (AQUINO, 2010, p. 72).

O traço que marca a divisão do ambiente acadêmico é ressaltado também por Ribeiro e Cunha Júnior (2011). De um lado, encontramos os participantes dos movimentos negros exercitando a crítica permanente aos modelos impostos pelas sociedades ocidentais. No Brasil é possível assegurar que os diálogos entre Movimento Negro, Governo e Sociedade Civil, em torno da problemática, ganharam um pouco mais espaço em decorrência da inserção de políticas de cotas raciais nas universidades públicas. O índice de negros/negras egressos no Ensino Superior aumentou, mas essa inclusão é mínima.

Do outro lado, vemos a continuidade do pensamento eurocêntrico que não contempla as diferenças étnicas e culturais. As práticas de discriminação se manifestam de outras formas e, dissimuladamente, prolifera sob diversos ângulos, reforçando as práticas discriminatórias que interditam a participação de estudantes negros/negras em atividades de pesquisa e a participação de professores/professoras negros/negras em concursos para a docência.

Em relação à produção de conhecimento sobre a temática étnico-racial, Moore (2007) e Aquino (2010) inscrevem os primeiros estudos no século XX, em que os pesquisadores/pesquisadoras se ocupavam da abordagem do Holocausto e da escravidão negra africana. Atualmente, os componentes do complexo racista estão sendo desbravados e ocupando gradativamente mais espaços na produção de conhecimento das universidades públicas federais. Além disso, há mais campos de conhecimento que reconhecem a necessidade destes debates, e timidamente, contemplam as especificidades da população negra na saúde, na política, na integração social, educação, religião, identidade cultural, resistências, dentre outros.

Não divergente da situação nos espaços acadêmicos, nas outras vertentes do agir social os/as negros/negras ainda são discriminados/discriminadas. O processo histórico que coadunou na atribuição de estereótipos negativos e inferiorizantes aos libertos do escravismo,

em outros termos, “homem livre de cor” (FERNANDES, 2007), ainda impossibilita a ascensão social desses grupos afrocêntricos.

[...] a expansão urbana, a revolução industrial e a modernização ainda não produziram efeitos bastante profundos para modificar a extrema desigualdade racial que herdamos do passo. Embora “indivíduos de cor” participem (em algumas regiões segundo proporções aparentemente consideráveis), das “conquistas do progresso”, não se pode afirmar, objetivamente, que eles compartilhem, coletivamente, das correntes de mobilidade social vertical vinculadas à estrutura, ao funcionamento e ao desenvolvimento da sociedade de classes. (FERNANDES, 2007, p. 67).

O domínio da burguesia eurocêntrica desfavorece o/a negro/negra na sobrevivência nos meios rurais e urbanos. São nas regiões e/ou estados que instalaram formas de subsistência que segregaram espaço para fixação e permanência da população negra no país.

Nesse sentido, visitando os gráficos com dados da distribuição percentual por raça apresentados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), podemos vislumbrar a distribuição étnico-racial da população brasileira. Sobre a raça, as respostas foram atribuídas, espontaneamente, sem a submissão a termos pré-estabelecidos, o respondente estava livre para atribuir a raça com a qual se identifica. Com base nos dados coletados no ano de 2008, tomando um estado de cada região (Amazonas, Paraíba, São Paulo, Mato Grosso e Rio Grande do Sul) juntamente com o Distrito Federal, temos a seguinte tabela:

TABELA 1 - Distribuição Percentual por cor ou raça segundo unidades de federação selecionadas

<b>Raça</b>	<b>%</b>
<b>Branca</b>	49,0%
<b>Morena</b>	21,7%
<b>Parda</b>	13,6%
<b>Negra</b>	7,6%
<b>Preta</b>	1,4%
<b>Amarela</b>	1,5%
<b>Indígena</b>	0,4%
<b>Outras</b>	4,6%

**FONTE:** Adaptado do IBGE (2008).

De acordo com os dados, 9% da população brasileira se autoidentifica como negra/preta, sendo o Distrito Federal e a região Centro-Oeste que apresentam os índices mais elevados nessas variáveis. Em ambos os casos, a economia é baseada nas atividades agrícola e a pecuária, onde fomentam o espaço de permanência de população mais carente para atuação

nesse ramo. Ainda é válido ressaltar que outras populações foram citadas e são fruto direto do processo miscigenatório que configura o país, como é o caso da cor morena e a parda que equivalem a 35,3% da população. Contudo, quase 50% da população brasileira, mesmo diante da realidade da miscigenação, identificam como branca.

Em consonância com a problemática das raças está a ideia do preconceito e da discriminação. Fernandes (2007, p. 81) advoga que “o aspecto da situação racial no Brasil, que mais impressiona, aparece sob a negação incisiva de qualquer problema ‘racial’ ou ‘de cor’”. Sabemos do processo que coadunou a diversidade racial e cultural do país e reconhecemos a riqueza desse processo. Porém, ainda continuamos caricaturando raças inferiores e superiores. Os dados da pesquisa realizada em 2008 pelo IBGE, mais uma vez, ajudam-nos a visualizar a similitude dessa informação.

TABELA 2 - Distribuição percentual por influência da cor ou raça na vida das pessoas, segundo as unidades de federação selecionadas

UF selecionadas	Sim	Não	Não sabe
<b>Amazonas</b>	54,8%	38,6%	6,6%
<b>Paraíba</b>	63,0%	30,7%	6,3%
<b>São Paulo</b>	65,4%	32,2%	2,5%
<b>Rio Grande do Sul</b>	57,9%	39,7%	2,4%
<b>Mato Grosso</b>	59,6%	36,8%	3,5%
<b>Distrito Federal</b>	77,0%	22,7%	0,4%

FONTE: Adaptado do IBGE (2008).

Em média, 63% da população brasileira reconhece a influência do povo negro na vida social: trabalho, educação, lazer etc. Por mais que voltemos às reflexões de Freyre (2006) em *Casa Grande & Senzala* acerca dos refinados costumes africanos que incorporamos à cultura brasileira, seja na língua ou na arte, no folclore ou nas religiões, os artefatos históricos que promulgaram o povo negro como inferior ainda permanecem. Nesse sentido, são as políticas e ações de informação que contornam o cenário da sociedade da informação-conhecimento-aprendizagem que são capazes de persuadir em torno da desdogmatização de estereótipos inferiorizantes, além de vislumbrar as variáveis políticas, econômicas e sociais para atender às necessidades específicas dos grupos raciais que compõem a população brasileira.

#### 4 FONTES DE INFORMAÇÃO ÉTNICO-RACIAL NA PERSPECTIVA ESTÉTICA

As múltiplas complexidades sociais acarretam em divergentes formas de expressão e comunicação. Em consequência disso, a Ciência da Informação incorpora, gradativamente, fontes de informação que atendam tais especificidades. Sendo assim, exploramos as fontes iconográficas de informação étnico-racial na perspectiva estética através da manifestação artística. Para tanto, iniciamos a discussão no intento de compreender os enunciados que tecem a multidisciplinaridade de informação, arte e cultura, seguindo uma sucinta reflexão em torno das imagens, interpretação e análise, que subsidiam a reflexão dos usos e abusos do corpo negro escravizado em imagens.

A contextualização proposta para conectar os conceitos de informação, arte e cultura através da multidisciplinaridade parte do entendimento de Holland (2006) quando advoga que “o trabalho multidisciplinar refere-se à simples justaposição de duas ou mais disciplinas, focadas na proximidade destas ao invés do esforço de transformação para produção de novas formas de conhecimento”. Advindos de áreas de conhecimento específicas, a similitude dos enunciados que caracterizam os conceitos em questão, quando delineados em um contexto crítico-construtivista, desencadeia reflexões promissoras a ambas, conforme tece a discussão a seguir.

A Ciência da Informação, no constante desvendar do seu objeto de estudo, atribui sentidos divergentes para o entendimento contextual ao qual se propõe analisar, seja em caráter administrativo, social, semiótico, comunicativo, etc. Em outros termos, constitui-se o entendimento de informação diante das características que compõem o antagonismo teórico e prático que se deseja explorar. A arte e o objeto artístico se encontram no mesmo degrau conceitual da informação. Canclini (1984), ante a problemática conceitual da arte, estrutura elementos que podem identificar o que intenta transpor a ideia artística e seu objeto – a obra de arte: objeto fetichizado, estético, cultural e passível de emissão de mensagens. Pirolo (2011) adiciona ao entendimento da arte a possibilidade de registrar emoções e/ou sentimentos, que coaduna com a propositura de Guyau (2009) o qual advoga a arte como expressão de vida.

A retórica que exaspera a problemática do estabelecimento de um conceito geral de arte é exposta nas reflexões de Canclini (1984, p. 10):

Se caducaram as definições metafísicas e universalistas sobre a essência da arte, devemos resignar-nos a que seu conhecimento esteja fragmentado em tantas estéticas quanto são os modos históricos e sociais? Se é questionável filosófica e politicamente

a pretensão burguesa de reduzir a diversidade das obras à sua concepção de arte, resta alguma outra possibilidade de superar o relativismo e estabelecer, para além das poéticas de cada movimento, uma definição de validade universal? É possível determinar critérios de valor, mais bem fundamentados do que os gostos de cada homem, cada classe ou cada período histórico? É correto perguntar de forma geral: “que é a arte?”.

Entretanto, se construção conceitual da arte perpassa as configurações do onde e de quando se fala, as preocupações recaem em conferir os atributos que designam e qualificam o objeto artístico. Fruto da relação entre o sujeito no êxtase das suas emoções e sentimentos, a forma se constitui dos valores que representam o momento, através da pintura, da escultura, da gravação, da música, da poesia, do teatro, da dança; como, onde e quando o registro ocorre configura o sentido que se pretende apresentar com o objeto. Em face das características do objeto artístico, Canclini (1984) indaga como estabelecer a diferença entre o objeto instrumental e o objeto artístico, já assinalando a possível resposta: depende de quem o percebe.

Os objetos de arte, antes colecionados nos “gabinetes de curiosidade” (BURKE, 2003), ocupam ambientes os quais já o configuram enquanto tal. São os museus, as galerias de arte os espaços que viabilizam o conhecimento da conjuntura de produção (forma e sentimento) e os organizam, classificam, viabilizam o acesso e o uso. Os lugares de exposição, informação, decodificação, construção e resignificação do conhecimento, os fazem além de lugares de arte, lugares de informação.

A informação artística se manifesta no predicado da sua função e no conteúdo informacional da obra estética (PIROLO, 2011). O entorno expositivo que é organizado nos museus e/ou galerias de arte considera o registro da forma, o meio pelo qual é transmitido (suporte), que é representado/indexado e disponível ao acesso e uso (RODRIGUES; CRIPPA, 2009; PINHEIRO, 2012). Canclini (1984, p. 20) acrescenta: “[...] para situar o valor da informação artística, deve-se estabelecer, primeiro, como a arte está inserida no contexto, em que medida sofre seus condicionamentos e em que medida é capaz de tornar a agir sobre eles e produzir um conhecimento efetivo”. As técnicas que orientam os profissionais da informação atuantes nos museus devem enaltecer o caráter emotivo e estético da obra artística em exposição, para que a decodificação representativa do contexto de produção da obra seja tangível a todo observador, a todo usuário.

Nos meandros dessa reflexão, se a arte expressa sentimento e forma, os objetos artísticos também podem estar presentes nos acervos de bibliotecas ou em arquivos históricos? As capas de livros, as fotografias, os documentos históricos na sua forma de

produção expressam o sentimento, a vida, acrescido de sua função e conteúdo informacional através de demonstração estética; não lhes caberia também a caracterização como objetos artísticos? Desmembrando essa prerrogativa, a arte em suas múltiplas formas e facetas pode ser encontrada em outras unidades de informação que não possuem a finalidade de acondicionar o objeto em sua plenitude artística, como é o caso dos arquivos, bibliotecas e centros de documentação.

É relevante destacar que os interdiscursos entre a Arte e a Ciência da Informação ainda carecem de maior teor conceitual. A escassa literatura brasileira ocupa-se em tecer essas relações agregando-as à institucionalização do lugar museu como a principal forma de vislumbrar a multidisciplinaridade dessas áreas de conhecimento, entretanto, outros vértices podem orientar tais imbricações passíveis aos profissionais bibliotecários e também aos profissionais arquivistas.

Além do mais, se objeto artístico operacionaliza a representação simbólica de um evento (PIROLO, 2011), não só as teorias informacionais são capazes de dialogar com a arte, mas também a cultura. É esta última que move as formas de registro e até mesmo dos pensamentos que fundamentam a produção da obra, onde a arte viabiliza a transformação da realidade material a partir do cultural.

Conforme exposto no capítulo anterior, a informação só existe na cultura. O objeto artístico enquanto condutor de informação, representação e conhecimento se mune de artifícios informacionais e culturais para sua manifestação e interpretação social. Entretanto, em retorno às concepções de arte apontadas por Canclini (1984), Pirolo (2011) e Guyau (2009), ambos os pesquisadores, em contextos sociais, históricos e científicos diferentes, interdiscursam a ideia do artístico ao conceito de cultura. Se a arte expressa a vida, esta última é orientada por leis que regem representações subjetivas (como são as crenças, valores, religião) e as leis segundo as condições objetivas (direitos e deveres enquanto um sujeito social) (GUYAU, 2009).

É com Canclini (1984) que nos remetemos ao estado cultural da arte. O antropólogo em busca de uma sociologia da arte revoca as dualidades que constituem a arte e o seu objeto nos meandros que configuram o tecido social, logo os seus sujeitos. O sistema convencional operante orienta

[...] As formas pelas quais o estético se combinou com o prático, com o religioso, com o erótico, com o mercantil, ou se deparou deles, provocando em cada período, reações distintas, [que] estão reguladas pelas necessidades sociais e pela organização geral de satisfação dessas necessidades, fixada em cada modo de produção. (CANCLINI, 1984, p. 11).



As atitudes estéticas, nesse sentido, são movidas pelo sistema produtivo. Arte não se configura apenas em expressão de vida, dos sentimentos, mas especialmente, da figura dominante no Estado, da família e da escola em que pertence o sujeito artístico. Ambas estão sobre as arestas da influência econômica. Dessa forma, se as relações de produção determinam as representações, as ideias e imagens socialmente geradas, a arte absorve interferências ideológicas representadas nas relações produtivas.

Dizer que a arte representa a realidade significa que é uma das manifestações ideológicas pelas quais cada classe social expressa o modo como concebe e explica a estrutura social, o devenir histórico e sua situação neles em relação às outras classes. Entretanto, essa caracterização da arte como ideologia não é suficiente para analisá-la, mediante a aplicação **direta** do conhecimento obtido ao estudar a ideologia da classe que o produz ou para qual é produzido. A elaboração formal, sensível ou imaginária das condições sociais, realizada na arte requer que se examine o próprio trabalho de tal elaboração. Na representação artística, a transcrição ideológica das relações sociais realiza-se mediante procedimentos distintos e com objetivos diversos daqueles que animam a descrição científica ou a ação política. (CANCLINI, 1984, p. 26 – grifo do autor).

Sendo assim, surge o entrave: embora toda arte esteja condicionada socialmente, nem tudo na arte é definível a partir dela, ou ainda, a representação do real pode ocorrer como mistificação para comoção, inquietação, desconstrução da realidade através da crítica passiva ou ativa ou conhecimento/expressão verdadeira. O viés comunicacional caracterizante da manifestação artística condensa os artefatos do onde, quando e como se manifesta. Destarte, o sujeito artístico é livre para manifestar seus sentimentos na teia comunicacional da forma que considerar mais pertinente. Contudo, no jogo capitalista que move o social, ele deverá preparar-se às consequências de seus atos e fatos, como exemplo: o não ‘consumismo’ de seu trabalho.

As variantes que interdiscursam os enunciados da informação, da arte e da cultura são amplos em sua manifestação. Cabe aos pesquisadores tecer diálogos convergentes ao sujeito social produtor de informação e arte ao mesmo tempo. A partir disso, as arestas conceituais vão tomando forma e adentrando cada vez em um conjunto de argumentos articulados operacionalizando não só diálogos, mas atividades práticas que possam beneficiar a Ciência da Informação, a Arte e a Cultura no seu predicado sociológico e antropológico. Nesse fio condutor que passamos à reflexão da imagem em sua infinitude simbólica como objeto artístico.

#### 4.1 IMAGEM COMO REPRESENTAÇÃO DO OUTRO

“Para onde quer que nos voltemos, há a imagem” (JOLY, 1996, p. 17). As imagens foram os primeiros símbolos utilizados para a expressão humana. Hoje, segundo alguns autores, as imagens estão tão presentes em nossa comunicação que pode até estar ocorrendo um declínio das mídias verbais. Contudo, com toda essa manifestação das imagens, ainda não existem campos específicos sobre reflexão e análise destas, tratando-as como interdisciplinares, cabendo a cada área de conhecimento delinear sua vertente. Assim, a compreensão de imagem transita entre vários conhecimentos: um traço que é possível de visualização, ou ainda o que é passível de percepção e de reconhecimento. A mídia é que orienta os entendimentos contemporâneos da imagem (SANTAELLA; NOTH, 2001).

Aliados à facilidade de assimilação e memorização ao caráter persuasivo dos meios de comunicação, são os recursos que fomentam e exacerbam as imagens em suas atividades processuais. Tal relação é inegável. Contudo, a apropriação por este campo de conhecimento da ideia de imagem, pelo senso comum, limita a necessidade do uso de uma visão abrangente que seja capaz de abarcar toda a complexidade que perpassa seu entendimento. Joly (1996, p. 17) orienta que “a associação do termo deve ser holística e ao mesmo tempo complexa: ir desde sabedoria à diversão, da mobilidade ao movimento, da religião à distração, da ilustração à semelhança, da linguagem à sombra”.

O uso da imagem no campo da comunicação exaspera uma compreensão materialista da imagem. Contudo, quando empregamos um viés analítico a esta, as ideias de representatividade e subjetividade são incorporadas. A capacidade reflexiva (que permeia entre o ativo e o passivo) e mimética, que assemelha ou até mesmo confunde, submergida aos aparatos fisiológicos e psicológicos do sujeito espectador, assim como do produtor; desemboca numa espécie de transe envoltório do real e do irreal. Os dizeres de Aumont (1993, p. 139-140) reafirmam tal proposição: “[...] olhar uma imagem é entrar em contato, a partir do interior de um espaço real que é o do nosso universo cotidiano, com um espaço de natureza bem diferente, o da superfície da imagem”.

Em uso do ponto de vista cognitivo do sujeito em relação à imagem, Greisdorf; O'Connor (2002) estabelecem um esquema hierárquico na percepção visual que compreende 6 etapas que vão desde a visualização dos caracteres externos/primitivos à apropriação emotiva/intelecto-cultural. Os pontos que compreende o esquema são:

1. **Características primitivas:** cor, formato, textura;
2. **Objetos:** pessoa/coisa, lugar/localização;

3. **Ação:** atividade, evento;
4. **Interpretação indutiva:** representação, crença subjetiva, valor simbólico;
5. **Ambiente:** sentimento geral;
6. **Estímulos emocionais:** efeito individual.

Santaella e Noth (2001) percebem o mundo das imagens através de dois domínios: a imagem como representação visual (na sua materialidade: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, dentre outras) e imagem como representação mental (na sua imaterialidade: visões, fantasias, imaginações, etc.).

Ainda nas ideias de representatividade na percepção da imagem, buscamos Aumont (1993) na exploração representacional da imagem através de dimensões: uma espacial e outra temporal. À dimensão espacial relacionamos os dispositivos da imagem, que abrangem os caracteres técnicos: superfície da imagem, gama de valores, gama de cores, elementos gráficos simples, a matéria da própria imagem, assim como seus meios e técnicas de produção, modos de circulação e de reprodução, lugares de/para acessibilidade, suportes de difusão, dentre outros. No que tange à dimensão temporal, a ideia de representação urge mais forte: a imagem exaspera os contextos políticos, econômicos, sociais e culturais de seu período sob a ótica de quem as produziu, assim como de quem as observa.

Vivemos no tempo e com o tempo, e é também no tempo que nossa visão se realiza [...]. Por outro lado, as imagens também existem no tempo, segundo modalidades bastante variáveis. O aspecto temporal do dispositivo é pois o encontro dessas duas determinações e as diversas configurações que esse encontro propicia (desejaríamos dizer “às quais ele dá o tempo”) (AUMONT, 1993, p. 165).

Se por um lado, a visualização da imagem ocorre por um sujeito social com tempo histórico definido; por outro, o contexto de produção da imagem também exala o seu tempo histórico. Nesse dualismo, a imagem age enquanto fonte de processos, afetos e significações face ao seu valor representativo, que é inerente à realidade ante os recursos internos e externos socioculturais (AUMONT, 1993). Em outros termos, a imagem é produzida artificialmente por um tempo histórico, diante de diferentes meios, que permitem atingir uma semelhança mais ou menos perfeita e foi/é produzida para utilização por fins simbólicos.

Caracterizada enquanto apólogo, toda representação é relacionada pelo sujeito através de enunciados ideológicos, simbólicos e culturais (AUMONT, 1993), o que configura o caráter subjetivista e singular de observação, compreensão, interpretação, análise e representação de imagens.

Em uma abordagem histórica sobre a representatividade das imagens, Burke (2004, p. 17) afirma:

[...] O uso de imagens, em diferentes períodos, como objetos de devoção ou meios de devoção ou meios de persuasão, de transmitir informação ou de fornecer prazer, permite-lhes testemunhar antigas formas de religião, de conhecimento, crença, deleite, etc. Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para representações visuais nas vidas religiosa e política de culturas passadas.

Dessa forma, inseridas no conjunto de artefatos que testemunham representações visuais, históricas e sociais, as atividades de análise das imagens requerem recursos interdisciplinares que direcionem a um ou mais enfoque(s) específico(s). Aumont (1993) aponta duas formas de análise: através da semiologia e iconologia. Joly (2002) não estabelece regulações para tal atividade, que, conseqüentemente, amplia o leque de formas de análise, afirmando que podem ocorrer a partir de um viés matemático, histórico, estético, semiótico.

A análise é um modo de recepção particular, que se distingue antes de mais da recepção espontânea das obras ou de <<produtos>> visuais ou audiovisuais, porque é um trabalho de observação orientada, e porque esta destrói, aniquila, executa a visão espontânea. (JOLY, 2002, p. 240 – grifo do autor).

No caso da análise de imagens acondicionadas em arquivos, ante um contexto histórico de orientação, Cordeiro (2010) assevera que dois aspectos devem ser levados em consideração: os atributos das imagens – fotografias, slides, pinturas, gravuras, desenhos e ilustrações; o grupo das imagens – a análise pelo contexto de reunião (em respeito ao princípio da organicidade).

Os atributos – enquanto suportes documentais – são capazes de exprimir um direcionamento perceptivo do tempo histórico de produção da imagem ou de contexto persuasivo na sua interpretação e análise. Em coadunação ao conjunto de imagens, que respaldam e exprimem a conjuntura que influenciou a produção, organização, disseminação e acesso das imagens.

São as fotografias que ocuparão nosso atributo de imagem no Arquivo Histórico da Paraíba. Para alcance do entendimento do âmago da imagem fotográfica, Kubrusly (2003) perpassa vários questionamentos, dentre os quais encontramos: A possibilidade de parar o tempo, retendo uma imagem que jamais será repetida? Um processo capaz de gravar e reproduzir com perfeição as imagens que cercam o objeto fotografado? Uma ilusão? Diferentes respostas podem ser obtidas pelos profissionais e/ou pesquisadores desse campo de conhecimento, e todas são passíveis de coadunação para um entendimento norteador de

fotografia segundo seu contexto de produção. Atualmente, democratizada pelos vários aparelhos captadores de imagens, o alcance de um padrão para conceituar fotografia torna-se equivocado e restrito.

Nosso intento não é esgotar a discussão em torno da fotografia e suas técnicas. Enquanto um atributo e forma de imagem, as discussões introdutórias nos conduzem a uma maior capacidade reflexiva em torno da complexidade e representatividade inerentes às imagens fotográficas. Dessa forma, consideramos que são as fotografias encontradas nos arquivos que respaldam artefatos capazes de reconstituição da memória de um grupo social. Em nosso caso, da cultura afrocêntrica, que no Brasil se manifesta pelas relações escravocratas, das quais nos apropriamos para compreender não apenas as influências afrocêntricas diretas e diretas, mas também nos possíveis rastros que orientam o racismo e a discriminação contemporâneos.

#### 4.2 CORPO NEGRO: nuances das representações sociais escravistas

No Brasil, as manifestações escravocratas foram uma das mais lastimáveis (ALVES, 2010; CASTRO, 2007). Os/as negros/negras escravizados/escravizadas nas terras brasileiras eram destinados aos trabalhos domésticos da família real, para transporte, construção civil, agricultura, comércio e até mesmo para a prostituição, conforme exploramos no terceiro capítulo desse estudo.

Todavia, mais uma vez trilhamos um percurso histórico para explorar as concepções aos usos e abusos do corpo negro escravizado. Para tanto, recorremos a Sant'anna (1985), que dedica parte especial de sua obra, *O canibalismo amoroso*, para descrever as relações sexuais do Brasil colônia entre brancos/brancas e negros/negras. O autor se apoia na poesia com seu laço interdisciplinar à História para contornar os discursos canibalísticos. E são nesses versos que se manifestam enquanto arte que encontramos as imbricações para a discussão no contexto das imagens artísticas.

[...] na poesia romântica brasileira, a mulher mestiça já não é mais “descrita”, “retratada”, “pintada” como se fosse algo para ser visto a distância. Mas se converte em *mulher flor*, em *mulher fruto* e, sobretudo, em *mulher caça*, que o homem persegue e devora sexualmente. (SANT'ANNA, 1985, p. 22 – grifos do autor).

Vindo das terras africanas para o trabalho escravo, as mulheres negras foram inferiorizadas à subcondições de existência. A carne negra nas curvas que contornam o corpo ao consentimento do pecado pelo padre e arcebispo sem culpa pelos homens brancos,

passividade religiosa que propaga a ideia de perseguição e devoração da carne negra. A escrava é a mediadora entre a branca e a prostituta. A branca, que é a mulher a ser vislumbrada em distância, para a exploração apenas visual dos elementos mais suaves de seu corpo: traços faciais, cheiro, gestos, em outros termos, a denotação da mulher flor, a qual Freyre (2003) entende como uma arte erótica, onde o homem finge “[...] adorá-la, mas na verdade para sentir-se mais sexo forte, sexo nobre, mais sexo dominador” (FREYRE, 2003, p. 213). Doravante, é com a mulher negra que o homem expressa seus desejos mais brutais, pois é a escrava que requer a proximidade, o toque, o paladar, reluzindo a ideia de mulher fruto.

Não só consumir a mulher fruto é o suficiente para sanar as necessidades do senhor de engenho na expressão do seu poder: o prazer e a crueldade se mesclam no jogo social de posse e uso da negra. Mamar, chupar, morder, estuprar, e até mesmo matar, são os desejos carnis do homem branco com a mulher negra. E não apenas isso, em um breve regresso, assinalamos que algumas dessas crueldades já eram praticadas pelos meninos de engenho com suas amas de leite, conforme contextualiza Freyre (2003, 2006) quando advoga que as senhoras de engenho tinham a alimentação baseada em ‘quitutes’ feitos por suas escravas por comando de seu próprio marido. Com a fraca alimentação, não eram capazes da produção de leite para amamentar os filhos recém-nascidos, e são as escravas, à base de rapadura e farinha que sustentavam o vigor dos seus corpos que eram suficientes para a amamentação dos filhos de suas senhoras até quando considerassem necessário.

Na cozinha, a ‘mulher fruto’ desempenha papel extrafamiliar (FREYRE, 2006) que

[...] uma tradição não apenas brasileira, mas universal, relaciona produtos culinários, frutas, bebidas e doces a órgãos eróticos e produtos excrementais, fechando um círculo entre a boca e o ânus e entre o comer à mesa e o comer na cama. Em tudo isso, o imaginário prazer digestivo, intestino, físico e subjetivo. Na cozinha brasileira, criou-se a figura da preta gorda, tipo Tia Anastácia, reproduzida nos diversos livros de culinária, sugerindo, através da fartura de carnes da preta e do seu bom humor, o princípio da satisfação oral. Satisfação que vai do leite da ama à comida, propriamente, passando pelo espaço da sexualidade, uma que vez a iniciação sexual de grande parte dos adolescentes começava (até recentemente) na fazenda ou na casa, através das empregadas – em sua maioria pretas e mulatas. A gratificação através da culinária, por outro lado, levava muitos senhores a alforriar os escravos, “que lhe saciavam a intemperança da gula com a diversidade de iguarias”. (SANT’ANNA, 1985, p. 29-30).

No espaço de fazer comida e comer que desemboca o jogo da sedução: é a mulata que seduz na ambiguidade do comer à mesa, no comer à cama, ou ela é vítima de um mecanismo sedutor de ascensão social através do corpo? É o sexo que parafraseia o simbolismo que foge da ideia escravista pela negra. Um canibalismo afetivo e imaginário suscita a ascensão a

tratamentos de rainha pelo senhor de engenho, que algumas pelos ‘benefícios prestados’ à família, conforme afirma Sant’anna (1985), recebiam a alforria. Para ilustrar tal concepção na expressão poética, Trajano Galvão (1830-1864), que se ocupou em vários de seus versos retratar a diversidade africana, assenta que o imaginário simbólico da escrava à rainha – por seu senhor de engenho nos artifícios sedutores para consolidação do poder social e manifestação dos sentidos canibais – não achava o cativeiro local tão duro e pesado, que esse seria o local que ela conseguia abrandar ainda mais o coração do feitor, que já é uma boa pessoa. Nesses moldes, havia novas estruturações na representatividade do senhor não como explorador, mas sujeito passivo das conjecturas dos meandros sociais para sobrevivência. Nesse entendimento, Sant’anna (1985) desfecha: “o sexo é o lugar de passagem por onde se estabelece a cordialidade das relações eróticas e sociais.”.

Na passagem pelos diversos versos, Sant’anna (1985) encontra em muitos deles a mulher como símbolo da desordem e da inconstância masculina. Sobre isso, Araújo (2007) descreve que as mulheres eram vigiadas pelos pais, irmãos, tios na busca de “[...] abafar a sexualidade feminina que, ao arrebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas” (ARAÚJO, 2007, p. 45). Seja na luxuosidade das vestimentas e enfeites do corpo, infidelidade ao marido até com práticas homossexuais, ou das meninas no convento em seu relacionamento com os padres, a mulher branca da sociedade colonial tinha o desejo carnal à flor da pele.

Com as vestimentas que iniciamos as imbricações que diferenciam os desejos sexuais da mulher branca e da mulher negra. O não uso de espartilhos, ou mesmo a ausência de mangas nos vestidos, exprimem o pudor nos vestes da mulher do jardim, da mulher flor. Enquanto esta deveria esconder seu corpo, as vestimentas das escravas eram produzidas para expor suas curvas. “Trajes feitos para chamar a atenção” (ARAÚJO, 2007, p. 56), é dessa forma que é descrita e caracterizada a roupa das negras. Roupas para insinuar o corpo, para atrair homens, uma vez que algumas das escravas eram encaminhadas ao serviço da prostituição para maior arrecadação do patrimônio financeiro de seu senhor. Confeccionadas, por vezes, pelas senhoras de engenho, as roupas das negras escravas eram folgadas na altura do pescoço de modo que qualquer movimento cairia a pequena manga que deixava à mostra seus seios.

A luxúria manifestada prioritariamente pelos enfeites de diamante e ouro das senhoras e ia-íás (FREYRE, 2003) era equiparada por outros meios quando se tratava da sexualidade da mulher negra: a música. Os batuques mais fortes e com ritmo acelerado eram característicos do fervor africano. A exploração dos movimentos corporais, as danças em pares realçavam

artifícios do jogo de sedução das escravas com seus clientes (no trabalho de prostituição), ou dos enlaces com os senhores de engenho. Retomando, dessa forma, o questionamento se a escrava era sedutora ou vítima.

São nas sinuosidades das relações sexuais dos brancos e das negras, que “[...] representa um olhar sobre as práticas que envolviam desejo, prazer e erotismo no período colonial, evitando conceitos que simplificam experiências muito mais complexas” (ALVES, 2010, p. 12) que há a estrutura de um enunciado compreensivo de uma cultura sexual. Uma cultura que desvelava os atos pecaminosos com os padres nos conventos, na traição com estrangeiros e até mesmo com outras mulheres, onde a branca desponta bem mais seu pudor do que a negra.

Para a branca, o desejo carnal é um pecado horrível, podendo a mulher ser até morta em alguns casos. À mulher negra, enquanto fruto, com espírito inferiorizado, não convém julgar seus pecados carnis, uma vez que sua alma já estava condenada. Nessa ideia, era que a igreja não condenava como atos libidinosos qualquer prática fugaz da negra escravizada.

Destarte, é sempre o corpo, como substância carnal politizada, que transporta sentido aos artefatos que perpassam as diversas formas de manifestação dos desejos sexuais. É o corpo, da ascensão social como versa Sant’anna (1985), que conjectura enunciados através de conotações ou até mesmo denotações dos participantes do cenário social.

Assim como nos versos trabalhados por Sant’anna (1985), o corpo é capaz de expressar não apenas o visível, mas também o inteligível. São as roupas das senhoras de engenhos e das ia-íás, o aparecimento das curvas na pouca roupa que era vestida a negra ou até mesmo do nu que as estruturas semióticas se organizam no desvelamento de ditos e não ditos. O viés exótico que sustenta os traços da mulher negra em contraponto com o quase nu ao qual eram submetidas já configuram as tessituras dos artefatos sociais aos quais estavam submetidos o povo africano. Sobre isso, Pietroforte (2004, p. 25) assinala:

[...] o nu deixa de ser simplesmente o despido, a natureza, e passa a ser o despido articulado com outros valores culturais, de modo que o estatuto semiótico do nu não estabelece como simples referência ao corpo humano sem roupas. Há no chamado nu artístico a construção de uma estética que realiza a nudez em meio a valores culturais, e é entre eles que o corpo que despe adquire seu estatuto semiótico.

Vazio, estético ou até mesmo imoral, o nu denota aspectos torpes na tessitura contemporânea social. Vazio, porque são os caracteres expressos nas vestimentas, nos enfeites do cabelo, nas joias, nos calçados que traçam os sentidos identitários de um determinado conjunto social. Estético, pois desencadeia ditos e não ditos, realismo, desconstrução, crítica



aos entornos artísticos e sociais. Urgindo, nessa perspectiva, a ideia do imoral, pois na esfera do real, a nudez é ato ilícito. Dessa forma, diante da moralidade da nudez, é na arte a sua mais forte expressão. É na pintura, como poesia muda – segundo as concepções renascentistas – que delineamos os traçados que contornam a ideia do corpo nas imagens.

Burke (2004, p. 229), em uma revisão acerca da representatividade da imagem em sua obra *Testemunho ocular*, assevera que “as figuras representadas em imagens, sejam elas pinturas em sala de estar ou gravuras em paredes de tavernas, nos dizem algo sobre o uso das imagens e sobre a história social das preferências de gosto”. Em outros termos, as figuras sempre estão representadas em uma imagem através de um significado, significado este que não atinge a todos os grupos sociais, uma vez que sentidos, símbolos e simbolismos são oriundos de práticas específicas de um grupo social. As manifestações de expressão de vida também são moldadas por esses elementos e outros que apontem o teor estético em alta no período histórico.

Para tanto, ainda exploramos Burke (2004) quando apresenta 3 (três) aspectos a serem considerados na decodificação da representação da imagem: 1) a imagem não viabiliza o acesso ao mundo social diretamente, mas sim as visões contemporâneas dele; 2) o testemunho das imagens necessita da integração no contexto social, que é influenciado pela cultura, economia, política, dentre outros; 3) a série de imagens oferece testemunho mais confiável em relação à imagem no singular. Nesse sentido, é a percepção visual que emprega os sentidos inerentes à subjetividade da imagem. Percepção de quem integra ou não artefatos que caracterizam o seu grupo social. Percepção que, conforme já observado em Greisdorf; O'Connor (2002), perpassa a cor, formato, textura, os objetos e sua localização, a ação, o ambiente em contraponto à interpretação indutiva e aos estímulos emocionais. Dessa forma, a percepção é paralela à representatividade no dualismo interpretativo da imagem.

Nos termos representativos das imagens é que nos voltamos às expressões da vida através do estético, como é o caso das pinturas, no intento de perceber as nuances históricas na compreensão dos usos e abusos do corpo negro. Não nos cabe nesse momento tecer rica exploração de todos os elementos que agrupam sentido à imagem, e sim, realçar a exploração latente de um corpo com pele negra que até hoje carrega e convive com o preconceito de uma raça inferiorizada.

Menta (2011) revela que as primeiras imagens realizadas aqui no Brasil que se ocuparam em representar suas terras e seus habitantes são aquelas realizadas pelos artistas holandeses Albert Eckhout (1610-1666) e Frans Post (1612-1680). Em um conjunto de

quantidade mediana de 10 (dez) fotografias, cerca de 3 (três) expressam artefatos que orientem a ideia do povo negro escravizado.

FIGURA 01 – Mulher negra



**Fonte:** Eckhout (1641).

Quando chegou ao Nordeste do Brasil em 1638 nas caravanas do Príncipe Maurício de Nassau, a Albert Eckhout (1610-1666), pintor, desenhista e artista plástico, foi atribuída a função de registrar a “paisagem brasileira”, sem esquecer dos traços que demarcam as suas obras: a solidão dos seus personagens. Em grande parte dos seus trabalhos, apenas é visto um sujeito de corpo inteiro, viabilizando todas as possíveis concepções do artista acerca do homem/mulher branco/branca colonizador/colonizadora, do povo negro escravizado ou do/da índio/índia preguiçoso/preguiçosa.

Nessa obra em questão, intitulada a *Mulher negra*, já é presumível traçar as características apontadas por Araújo (2007) da escassez da roupa das escravas, com uma leve

saia para não deixar à mostra todas as “suas vergonhas”. O corpo forte e robusto, marca que descreve fortemente o/a negro/negra por ser uma das suas principais características (FREYRE, 2006), é passível de percepção em todos os membros. Além disso, chapéu, brinco e colares denotam pequenos traços da cultura africana, os quais as negras faziam uso para a não desvinculação total de seus artefatos simbólicos. Não só apresentando-se enquanto artefato categorizante da cultura afrocêntrica, o chapéu também esconde os longos cabelos que eram comuns nas escravas, cabelos longos, porém, maltratados. As frutas na cesta e na mão do menino, provavelmente são pelo trabalho de venda das plantações do seu senhor de engenho. Por fim, o vazio representativo do nu do menino, na ambição brusca de retirada da identidade afrocêntrica.

Em um contexto contemporâneo, a nudez na percepção de retirada da identidade também é expressa na obra de Jurandir Paes Leme (1896-1953). Retratando o período escravocrata no Brasil, pintou a óleo sobre a tela em 1930 a nudez do corpo negro masculino. Exposta no Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), as representações do povo negro escravizado não são tão diferentes em relação a Albert Eckhou.

FIGURA 2 – Nu masculino de costas



Fonte: Leme (1930).

Em um cenário caracterizado como dos porões e mais uma vez o corpo forte e delineado são as características principais da obra. A ênfase nas costas, espaço do corpo que sofria constantemente com os chicotes nos pelourinhos pela não realização do trabalho segundo as ordens estabelecidas, ou castigo por alguma atitude desviada da condição de subserviência, demarcam um contexto de signos e representações que ainda reluzem ao escravo integralmente subserviente ao seu senhor. As percepções do século XVII ainda florescem no século XX, quase 100 (cem) anos após o ato da abolição que representou a liberdade do povo negro escravizado.

Longe de esgotar os signos, significados e simbolismo das imagens acima, a exposição dessas fotografias nos remete ao contexto simbólico na decodificação para interpretação das

expressões artísticas. As imagens, na sua infinitude subjetivista, agregam representatividades visíveis e outras inteligíveis, sendo estas capazes de configurar a memória de um grupo social. Quando nos referimos à exploração do povo africano no trabalho escravo e suas diversas contextualizações no transcurso histórico, carece ao/a espectador/espectadora, no fio que tece, o entendimento de sua percepção visual que irá atribuir os sentidos cobertos e descobertos pelas façanhas artísticas. No sentido da obra artística como artefato de expressão da vida que perfaz a memória de um grupo social, que as exploramos enquanto fonte de informação étnico-racial que subsidia a representação e construção de uma memória social afrocêntrica.

## 5 CONTORNOS MEMORIALÍSTICOS DAS FONTES DE INFORMAÇÃO ÉTNICO-RACIAL

No trajeto transcorrido até este ponto, vislumbramos a informação enquanto fenômeno cultural, haja vista que este insumo é produzido no seio dos grupos sociais e, portanto, está imerso na cultura. Diante desta reflexão, apontamos ainda a informação como artefato, pois ela é produto humano oriundo das transformações do dado preexistente na natureza. Contudo, trata-se de um artefato peculiar, visto que o processo desencadeador da percepção e de estímulos ocorre diretamente no receptor (AZEVEDO NETTO, 2008).

É através dos artefatos e dos demais pontos de referência da memória que se torna possível a identificação de características que configuram grupos e/ou campos sociais de outrora. É neste aspecto que a memória manifesta-se enquanto ponto-chave na relação entre informação e cultura. O intento em conhecer o passado operacionaliza o desejo do homem em buscar as expressões de um grupo/campo que foram materializadas, que cristalizam as memórias culturais através dos artefatos. Nesse sentido, corroboramos a concepção apresentada por Oliveira; Azevedo Netto (2007, p. 30-1) quando assinalam que:

[...] os artefatos e seus variantes, ao serem utilizados, revelam dados significativamente históricos, pois as diferentes formas de expressão também se constroem a partir das relações com os artefatos, possibilitando comparações temporais e espaciais que refletem seus contextos culturais e sociais.

Dessa forma, a relação com os artefatos é dualista: exprimem características e propiciam/fomentam interpretações e apropriações que são incorporadas nas diversas dinâmicas de manifestação cultural do grupo social. As paredes das cavernas ou os blogs que referendam/ sinalizam os componentes/elementos são esses espaços de expressão, porém, que já nos permitem compreensões enunciativas pelas formas de registro que foram utilizadas pelo grupo social em análise.

No complexo simbólico, espacial e, especialmente, temporal em que se constituem os registros de memória, perpassam as correntes históricas e sociais em que os sujeitos são os atuantes. Nesse contexto, a memória também exprime esses pressupostos. Todavia, as capacidades psíquicas limitadas do homem não armazenam toda essa dinamicidade que transita em suas relações humanas. O que é registrado na memória passa por um processo seletivo, em que acontecimentos/artefatos são considerados (segundo julgamento subjetivo)



mais relevantes para representatividade do fato. Em suma, Le Goff (2005) e Ricoeur (2007) coadunam com a seleção enquanto característica fundamental do fazer memória.

Várias são os enfoques adotados na abordagem da memória. Ricoeur (2007), por exemplo, explora a memória diante de três perspectivas: a memória do si (individual), a memória dos próximos (intermediária) e a memória dos outros (coletiva). A memória individual contempla as minhas lembranças, os registros pessoais, familiares. A memória coletiva configura-se enquanto um conjunto de acontecimentos que marcaram um grupo social em um determinado espaço e tempo. Já a ideia de memória intermediária perpassa as polaridades das duas anteriores, seu âmago está na dimensão dos espaços institucionais em que nos socializamos, como as recordações do período escolar ou na instituição em que atuou, ou seja, onde ocorreram intervenções diretas e indiretas, pessoais e coletivas nas relações que transitam entre o si e os outros.

Ricoeur (2007) discutindo sobre as formas de abordagem da memória afirma que é ela que se inscreve nas capacidades do homem. Em outras palavras, ela é exercitada, atribuindo ao sujeito a capacidade de “memorização”, de utilização da memória enquanto recurso estratégico. Sendo exercitada, corrobora com as concepções de uso e também de abuso. Diante dessa problemática, o filósofo apresenta uma taxionomia aos abusos da memória:

- **A memória impedida** (nível patológico-terapêutico): as categorias patológicas na história imbricam ainda mais quando investigam a estrutura fundamental da existência coletiva: os conflitos, que são instituidores de acontecimentos que marcam um nascimento, uma conquista. Nos conflitos ou duelos, de um lado, temos o vencedor e, do outro, o perdedor, o humilhado. Dessa humilhação é que se constituem as cicatrizes simbólicas que precisam da cura;
- **A memória manipulada** (nível prático): caracterizada mediante fenômenos ideológicos, nos abusos que resultam de manipulação e do esquecimento por aqueles que manipulam, de uma memória instrumentalizada;
- **A memória obrigada** (nível ético-político): compreende o dever de memória. Em um viés de eminência imperativa, no dever de memória há frases que estão em constante uso como “Você se lembrará!”, “Você não esquecerá!”, que perpassam o bom uso e o abuso do exercício da memória.

Em relação à memória afrocêntrica, esses três abusos da memória, citados por Ricoeur (2007), mostram que a memória é impedida por ser descartada mediante ideologias dominantes que inferiorizam e descaracterizam negros/negras e dessa forma obriga/conduz ao

seu silenciamento. A “cura”, nesse sentido, é a busca no restabelecimento dessa memória e posteriormente na sua preservação.

Nesse entendimento, é no vértice da memória coletiva/“dos outros” que é buscada, que estreitamos o laço com a preservação da memória afrocêntrica. A questão que se apresenta é: como buscar e preservar uma memória que não é minha? Segundo Ricoeur (2007), o processo que desencadeia a memória buscada individual é acionado *a priori* pela (1) busca de artefatos, (2) percepção (reconhecimento, atribuição de sentido) deste artefato, (3) pela lembrança e por fim (4) pela cristalização da memória. Essa mesma dinâmica não ocorre com a memória coletiva quando é buscada.

Contudo, compreende o primeiro aspecto: só a partir da identidade/reconhecimento do si é que se faz perceber o outro. Além disso, a necessidade de socialização do indivíduo relacionado à sua intencionalidade é que operacionaliza os mecanismos que estimulam o interesse em buscar, construir e preservar uma memória que não é do si, uma memória que influencia sua conjuntura social, como é o caso da memória afrocêntrica no Brasil. Sendo assim, nosso entendimento de memória afrocêntrica urge da identificação e reconhecimento dos artefatos materiais e imateriais que afirmem os pensamentos, as práticas e as ideologias (ASANTE, 2009) no trajeto histórico, político e social dos/das negros/negras de origem africana.

Ante ao caráter celetista da memória, o esquecimento de manifesta como prática manipulável e neurológica. Como ação conjunta da memória, Ricoeur (2007) versa uma orientação que parte de um eixo vertical dos graus de manifestação e um eixo vertical sobre os modos de passividade ou atividade: o esquecimento e a memória impedida, o esquecimento e a memória manipulada e, o esquecimento comandado. Os fenômenos ideológicos de abuso e dever que manipulam e impedem a memória social de um fato ocorrido operacionalizam o apagamento dos rastros que conduzam o sujeito a lembrança. Nesse entendimento, a invisibilidade, a discriminação e o racismo aplicados ao povo negro implicam da escassez dos rastros/registros (documentos, imagens) que resplandecem as lutas e as vozes dos/das negros/negras.

São através das fontes iconográficas de informação étnico-racial que percorremos a trilha histórica que coaduna na apropriação dos artefatos da afrocentricidade na contextualização que marca e caracteriza a memória afrocêntrica no caso brasileiro. O resgate da documentação histórica presente nos arquivos assume um papel social, que concerne não só o fazer história ou na prática memorialística, mas a ressignificação do passado enquanto processo essencial para interação e compreensão do presente e do futuro.



A prática memorialista investe na reconstrução do passado, construindo e reconstruindo a memória documental, em permanente cotejo com a história. Lida com doações e aquisições para construir o patrimônio cultural e, assim, preservar a memória. Portanto, a prática memorialista de que se fala, envolvendo a preservação de bens culturais, principalmente documentais e bibliográficos, é uma prática social, institucionalizada e vinculada a uma política preservacionista. (BARROS, 2003, p. 76).

Diante disso, a responsabilidade de preservação da memória de um grupo e/ou campo social é inerente aos arquivos. Em sua obra *Entre memória e história: a problemática dos lugares*, Pierre Nora (1993) afirma que os arquivos, igualmente às bibliotecas e museus, são lugares com efeito nos três sentidos da palavra: material, simbólico e funcional, simultaneamente, apenas em graus diversos. Material, por ser ocupado por estantes, mesas, cadeiras, documentos, livros, peças; simbólico pelo sentido que esses materiais possuíram/possuem e/ou pelo significado/valor que lhe é/foi atribuído; e funcional por ter sido ou ainda ser útil para alguém.

Sendo assim, esses efeitos não devem ser considerados isoladamente, mas enquanto um complexo que configura as fontes de informação diante da organização e disponibilização nas unidades que os condiciona. Só a partir da reflexão em torno das potencialidades históricas e sociais inerentes às unidades de informação enquanto organizadoras, gestoras e disseminadoras das fontes de informação/artefatos que os sujeitos atuantes podem acessar, conhecer, reconhecer, apropriar e preservar a memória étnico-racial, no nosso caso, especificamente da cultura afrocêntrica. E assim, tirar as amarras que ainda silenciam, discriminam e inferiorizam esse grupo social.

## **6 POR UMA ANÁLISE CRÍTICA DO RECONHECER AO SILENCIAR:** o ensaio fotográfico *Engenhos e Senzalas*

Iniciemos nossa análise com a indagação proposta por Joly (1996): se é a natureza que nos propõe imagens é porque elas são necessariamente culturais? Para tentar responder tal indagação giramos nossa lente para a abordagem sociocultural da Ciência da Informação que alavancou as discussões que perpassam o afrocentrismo, apresentando nesse ponto as fontes iconográficas de informação étnico-racial acondicionadas no Arquivo Histórico da Paraíba. É a natureza do contexto social, político, econômico e cultural que caracteriza o cenário do ano de 1982 – quando houve a produção dessas imagens expostas como materiais iconográficos, que traçaram ou ainda traçam o contorno em que é configurada a cultura afrocêntrica no estado da Paraíba e no Brasil com o interesse de explorar a sua produção e o seu reconhecimento.

Além disso, é necessário tecer diálogos com os domínios artísticos, uma vez que os objetos que compõem o nosso estudo são oriundos de um contexto estético-cultural para retratar as relações entre os senhores de engenho e seus escravos(as).

Primordialmente, antes de compreender as representações que configuram as imagens analisadas, faz-se necessário referendar os contornos teóricos que interligam a ideia de arte, informação e cultura. Dando prosseguimento, Pirolo (2011) nos fornece o arcabouço teórico para início de nossas reflexões. Essa autora, afirma que, se a arte se ocupa dos registros das emoções, sentimentos e/ou cultura na história da humanidade através dos valores estéticos (beleza, equilíbrio, harmonia, revolta), os estudos da informação apresentam caráter unívoco para ampliar a decodificação dos conhecimentos produzidos pelos sujeitos sociais em suas ações e emoções no decorrer do percurso histórico.

Como uma representação simbólica de um evento (PIROLO, 2011), não só as teorias informacionais são capazes de dialogar com a arte, mas também a cultura. É esta última que move as formas de registro e até mesmo dos pensamentos que fundamentam a produção da obra onde a arte viabiliza a transformação da realidade material a partir do cultural (CANCLINI, 1984).

Nesse sentido, com a tríade informação-arte-cultura é que mergulhamos na contextualização e interpretação dos ditos e não ditos das fotografias que compõem o ensaio *Engenhos e Senzalas*. Tríplice, porque, com os olhos de um cientista informacional, as tessituras artísticas de produção das fotografias e o contexto histórico-cultural serão os pilares que nortearão os “achados” que encontramos e que serão expostos a seguir.

## 6.1 FONTES ICONOGRÁFICAS NO ARQUIVO

No contexto metodológico, a proposta qualitativa que conduz esse estudo, começa a delinear-se. Longe de abarcar todas as formas interpretativas do corpus de análise, instrumentalmente, fizemos o uso de três materiais para a coleta de dados: a observação direta (prática inicial de toda e qualquer pesquisa empírica), a identificação dos elementos caracterizantes das fotografias enquanto documentos de arquivo através das fichas de identificação conforme proposituras da diplomática arquivística, e por fim, a entrevista com o produtor das fotografias, o fotógrafo Luiz Antonio Bronzeado.

Com vistas à exploração das imagens que denotam artefatos referentes à temática étnico-racial em arquivo, percorremos vários arquivos públicos da cidade de João Pessoa: Arquivo Eclesiástico, Arquivo do IHGP (Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba), Arquivo do IPHAEP (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba), Arquivo da Fundação Padre Ibiapina e o Arquivo Histórico da Paraíba. Apenas nesse último, encontramos, no final do corredor de exposição fotográfica, fontes de informação étnico-racial que se encaixavam nas iconografias que buscamos.

Desde o início da coleta de dados já é possível apontar a escassez de matérias que aduzem à presença de informações/artefatos em suas diversas formas (documentos, esculturas, fotografias, pinturas) que resplandeçam a uma memória afrocêntrica. Não obstante, esse dado já se revelava nos trechos discursados por Aquino; Santana (2010, p. 46) quando afirmam que: “sem dúvida, ainda podemos considerar a escassez de trabalhos na área” seja ela intelectual, artística e/ou cultural.

Em outros termos, por mais que haja a preocupação recente em tecer peças conectoras com vistas à construção e/ou preservação de uma memória afrocêntrica através dos trabalhos científicos desenvolvidos por Silva (2009), Pereira (2009), Lima (2009), Elliot (2010), Oliveira (2010), Santana (2012), Mota (2012), Rodrigues (2012), dentre outros, ou até mesmo em centros e unidades de informação referentes à temática étnico-racial, a quantidade ainda é insuficiente, especialmente quando referendamos o contexto paraibano, acarretando na multiplicidade das práticas de racismo, preconceito e discriminação, conforme expressa Aquino (2011, p. 48-9):

A ausência da ética na transmissão da informação sobre a história da cultura africana e afrodescendente tende a despertar ressentimentos e revoltas por parte daqueles(as) que se sentem discriminados(as) pelos(as) brancos(as). Tal atitude evidencia que o problema da discriminação, do preconceito e do racismo já está incorporado ao

imaginário das pessoas, e necessita de mais discussões sobre essa temática para tentar reduzi-los.

Se a mídia, enquanto difusora em massa de informações, “[...] constrói discursos que nem sempre são favoráveis ao respeito, reconhecimento, aceitação e valorização da diversidade cultural” (AQUINO, 2011, p. 48), são as unidades de informação em sua finalidade cultural que empregam responsabilidade em ações antirracistas, antipreconceituosas quanto às divergências raciais. Nesse pensamento, reportamo-nos ao Arquivo Histórico da Paraíba para a visualização das fotografias, que só foi possível através de conversa informal com o gestor dessa unidade de informação. Como a estrutura do local está no subsolo da Fundação do Espaço Cultural contendo sala de exposição, sala de pesquisa, acervo e corredor com exposição permanente de fotografias do surgimento e construção da capital paraibana, a conversa com o gestor do arquivo se fez pertinente na localização das fontes iconográficas de informação étnico-racial, uma vez que estas se encontram expostas no final do corredor, em um local que há cerca de 3 (três) ou 4 (quatro) anos era ocupado por amontoados de caixas contendo materiais da Biblioteca Juarez da Gama Batista que estava em reforma.

A partir disso, iniciamos o processo de identificação das fotografias em meados do mês de abril no ano de 2012. Munidas de caderno de campo para o registro da observação direta das fontes iconográficas, em consonância com os elementos internos e externos que subsidiam a análise da fotografia enquanto um documento arquivístico, coletamos: a espécie documental, o suporte, o formato, a forma e o gênero, assim como a proveniência, o destinatário, a data tópica e cronológica, a atividade, o tema/sequência e o conteúdo substantivo.

Além disso, o ensaio fotográfico foi também apresentado através de um catálogo, sendo esse instrumento complementar na identificação das fotografias. Nele, conhecemos o trajeto profissional do fotógrafo, a apresentação dos atores, os locais para cenário das fotografias e as sequências que tecem o ensaio, configurado quase como um enredo histórico.

Em uma segunda visita, identificamos outras 4 (quatro) fotografias que exprimem informações e elementos capazes de subsidiar a construção e/ou preservação da memória afrocêntrica. Em virtude da presença de outros materiais nesse espaço, como diários oficiais datados do início do século XX, houve a impossibilidade de coletar todas as fotografias. Todavia, elas foram inseridas em nosso corpus de análise sem grandes transtornos ao desenvolvimento da pesquisa.

Cientes da necessidade de obter mais dados para a interpretação em face de uma abordagem qualitativa é que estabelecemos o uso de mais um instrumento para a coleta de dados: a entrevista semiestruturada com o fotógrafo Luiz Antonio Bronzeado. Como instrumento norteador para a contextualização das fotografias, a entrevista buscou desvendar dados da produção não presentes no catálogo e compreender os entornos que motivaram a produção de um ensaio diante do tema *Engenhos e Senzalas*. Para tanto, traçamos como eixos da entrevista: a contextualização geral sobre a temática, o recorte histórico para tecer a trama do ensaio, a justificativa e a finalidade do trabalho, a participação de atores e seleção dos lugares para compor as fotografias, a construção de um catálogo expositivo e a função social das fotografias para construção e/ou preservação da memória do povo negro no Brasil.

A entrevista foi realizada no mês de dezembro do ano de 2012 na residência do fotógrafo. O grande intervalo de tempo para a aplicação da terceira fase de coleta de dados foi oriunda da dificuldade na localização do fotógrafo através de contato via telefone ou até mesmo de onde residia (na cidade de João Pessoa ou em outro estado). Na entrevista, fizemos uso de aparelhos eletrônicos como o Mp4 e Tablet para registro da fala e posterior transcrição dos dados.

A partir desse percurso de coleta de dados, em paralelo com o aperfeiçoamento da fundamentação teórica para maior vigor no embasamento dos trajetos que constituem a trilha para uma eficiente análise de dados, é que as próximas páginas constituem os fios que desenrolam esta interpretação proposta para o alcance dos objetivos traçados nesta pesquisa.

#### **6.1.1 Identificação e descrição das fontes iconográficas de informação étnico-racial: apresentando o ensaio fotográfico *Engenhos e Senzalas***

O arquivo enquanto unidade de informação tem a sua finalidade proeminente na organização de documentos para suprir as necessidades da dinâmica administrativa de uma organização. Contudo, sabendo que o documento arquivístico é mantido por um ciclo vital de sua documentação em locais de guarda e uso apropriados, sendo os de constante uso no arquivo corrente, os de uso esporádico no arquivo intermediário e os de prova e testemunho no arquivo permanente, salienta-se que o arquivo permanente como detentor e gestor de uma documentação de valor secundário (com fins de prova, testemunho, histórico e científico) se mune de mecanismos práticos divergentes dos arquivos correntes e intermediários para atender as dinâmicas específicas de seu uso, assim como de seus usuários. Sobre isso, Bellotto (2006, p. 23) reforça:

Sendo a função primordial dos arquivos permanentes ou históricos recolher e tratar documentos públicos, após o cumprimento das razões pelos quais foram gerados, são os referidos arquivos os responsáveis pela passagem desses documentos da condição de “arsenal da administração” para a de “celeiro da história”, na conhecida acepção do consagrado arquivista francês Charles Braidant.

Na concepção de “celeiro da história” os estados se ocupam em estruturar um acervo capaz de subsidiar o acesso e uso de documentos que resplandeçam o percurso histórico que originou o estado e/ou até mesmo de estados vizinhos. No caso do Arquivo Histórico da Paraíba, fundado no ano de 1987, condiciona documentos do período colonial, imperial e republicano. A riqueza de sua documentação é evidenciada pela virtuosidade histórica da capital pessoense de ser a terceira cidade fundada no Brasil no século XVI.

Documentos históricos desde o século XVII, jornais datados do início do século XX e um conjunto fotográfico com mais de 270 (duzentos e setenta) fotografias que relatam a construção e o nascer social, histórico, político e cultural da cidade de João Pessoa, são os materiais que compõem os principais registros acondicionados no acervo.

Contudo, como o Arquivo Histórico da Paraíba faz parte dos locais de cultura fomentados pela Fundação do Espaço Cultural (Funesc), a doação de materiais é constante, os quais passam por avaliação dentro da finalidade deste espaço. No ano de 1984, o Museu José Lins do Rego recebe um ensaio fotográfico através de doação, informação cedida na entrevista realizada com o fotógrafo Luiz Antonio Bronzeado, conforme trecho da fala descrita a seguir:

Eu morei aqui até 1984, fui morar em Brasília. E fiquei 17 anos lá. Sempre vindo aqui. Mas eu perdi o contato. Eu sempre estive aqui um ano depois, um ano e meio depois, e resolvi ir lá. Eu tinha feito essa doação ao Espaço Cultural, ao Museu José Lins do Rego. Se não me engano ainda tenho guardado os termos de doação, tenho os documentos. (BRONZEADO, 2012).

No ano de 1988, as fotografias são encaminhadas ao acervo do Arquivo Histórico da Paraíba por não haver local de guarda no museu e por considerar mais apropriado o acondicionamento das fotografias no arquivo. Entretanto, ao chegar ao arquivo, as fotografias ficaram empilhadas nas estantes por cerca de 7 (sete) anos. Com a mudança de gestão administrativa do arquivo, os profissionais responsáveis reconhecendo a necessidade de exposição das fotografias ao público, expuseram-nas no final do corredor de mostra fotográfica, onde atualmente pretende ser implantado o Espaço de Exposição dos Escravos, uma ação da atual gestão administrativa do arquivo.

Convém explorar, nas entrelinhas discursivas do fotógrafo, o decorrer histórico de sua vida profissional para rastrear elementos que nos conduzam às marcas/sinais que erguem a conjectura que trilha a produção das imagens fotográficas sob o tema *Engenhos e Senzalas*.

Em um breve retorno histórico da vida do fotógrafo nascido no município de Areia, no estado da Paraíba, em abril de 1949, encontramos seu interesse pelas imagens desde os 7 (sete) anos de idade, porém, através de desenhos de *corpus nus* com a ajuda de um manual intitulado “Como desenhar a figura humana”. Aos dezessete anos, aprimorando o interesse pelo corpo humano em sua sensualidade, insere-se no ambiente fotográfico com uma câmera emprestada de seu pai. Em 1966, morando na cidade de Brasília, participa de exposições coletivas, onde seus trabalhos giravam sob o título “Nus da condensa descalça”. No ano seguinte, com a exposição individual “As dez *blow-ups* 1968” é premiado com medalha e troféu em um concurso de fotografias promovido pela Universidade de Brasília (UnB).

Já no ano de 1970 vai a São Paulo estudar cinema na Escola Superior de Cinema São Luis. Em paralelo, realiza cursos de fotografia para aprimoramento profissional. Durante os anos de 1972 e 1973 atua em revistas de grande circulação da Editora Abril, como a *Veja* e *Claudia*. Em 1975 decide estudar Comunicação em Belo Horizonte, abandonando por algum período o trabalho como fotógrafo e atuando como repórter. Diante do reconhecimento do seu trabalho, em 1978 é convidado para implantar o setor fotográfico da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), participando posteriormente de diversas mostras coletivas. Não só para a implantação deste setor, o fotógrafo também atuou como docente dos cursos de Educação Artística, Comunicação e Arquitetura. Sempre interessado no aprimoramento profissional, em julho do ano de 1980, viaja aos Estados Unidos passando por várias universidades com o intuito de estabelecer contatos e observar/analisar setores fotográficos. As mais recentes informações direcionam para sua agregação no Departamento de Artes da Universidade Federal da Paraíba<sup>4</sup>.

Em meados do ano de 1981, o fotógrafo decide compilar um ensaio fotográfico com as paisagens e representações históricas da vida dos engenhos na Paraíba. Para tanto, no período de um ano explora possíveis atores para posar às fotos, dentre os quais totaliza 19 (dezenove) ao final e outros 15 (quinze) profissionais técnicos na produção, diagramação e maquiagem. Com recursos próprios, explora as mais belas paisagens da capital paraibana, como a Fazenda da Graça - Matarazzo (João Pessoa – PB) e Convento de São Francisco (João Pessoa – PB), assim como a Usina São João (Santa Rita-PB), a cidade de Igarassú (Pernambuco), o Sobrado José Rufino (Areia-PB), o Engenho Outeiro (Pilar-PB) e o Engenho Corredor (Pilar-PB). Segundo informações do produtor, o trabalho prolongou-se por um ano em virtude dos escassos recursos externos, cabendo ao próprio fazer economia para as viagens que eram

---

<sup>4</sup> Dados coletados no catálogo de apresentação do ensaio fotográfico *Engenhos e Senzalas*.

necessárias. E são nos meados de 1982 que ocorre a primeira exposição do ensaio fotográfico intitulado *Engenhos e Senzalas* na cidade de João Pessoa: “[...] os *vernissages* foi no Núcleo de Arte Contemporânea (NAC – UFPB), ali nas Trincheiras, próximo à igreja de Lourdes” (BRONZEADO, 2012).

Oriunda do idioma francês, o uso do termo “*vernissage*” para designar a exposição das fotografias, alude à pré-estreia ou abertura de exposição de obras de arte como um evento social. Não apenas como simples exposição, os *vernissages* contam com outras formas de manifestação artística para enredar o contexto de inspiração dos produtores com música, dança, coquetel, dentre outros. O evento é restrito a convites destinados aos mais próximos do produtor das obras de arte ou jornalistas que vão aplicar a crítica que estampará os jornais e/ou revistas da cidade. O emprego desse termo na descrição da exposição de abertura de seu ensaio fotográfico precede a influência histórica da arte adquirida nas salas da Escola Superior de Cinema em São Luiz ou mesmo das aulas na Universidade Federal da Paraíba. Nesse contexto, outra questão foi levantada ao fotógrafo em relação ao período e os percursos realizados em outras cidades para levar os *vernissages* a outros locais no país e no exterior. Sobre isso, ele responde:

Ah, ela ficou quase um mês. Acho que um mês de exposição e depois foi pra Recife, na Galeria Oficina em Recife. A Galeria Oficina, ela é de Bernardo Berneslai Marshal, lá em Recife. Ah, porque foi o seguinte: nós conseguimos patrocínio. Eu tive que depois da exposição pronta, foram vendidas algumas fotografias. As fotografias, elas foram numeradas as cópias. Então, como nós precisamos de recursos pra viajar fazendo exposição pra outras cidades, como São Paulo, Porto Alegre. Então, as fotografias foram vendidas; algumas foram vendidas para obtenção de recursos pra investir na exposição. Tudo o que eu fiz, tudo o que foi gerado a partir da exposição foi revertido pro próprio trabalho, pro próprio projeto, sabe? Eu não fiz esse trabalho, em nenhum momento por objetivo comercial. Eu acho que a maioria das pessoas, todas as pessoas que participaram, posaram ou que participaram da exposição. Eu acho que as pessoas aderiram com entusiasmo ao projeto, porque viram que era um projeto com objetivo cultural. Em nenhum momento havia um objetivo comercial por trás disso. Eu não fiz esse trabalho pra ganhar dinheiro, sabe? Então, essa exposição foi levada pra Galeria Oficina, porque era [?] na época em Pernambuco. Então, nós tivemos lá. E foi muito bom o resultado que nós tivemos lá. Com a venda do material que nós pudemos viajar pra levar esse trabalho, porque eram muitas despesas pra transportar. Porque, se você tinha os locais lá, mas você tinha que levar esse material todo e acompanhar esse material e despesas com a hospedagem. Depois pra trazer esse material de volta. Tudo isso você tinha que arcar essas coisas. (BRONZEADO, 2012).

Conforme já explicitado nas linhas dessa identificação e descrição, os recursos utilizados para as tiragens sequenciais dos ensaios foram atribuídas dos meios financeiros do produtor. Entretanto, após a produção das fotografias, Luiz Antonio Bronzeado foi em busca de patrocínio junto à prefeitura de João Pessoa e da cidade de Areia, assim como do Governo do Estado. Ambas as esferas deslumbradas com a inovação da perspectiva artística e estética



explorada pelo fotógrafo, disponibilizaram o que lhes foi possível. Porém, é cabível ressaltar que a primazia do cabedal social pessoense das décadas de 70 e 80 ou até um pouco antes, tinha a presença do sobrenome Bronzeado. Vislumbre que viria a lhe ajudar no acesso e diálogo com estas governanças.

O convite aos profissionais que participaram das sequências não teve fins lucrativos. A arte predominava todos os sentidos: da vontade de trabalho, disponibilização de tempo, viagens, provas de figurino, maquiagens, dentre outros. O fazer artístico em sua manifestação de prazer movia e comovia quem participava e quem observava as obras. Com esse desfrute, as fotografias chegaram a Recife, São Paulo, Porto Alegre, França e Quito, capital do Equador.

É oportuno registrar que foram produzidas duas versões do ensaio, alterando apenas o tamanho, em termos diplomáticos, o formato da fotografia: uma versão 50x60cm e outra 30x40cm. Esta última, comumente, viajava para os *vernissages*, em face da sua maior facilidade de locomoção juntamente com todo o instrumental envoltório para a proteção das fotografias durante as longas viagens.

Os lançamentos da exposição nas cidades citadas anteriormente chamavam a atenção do público e da crítica. “Deslumbrante”, “inovador” são enunciados que percorrem o discurso de quem viu e de quem atribuíra crítica, sempre positiva, ao ensaio. Nesses sentimentos, e mesmo “*emocionado com o trabalho*”, de acordo com a fala do fotógrafo, o professor pernambucano Gilberto Freyre veio a João Pessoa para contemplar o *vernissage*, assim como foi prestigiá-lo quando esteve na cidade de Recife.

Para a ilustração, figuração e aprimoramento contextual das fotografias, ao final, com o fomento das prefeituras de João Pessoa e Areia, do Governo do Estado da Paraíba e da Universidade Federal da Paraíba, um catálogo foi desenvolvido para contornar os meandros da produção. Além da exposição de algumas fotografias, as páginas do catálogo também estão destinadas a relatar a história do profissional, elencar os profissionais (alguns que já trabalham com arte e outros não) que posaram para as fotografias, os profissionais técnicos, os locais que convieram de cenário e discursos de apresentação por nomes ilustres da política, educação e cultura brasileiras, conforme versa Luiz Antonio Bronzeado no trecho da entrevista concedida:

O catálogo foi produzido depois que as fotografias ficaram prontas. Eu terminei de fotografar a última sequência, porque o trabalho foi desenvolvido em sequências. Então, eu peguei esse material e fui mostrar ao governador Tarcísio Burity, aí ele ficou apaixonado pelo trabalho, gostou muito. Aí eu disse que tinha um projeto de um catálogo que eu queria apresentar a exposição. Aí eu fui conseguindo verbas do

governo, da prefeitura, da universidade. E assim o catálogo foi feito. O catálogo foi lançado simultaneamente com a exposição. Posteriormente, a Fundação Joaquim Nabuco patrocinou uma versão do catálogo em inglês. (BRONZEADO, 2012).

FIGURA 03 – Capa do catálogo do ensaio fotográfico *Engenhos e Senzalas*



**FONTE:** Arquivo Histórico da Paraíba (1982).

Luiz Antonio Bronzeado contabiliza 60 (sessenta) a 64 (sessenta e quatro) fotografias que tecem a trama dos engenhos e das senzalas na Paraíba. Entretanto, no acervo fotográfico do Arquivo Histórico da Paraíba encontramos apenas 31 (trinta e uma) fotografias do ensaio. Não há informações precisas pela atual gestão do arquivo se atribuíram critérios para exposição das fotografias, se outras estão guardadas por não haver espaço nas paredes para posicioná-las, dentre outras justificativas para não encontrar a totalidade do ensaio. É perspicaz relevar a localização do ensaio em um espaço onde o trânsito de

pesquisadores/visitantes é esporádico, por ser um espaço antes não utilizado, ou para uso de “depósito”, como foi o caso dos livros para a reforma da biblioteca Juarez da Gama Batista ou de Diários Oficiais pertencentes do Arquivo Administrativo e/ou Fundação José Américo de Almeida. Por mais que haja o interesse em conceder ao espaço uma *Exposição de Escravos*, não seria mais oportuno apresentar de forma esporádica no ambiente principal de exposição (ambiente de entrada do arquivo)? Essa situação desemboca a ideia de Moore (2008) quando advoga que é no contexto histórico e geográfico da virtualidade social que há uma representação de supressão racista, em outros termos, o mito da democracia racial. O autor acredita que essa atitude seria uma prática racista que se manifesta como:

[...] um *arranjo sistêmico* de grande profundidade histórica e abrangência geográfico-cultural. Na sua gênese, ele se apresenta como uma forma de consciência grupal *historicamente constituída* (e não ideologicamente instituída). A sua função central, desde o início, seria regular os modos de acesso aos recursos da sociedade de maneira *racionalmente seletiva* em função do fenótipo (MOORE, 2008, p. 11 – grifos do autor).

Expostas em um suporte de madeira, são as fotografias do ensaio sob o formato médio de 50x60cm que foram doadas ao Museu José Lins do Rêgo e, por outros critérios de distribuição da documentação doada, compuseram o acervo fotográfico do Arquivo Histórico da Paraíba. Todas na forma original com datação tópica na Paraíba e cronológica de 1982. Especificadas como fotografia com o gênero iconográfico é que iniciamos o delineamento dos pressupostos diplomáticos que configuram o ensaio não apenas como objeto artístico e estético, mas também como documento de arquivo capaz de exprimir artefatos que condicionam a construção e preservação da memória da população negra na Paraíba e no Brasil. Sendo assim, é no predicado diplomático que nos ocuparemos nas próximas páginas na ambição de empregar a análise documental sob os elementos acima identificados e descritos que configuram as fotografias do ensaio *Engenhos e Senzalas*.

### 6.1.2 Fotografias em face da análise documental

A análise documental que ora pretende-se realizar tem como pontos-chave a análise diplomática e tipológica que ocupou as obras de grandes autores no campo da Arquivologia como Bellotto (2002) e Duranti (1996). De início, o leitor pode questionar-se em virtude de os preceitos diplomáticos serem voltados à análise da estrutura formal de escritos governamentais e notariais, nas fases corrente e intermediária do ciclo documental. O que buscamos da análise documental é o uso dos vértices diplomáticos e tipológicos como

subsídio, de acordo com o argumento levantado pela pesquisadora francesa Luciana Duranti (1996, p. 18 - tradução nossa) quando versa: “[...] os princípios, conceitos e métodos da diplomática são universalmente válidos e podem oferecer sistema e objetividade ao estudo arquivístico das formas documentais, isto é, uma mais alta qualidade científica”. Ou ainda, no escopo da justificativa apresentada por Bellotto (2002, p. 97) para o uso dessa forma de análise nos arquivos permanentes:

[...] para analisar documentos em arquivos permanentes, sobretudo os de fundos, cuja idade remota dificulta o levantamento dos dados estruturais e funcionais e em situações artificiais de aprendizado em que se utilizem exemplos de documentos de valor permanente, pode-se partir da Diplomática, isto é, tomando o documento/espécie como ponto de partida.

Entretanto, nosso intento não é aplicar a Diplomática Geral para configurar a autenticidade e fidedignidade dos documentos em estudo no arquivo. Nossos olhares pautaram-se na Diplomática Especial, que nas palavras de Duranti (1996, p. 20 – tradução nossa) caracteriza-se como:

[...] um ramo da diplomática, uma disciplina em que os princípios teóricos formulados e analisados pela diplomática se individualizam, desenvolvem e clarificam para serem aplicados em documentos singulares, concretos, reais, existentes e facilmente exemplificáveis, mas que a documentação geral abstrata e atípica.

Em termos práticos, a Diplomática Geral que se ocupa com as leis que estabelecem a estrutura formal do documento arquivístico estão em face da Diplomática Especial que se ocupa com a crítica. São utilizadas de forma complementares: se a especialidade volta-se à crítica, são os elementos gerais que balizam o controle e os elementos necessários para estruturá-la. Nessa trilha de raciocínio, são os caracteres externos e internos que subsidiam a arquitetura de um documento genuinamente arquivístico que faremos uso para desfazer e refazer a ideia de fotografia não apenas como um documento de registro estético e artístico, mas de um documento que segundo o seu contexto de produção, função, acondicionamento e conteúdo é também um documento arquivístico em sua objetividade no teor da qualidade científica do campo.

Os caracteres levantados das 17 (dezessete) fotografias do nosso corpus de análise foram através da Diplomática geral: caracteres externos e caracteres/elementos internos. O primeiro voltado à estrutura física e a forma de apresentação do documento, identifica a espécie, o suporte, o formato, a forma e o gênero. Já o segundo destinado a identificar o conteúdo substantivo em razões da procedência, que engloba a proveniência, destinatário,

data tópica e cronológica, atividade/função e o conteúdo substantivo (BELLOTTO, 2002; DURANTI, 1996).

Para a compilação e sistematização dos dados elaboramos uma ficha de identificação (APÊNDICE A) com vistas a todos os elementos acima descritos. *A priori*, uma divisão foi definida pelos caracteres internos ou externos e, *a posteriori*, a descrição do que foi levantado em cada elemento.

Como todas as fotografias fazem parte de um ensaio fotográfico, vários elementos são compartilhados a todas as fichas de identificação, como é o caso da espécie, suporte, forma, gênero, proveniência, destinatário, datações tópica e cronológica, atividade e conteúdo substantivo. Em vias dessa uniformidade informacional, acrescentamos um elemento aos caracteres internos que diz respeito ao tema da imagem. Conforme já explicitado na identificação e descrição das fotografias que compõem o ensaio *Engenhos e Senzalas*, elas foram contextualizadas através de sequências com temas que retrataram a vida e o romantismo entre as relações do senhor de engenho com a senhá e as mucamas. Sendo assim, identificamos os temas: “A senhora vai à missa”, “A senzala”, “Os rapazes na senzala”, “A negra do coronel” e “Sinhá e as mucamas”. A dinâmica de exploração das fichas de identificação urge nos meandros de observação de cada uma delas. Pela similitude de informações, a cada espaço atribuímos a crítica documental de forma minuciosa na contextualização com os pressupostos arquivísticos.

QUADRO 1 – Ficha de identificação 01

<b>CARACTERES EXTERNOS</b>	<b>Espécie:</b> Fotografia
	<b>Suporte:</b> Papel fotográfico e suporte de madeira para exposição
	<b>Formato:</b> 50x60cm
	<b>Forma:</b> Original
	<b>Gênero:</b> Iconográfico
<b>CARACTERES INTERNOS</b>	<b>Proveniência:</b> Luiz Antonio Bronzeado
	<b>Destinatário:</b> Público em geral
	<b>Data tópica e cronológica:</b> Paraíba – 1982
	<b>Atividade:</b> Entretenimento
	<b>Tema:</b> A senhora vai à missa
	<b>Correspondência:</b> Figura 04
	<b>Conteúdo substantivo:</b> Mulher branca (senhora de engenho) descendo a escada, segurando seu longo vestido, acompanhada de duas mulheres negras (mucamas) que se preocupam com seu vestido para que nada o aconteça. Acima, homem branco (senhor de engenho) observa a senhora e as mucamas.

**Fonte:** Dados da pesquisa (2012).

No quadro 1, visualizamos a estrutura e sistematização da ficha de identificação. É importante destacar que a numeração foi atribuída através da sequência de fotografias estabelecida pelo fotógrafo na apresentação do trabalho pelo catálogo. Como no Arquivo Histórico da Paraíba encontramos apenas 31 (trinta e uma) das cerca de 60 (sessenta) a 64 (sessenta e quatro) fotografias do ensaio, sendo que, destas 31 (trinta e uma), 17 (dezessete) explicitam artefatos e estereótipos caracterizantes da cultura afrocêntrica, a ordem de apresentação das fichas de identificação tanto quanto das fotografias que sucede essa análise se deu através do pré-estabelecido pelo enredo traçado por Luiz Antonio Bronzeado.

É com a espécie que desdobramos o primeiro elemento de análise. Bellotto (2002, 2006) em seus trabalhos elenca 200 (duzentas) e 69 (sessenta e nove) espécies documentais, respectivamente. Em nenhuma dessas listagens encontramos a fotografia delineada como uma espécie documental. Ainda é receoso nas teorias arquivísticas até aqui estudadas assinalar a fotografia como uma espécie documental. Nossa ousadia mune-se no emprego da crítica que nos convém em uso da Diplomática Especial. Pautemo-nos nas palavras da própria Bellotto (2002, p. 27), quando define espécie documental como “[...] a configuração que assume um documento de acordo com a disposição e a natureza das informações nele contida.”. Ora, a

fotografia por não explicitar o seu teor informacional por meio textual, fica à margem de subsidiar informações administrativas, jurídicas ou de prova?

Retornamos a Bellotto (2006, p. 35) quando atribui o conceito de documento como “[...] qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa”. É perceptível a generalidade concedida para a definição de documento, podendo ser sintetizada por toda e qualquer informação registrada em um suporte. Especificando o cone conceitual, percorremos Paes (2008, p. 26) em vias de aquiescência com o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística do Arquivo Nacional (2005) que qualifica o documento de arquivo como aquele: “[...] que produzido e/ou recebido por uma instituição pública ou privada, no exercício das suas atividades, constitua elemento de prova ou de informação”, ou ainda, “aquele produzido e/ou recebido por pessoa física no decurso de sua existência”.

Como forma de manifestação/expressão do sentimento pelo uso da forma estética, a fotografia pressupõe os atributos necessários às imagens no contexto dos arquivos (CORDEIRO, 2010). É um elemento gráfico e/ou iconográfico, que pode ser produzido, porém, sua proeminência é de recebimento, que representa (JOLY, 1996), testemunha (BURKE, 2003) um transcurso histórico e cultural (CANCLINI, 1984). Acresce a essa linha de raciocínio o caso específico do ensaio em questão, do recebimento das fotografias no decurso da existência do produtor (que continua desenvolvendo o trabalho artístico) e do receptor (o Arquivo Histórico da Paraíba).

Paralelamente, Lacerda (2008, p. 101) mais uma vez contribui com a nossa crítica, quando engendra seu discurso na ideia de não apenas da observância dos conceitos tradicionais de documento de arquivo, mas voltados acima de tudo com a reflexão em torno dos “[...] padrões que são seguidos na formação das imagens como documento, mas também seus desvios, suas características próprias, definindo espaços de regularidades associados às condições de produção”. É notável que a identificação da natureza e disposição das informações em fotografias não ocorre na mesma linearidade como o documento escrito. Convém realçar e ampliar os mecanismos de identificação interna e externa como os utilizados pela Diplomática Geral. Nesse contexto, nossa “ousadia” (agora utilizamos o termo entre aspas) deve ser respondida a partir da identificação dos demais itens.



QUADRO 2 – Ficha de identificação 02

<b>CARACTERES EXTERNOS</b>	<b>Espécie:</b> Fotografia
	<b>Suporte:</b> Papel fotográfico e suporte de madeira para exposição
	<b>Formato:</b> 50x60cm
	<b>Forma:</b> Original
	<b>Gênero:</b> Iconográfico
<b>CARACTERES INTERNOS</b>	<b>Proveniência:</b> Luiz Antonio Bronzeado
	<b>Destinatário:</b> Público em geral
	<b>Data tópica e cronológica:</b> Paraíba – 1982
	<b>Atividade:</b> Entretenimento
	<b>Tema:</b> A senhora vai à missa
	<b>Correspondência:</b> Figura 05
	<b>Conteúdo substantivo:</b> Desembocando o mesmo contexto da figura anterior, as mulheres negras (mucamas) abrem o portão para que a mulher branca (senhora de engenho) possa ir à missa. O homem branco (senhor de engenho) continua participando enquanto observador de todo o fato.

**Fonte:** Dados da pesquisa (2012).

Quando nos referirmos ao suporte documental, é mais uma característica similar a todas as fotografias que ocupam o nosso corpus de análise. Compreendido como o material sobre o qual as informações são registradas (ARQUIVO NACIONAL, 2005; BELLOTTO, 2002), o suporte também emprega o contexto estético e cultural da expressividade que conduz a produção do documento (CANCLINI, 1985). Se relacionado com a arte, o objeto instrumental que registra a informação/expressão passa a ter atribuições que o direcionam a denominações estéticas que auxiliam na atribuição do predicado artístico ao documento.

As fotografias foram impressas em papel fotográfico na cromia preto e branco. Para a exposição, foram anexadas em um suporte de madeira que viabilizasse a fixação na parede. O nascimento da fotografia no século XIX foi através do preto e branco, ou P&B (KUBRUSLY, 2003). Na atualidade, com a multiplicidade de cores e mesclas, as fotografias comumente exploram o recurso visual através das cores. Contudo, o traço marcante do preto e branco ainda é frequentemente visualizado em fotografias, sejam amadoras ou profissionais. A preferência em deixar que os gestos e expressões falem em complexo com a dinâmica de luzes faz com que alguns profissionais optem por essa modalidade de impressão. Não temos a amplitude de informações nas técnicas utilizadas para a produção das fotografias, a conjectura



de contornar o romantismo e a realidade nos direciona a pensar nessa intencionalidade de uso do preto e branco (preponderante) e sépia (mais conhecido como nublado).

QUADRO 3 – Ficha de identificação 03

<b>CARACTERES EXTERNOS</b>	<b>Espécie:</b> Fotografia
	<b>Suporte:</b> Papel fotográfico e suporte de madeira para exposição
	<b>Formato:</b> 100x69cm
	<b>Forma:</b> Original
	<b>Gênero:</b> Iconográfico
<b>CARACTERES INTERNOS</b>	<b>Proveniência:</b> Luiz Antonio Bronzeado
	<b>Destinatário:</b> Público em geral
	<b>Data tópica e cronológica:</b> Paraíba – 1982
	<b>Atividade:</b> Entretenimento
	<b>Tema:</b> A senzala
	<b>Correspondência:</b> Figura 06
	<b>Conteúdo substantivo:</b> Em um cenário de senzala, com objetos oriundos da cultura afrocêntrica, três mulheres negras (mucamas) estão reunidas: duas sentadas com longas saias e seios à mostra e a terceira deitada nua de costas para o fotógrafo/observador da imagem.

**Fonte:** Dados da pesquisa (2012).

Na ficha de identificação 03 (quadro 3), assim como nas outras 16 (dezesesseis) fichas de identificação, notamos uma predominância do tamanho que compreende o formato das fotografias. O Arquivo Nacional (2005, p. 94) apresenta o formato como “conjunto de características físicas de apresentação, das técnicas de registro e da estrutura da informação e conteúdo de um documento”. Na identificação e caracterização do ensaio *Engenhos e Senzalas*, foi descrito que a produção das fotografias ocorreu por dois tamanhos 30x40cm e 50x60cm, segundo informações disponibilizadas pelo produtor. Dois originais em diferentes tamanhos viabilizaram o processo de exposição simultânea em mais de uma cidade, em dado momento.

Todavia, não são todas as fotografias do ensaio que possuem esse formato. Como o conjunto de fotografias do nosso corpus de análise dividem o cenário com outros personagens, em outros termos, mais de 1 (um) ator por imagem, houve a necessidade de ampliação da imagem para melhor contornar as faces em suas expressões artísticas e estéticas.

Ainda ressaltamos que as imagens em menor formato se ilustram apenas pelo rosto do personagem. Havendo, dessa forma, um maior índice do formato 50x60cm.

É perceptível o choque de dados obtidos com o fotógrafo Luiz Antonio Bronzeado e os observados para preenchimento da ficha de identificação. Se o maior formato de impressão original das fotografias, segundo dados do produtor, foi de 50x60cm, como se aplica o fato do tamanho 100x69cm das que estão expostas no Arquivo Histórico da Paraíba. É fato que, cabe mencionar nesse contexto, que o fotógrafo desabafa em meio da entrevista um descaso com o seu trabalho, relatando o ocorrido após a doação das fotografias:

[...] um ano depois fui no Espaço Cultural pra dar uma olhada, quando cheguei lá fiquei arrasado. As fotografias estavam jogadas assim num canto, jogadas no chão, empilhadas, empoeiradas. As esculturas quebradas, tudo assim, riscado sabe. Aí eu fiquei arrasado e não quis mais ir lá. Isso foi em 1985. Deixa eu ver: em me mudei em 1984. Final de 1984! Foi depois do primeiro ano que eu estive em Brasília. Aí eu fiquei chocado com o tratamento que eles tinham dado ao trabalho. Inclusive, porque, tinha tudo haver com José Lins do Rêgo. O trabalho foi inspirado em grande parte na literatura de José Lins do Rêgo: Menino de engenho e tal. Então quando eu cheguei lá no Espaço Cultural e fui ver o material, primeiro ele teve a dificuldade de localizar, eles não tavam nem aí, não sabiam... Como se tivessem largado uma coisa assim, que não queriam, que não quisessem. Então, eu não sei mais, depois disso, aí eu tivesse algumas notícias que todo ano eles faziam uma exposição lá na semana José Lins do Rêgo. Algumas dessas fotografias, várias dessas fotografias eram mostradas. Aí depois disso eu não voltei mais lá pra saber nada. (BRONZEADO, 2012).

É passível cogitar, pelo descaso com as fotografias logo no início de sua doação, a possível restauração e recompilação do papel fotográfico, ampliado em altura e largura, respectivamente, chegando ao tamanho atual de exposição. Destarte, o tamanho da fotografia, que também coaduna com os dados do suporte configuram o formato das imagens na sua forma fotográfica.

No que cabe à forma ou tradição documental, nos preceitos arquivísticos e diplomáticos, mais uma vez retornamos a Bellotto (2002, p. 25) quando a descreve como um elemento que se ocupa com “[...] o estágio de preparação e transmissão de um documento, seja através de minuta, original ou cópia”. A título de ilustração, delineamos as possibilidades de forma de um documento arquivístico:

- **Minuta:** também encontrada no uso do termo ‘rascunho’ ou ainda ‘pré-original’, a minuta refere-se a um registro preparatório para a confecção original do documento, possuindo um conjunto de dados essenciais para a redação definitiva;
- **Original:** nas palavras de Bellotto (2002, p. 106) “[...] é o documento feito por direta vontade dos autores e conservado em matéria e formas genuínas sob as quais foi

originalmente emitido”. Não só isso, a forma original do documento conserva “[...] todos os caracteres internos e externos com os quais foi emitido. Diplomáticamente, considera-se no original: 1. o seu caráter de primeiro, de matriz; 2. o seu caráter de acabado, perfeito, limpo.” (BELLOTTO, 2002, p. 106);

- **Cópias:** encontramos sua definição também por ‘pós-original’, são representações idênticas ao documento original. Podendo, as cópias aparecerem em quatro modalidades: simples ou livres, autorizadas, imitativas e em códigos diplomáticos (BELLOTTO, 2002).

Diante dessas características e o que pode ser detectado correspondente a forma no quadro 4 e aos demais quadros presentes nessa seção, é que se apresentam nas fotografias como original, pois são fruto da doação de uma expressão estética e representativa de um profissional fotógrafo e conservam a genuinidade da emissão primeira das fotografias, ou seja, a perfeição, o acabamento e a limpeza oriundas do documento original.

QUADRO 4 – Ficha de identificação 04

<b>CARACTERES EXTERNOS</b>	<b>Espécie:</b> Fotografia
	<b>Suporte:</b> Papel fotográfico e suporte de madeira para exposição
	<b>Formato:</b> 100x69cm
	<b>Forma:</b> Original
	<b>Gênero:</b> Iconográfico
<b>CARACTERES INTERNOS</b>	<b>Proveniência:</b> Luiz Antonio Bronzeado
	<b>Destinatário:</b> Público em geral
	<b>Data tópica e cronológica:</b> Paraíba – 1982
	<b>Atividade:</b> Entretenimento
	<b>Tema:</b> A senzala
	<b>Correspondência:</b> Figura 07
	<b>Conteúdo substantivo:</b> No mesmo contexto da figura anterior – senzala, as três mulheres negras (mucamas) estão reunidas, sendo que duas estão sentadas com longas saias e seios à mostra, e a terceira sentada nua em frente à porta da senzala que está bastante iluminada.

**Fonte:** Dados da pesquisa (2012).

Encerrando os elementos caracterizantes da externalidade do documento arquivístico, percorremos o entendimento de gênero documental. Mais uma vez fomenta o nosso

entendimento Bellotto (2002, p. 25) afirmando que o gênero documental diz respeito à “[...] configuração que assume um documento de acordo com o sistema de signos utilizado na comunicação de seu conteúdo”. Explicitando em termos práticos, Paes (2008) advoga que, quanto ao gênero, os documentos podem ser: escritos ou textuais, cartográficos, iconográficos, filmográficos, sonoros, micrográficos e informáticos.

É sabido que as formas de expressão do ser humano são variadas, sendo os registros passíveis de gêneros, inclusive na sociedade tecnológica que gravita no século XXI. Paes (2008) estabeleceu grandes categorias para a inclusão de todas as possibilidades sógnicas da representação humana, algo que não nos cabe destrinchar nesse momento, pois, a categoria que agrupa as fotografias em análise é de fácil identificação: iconográfica, conforme apresenta as fichas de identificação de 1 a 17. Em “[...] suporte sintético, em papel emulsionado ou não, contendo imagens estáticas (fotografias, diapositivos, desenhos, gravuras)” (PAES, 2008, p. 29) os gêneros iconográficos são capazes de exprimir signos no ápice de sua virtuosidade representativa. São os olhos, os gestos, os objetos, os toques, os trajes, os cenários, enfim, toda a gama de informações passíveis em uma imagem se torna o complexo significante, que carrega artefatos, enunciados históricos e culturais. É nesse universo simbólico que se inserem as fotografias.

QUADRO 5 - Ficha de identificação 05

<b>CARACTERES EXTERNOS</b>	<b>Espécie:</b> Fotografia
	<b>Suporte:</b> Papel fotográfico e suporte de madeira para exposição
	<b>Formato:</b> 100x69cm
	<b>Forma:</b> Original
	<b>Gênero:</b> Iconográfico
<b>CARACTERES INTERNOS</b>	<b>Proveniência:</b> Luiz Antonio Bronzeado
	<b>Destinatário:</b> Público em geral
	<b>Data tópica e cronológica:</b> Paraíba - 1982
	<b>Atividade:</b> Entretenimento
	<b>Tema:</b> A senzala
	<b>Correspondência:</b> Figura 08
	<b>Conteúdo substantivo:</b> Como um recorte das fotografias anteriores onde aparecem as três mucamas na senzala, a terceira fotografia enfatiza a mucama (mulher negra) nua que está à frente de outra mucama. Contudo, a personagem secundária da imagem se mostra um pouco mais curvada em detrimento às outras imagens e nos mesmos trajes (seios à mostra e saia longa de cor clara) e cenário com objetos caracterizantes da cultura afrodescendente.

**Fonte:** Dados da pesquisa (2012).

No quadro 5, que referenda a ficha de identificação 5, iniciamos o desmembramento dos dados coletados em torno dos caracteres externos. Novamente, vários elementos estão na padronização de informações. Contudo, é nesse mesmo bloco de dados que encontramos a especificidade de cada fotografia: o teor de seu conteúdo substantivo, acrescido do elemento de identificação ‘tema’ para auxiliar na contextualização e interpretação das representações expostas nas fotografias. Convém destacar que, nesse momento, não nos cabe esgotar a substância conteudística das fotografias, algo que nos ocuparemos na próxima seção. Nosso alvo é caracterizar a fotografia como documento de arquivo, e para isso se faz necessário detectar o assunto das linhas escritas, fônicas ou imagéticas do entorno documental.

QUADRO 6 - Ficha de identificação 06

<b>CARACTERES EXTERNOS</b>	<b>Espécie:</b> Fotografia
	<b>Suporte:</b> Papel fotográfico e suporte de madeira para exposição
	<b>Formato:</b> 100x69cm
	<b>Forma:</b> Original
	<b>Gênero:</b> Iconográfico
<b>CARACTERES INTERNOS</b>	<b>Proveniência:</b> Luiz Antonio Bronzeado
	<b>Destinatário:</b> Público em geral
	<b>Data tópica e cronológica:</b> Paraíba - 1982
	<b>Atividade:</b> Entretenimento
	<b>Tema:</b> A senzala
	<b>Correspondência:</b> Figura 09
	<b>Conteúdo substantivo:</b> No cenário da senzala, homem branco (senhor de engenho) e mulher negra (mucama) estão sentados e abraçados.

**Fonte:** Dados da pesquisa (2012).

Toda e qualquer caracterização de um documento arquivístico parte da proveniência. Considerado o princípio norteador da disciplina, ou mesmo a teoria que solidifica todas as nossas bases teóricas, a proveniência orienta o início do viés interno de caracterização das fotografias. Bellotto (2002, p. 26) descreve o elemento de análise proveniência como “[...] a instituição ou pessoa legitimamente responsável pela produção, acumulação ou guarda dos documentos”. Como princípio que rege a Arquivística, o Arquivo Nacional (2005, p. 140) o conceitua como “termo que serve para indicar a entidade coletiva, pessoa ou família produtora de um arquivo”. Nesse sentido, é passível de interpretação que toda e qualquer pessoa física e/ou jurídica no uso de suas atribuições administrativas e/ou probabilísticas é considerado como proveniente. E, de fato, seja em nome de uma instituição ou por interesses privados, a proveniência refere-se, em termos gerais, à identificação do produtor do registro documental.

Sendo um dos primeiros aspectos levantados quando o pesquisador documental se ocupa em analisar o teor arquivístico de um documento, a proveniência orienta os demais elementos que integram o conjunto dos caracteres internos. Em uso de um nome administrativo, é possível detectar, de forma generalizada, a datação tópica, a atividade, e superficialmente o conteúdo substantivo (o ramo que se ocupa a organização). Caso o nome

seja físico, se conhecida a atuação profissional, os mesmos dados também se tornam passíveis de reconhecimento.

Na especificidade de nosso corpus de análise, já identificamos que a produção foi do fotógrafo Luiz Antonio Bronzeado. Mesmo que esteja equipado com outros 15 (quinze) profissionais técnicos, a responsabilidade, acumulação e/ou guarda dos documentos está sob seu nome. Dessa forma, sempre atuante no trabalho fotográfico com fins artísticos e estéticos, os destinatários e a atividade dos seus registros documentais se tornam mais claros.

QUADRO 7 - Ficha de identificação 07

<b>CARACTERES EXTERNOS</b>	<b>Espécie:</b> Fotografia
	<b>Suporte:</b> Papel fotográfico e suporte de madeira para exposição
	<b>Formato:</b> 50x60cm
	<b>Forma:</b> Original
	<b>Gênero:</b> Iconográfico
<b>CARACTERES INTERNOS</b>	<b>Proveniência:</b> Luiz Antonio Bronzeado
	<b>Destinatário:</b> Público em geral
	<b>Data tópica e cronológica:</b> Paraíba - 1982
	<b>Atividade:</b> Entretenimento
	<b>Tema:</b> Os rapazes na senzala
	<b>Correspondência:</b> Figura 10
	<b>Conteúdo substantivo:</b> Homem branco (senhor de engenho) vestido com terno branco, usando chapéus e bengala, observa outros dois homens negros (escravos) que estão vestidos com calça branca ao meio da perna, sem camisa, com faixas na cabeça, segundo tacos que amassam/limpam algo em um grande barril. O cenário da imagem denota proximidade da senzala, uma vez que a estrutura física das paredes está em precária condição.

**Fonte:** Dados da pesquisa (2012).

Se o destinatário é a pessoa física ou jurídica para quem o documento é endereçado, designado, destinado (BELLOTTO, 2002) e o produtor dessas fotografias, o fotógrafo Luiz Antonio Bronzeado, que destina o seu trabalho à arte em sua expressão de vida através de recursos estéticos, como é o caso da fotografia, consideramos como destinatário ou público-alvo de suas obras o público em geral. Em especial, por sua doação a uma instituição de caráter público na esfera estadual, como é o caso do Museu José Lins do Rêgo, abrigado na

Fundação do Espaço Cultural (Funesco) na cidade de João Pessoa. Atualmente, apresentadas no *hall* de exposição permanente do acervo fotográfico pertencente ao Arquivo Histórico da Paraíba, as fotografias carregam ainda mais o valor secundário consonante com o documento de arquivo: um valor não apenas visual, mas também representativo, histórico e cultural, passível de acesso a todos os públicos, de ambos os sexos, idade, classe e profissão.

QUADRO 8 - Ficha de identificação 08

<b>CARACTERES EXTERNOS</b>	<b>Espécie:</b> Fotografia
	<b>Suporte:</b> Papel fotográfico e suporte de madeira para exposição
	<b>Formato:</b> 42x60cm
	<b>Forma:</b> Original
	<b>Gênero:</b> Iconográfico
<b>CARACTERES INTERNOS</b>	<b>Proveniência:</b> Luiz Antonio Bronzeado
	<b>Destinatário:</b> Público em geral
	<b>Data tópica e cronológica:</b> Paraíba - 1982
	<b>Atividade:</b> Entretenimento
	<b>Tema:</b> Os rapazes na senzala
	<b>Correspondência:</b> Figura 11
	<b>Conteúdo substantivo:</b> No cenário do engenho, o coronel está usando paletó branco com gravata preta, nas mesmas cores do seu chapéu. Está em posição de espera dos dois negros que estão caminhando em sua direção. Apenas com as fitas à cabeça e calça um pouco maior que a altura dos joelhos, carregam um tapete e um cesto, respectivamente.

**Fonte:** Dados da pesquisa (2012).

Na ficha de identificação 8 e 9 nos debruçamos em demarcar a datação tópica e cronológica de produção das fotografias. Areladas aos principais critérios de identificação de um documento arquivístico são as datações que orientam no princípio da organicidade e territorialidade. Respectivamente, Bellotto (2002, p. 26) define a data tópica como “[...] o lugar de onde o documento está datado, que pode ser um palácio, um acidente geográfico, uma cidade”, e a data cronológica como “[...] ano, mês, dia, que, juntamente à data tópica, situa o documento no tempo e no espaço”.

Na impossibilidade de tratamento individualizado, as datações documentais são pertinentes no complexo contextual do documento. É o onde e o quando se fala, tão operantes



nas interpretações, especialmente, nos meandros culturais, como é o caso das fotografias do corpus de análise dessa pesquisa.

Explicitado na seção anterior com trechos da entrevista realizada com o fotógrafo Luiz Antonio Bronzeado, o início da produção dos ensaios foi em meados do ano de 1981 e sua finalização em 1982. Várias cidades compuseram o cenário das fotografias, como: João Pessoa (Paraíba), Santa Rita (Paraíba), Pilar (Paraíba), Areia (Paraíba) e Igarassú (Pernambuco). Entretanto, a compilação do dispositivo fílmico em fotografia ocorreu na cidade de João Pessoa, onde o fotógrafo residia e tinha seus materiais para a impressão. Nesse entendimento, a totalidade das fotografias do ensaio *Engenhos e Senzalas* tem a sua datação tópica na cidade de João Pessoa e cronológica no ano de 1982, conforme pode ser observada nas fichas de identificação de 1 a 17 e no registro deixado à mão em todas as fotografias que estão expostas no Arquivo Histórico da Paraíba.

QUADRO 9 - Ficha de identificação 09

<b>CARACTERES EXTERNOS</b>	<b>Espécie:</b> Fotografia
	<b>Suporte:</b> Papel fotográfico e suporte de madeira para exposição
	<b>Formato:</b> 100x69cm
	<b>Forma:</b> Original
	<b>Gênero:</b> Iconográfico
<b>CARACTERES INTERNOS</b>	<b>Proveniência:</b> Luiz Antonio Bronzeado
	<b>Destinatário:</b> Público em geral
	<b>Data tópica e cronológica:</b> Paraíba - 1982
	<b>Atividade:</b> Entretenimento
	<b>Tema:</b> A negra do coronel
	<b>Correspondência:</b> Figura 12
	<b>Conteúdo substantivo:</b> Homem branco (senhor de engenho) deitado nu em rede na frente de uma das janelas do engenho, e ao seu lado uma mulher negra (mucama) com seios à mostra que lhe faz um toque carinhoso.

**Fonte:** Dados da pesquisa (2012).

Ação desenvolvida em decorrência da finalidade de uma instituição, em síntese, “[...] o que lhe concerne” (BELLOTTO, 2002, p. 26). É nesse sentido que transpomos mais um elemento dos caracteres internos do documento arquivístico: a atividade. Não só respaldada

na ação da entidade proveniente (pessoa física e/ou jurídica), a atividade igualmente condiz à função do documento, que nas palavras de Bellotto (2002, p. 26) pauta-se nas “[...] razões pelas quais foi produzido”.

Classicamente, na obra *Arquivos permanentes: tratamento documental*, Bellotto (2006) atribui fins de produção às unidades de informação, a saber:

- **Arquivo:** administrativos, jurídicos, funcionais e legais;
- **Biblioteca:** culturais, científicos, técnicos, artísticos e educativos;
- **Museu:** culturais, artísticos e funcionais;
- **Centro de documentação:** científicos.

Aplicando a crítica que nos cabe em uso da Diplomática Especial para essa análise documental, os fins de produção conferidos ao arquivo não cabe em sua plenitude *a priori* administrativa, jurídica, funcional e, *a posteriori*, legal, testemunho, histórico, social e cultural, outrem, são essas finalidades que direcionam um documento em seu valor secundário. Dessa forma, é oportuno tecer as finalidades socioculturais, científicas e artísticas não apenas às bibliotecas e/ou museus, mas também ao arquivo enquanto unidade de informação que gerencia a documentação em sua plenitude de valor primário e também secundário. Nessa linha de raciocínio que empregamos a atividade de entretenimento ao documento. Entretenimento, porque não apenas social, histórico e cultural, a fotografia se configura como registro artístico, pertencendo não apenas à unidade de informação museu (segundo advogam as teorias que nos reportamos para tecer as relações entre informação e arte, como RODRIGUES; CRIPPA, 2009; PINHEIRO, 2012), mas de toda aquela que se ocupe de fins oriundos do valor secundário documental.

QUADRO 10 - Ficha de identificação 10

<b>CARACTERES EXTERNOS</b>	<b>Espécie:</b> Fotografia
	<b>Suporte:</b> Papel fotográfico e suporte de madeira para exposição
	<b>Formato:</b> 100x69cm
	<b>Forma:</b> Original
	<b>Gênero:</b> Iconográfico
<b>CARACTERES INTERNOS</b>	<b>Proveniência:</b> Luiz Antonio Bronzeado
	<b>Destinatário:</b> Público em geral
	<b>Data tópica e cronológica:</b> Paraíba - 1982
	<b>Atividade:</b> Entretenimento
	<b>Tema:</b> A negra do coronel
	<b>Correspondência:</b> Figura 13
	<b>Conteúdo substantivo:</b> O senhor de engenho (homem branco) nu e a mucama (mulher negra) nua no continuar da sequência que marca a dominação do uso do corpo do senhor de engenho pela mucama, dessa vez denotam a ideia do romantismo na fotografia. Ambos com as pernas dobradas, em frente um ao outro, estão se olhando em um cenário e semblante de paixão.

**Fonte:** Dados da pesquisa (2012).

No fio que tece a análise documental, engendramos nesse ponto os elementos mais caracterizantes de cada fotografia: o tema e o seu conteúdo substantivo. Oriundas do mesmo produtor/proveniência e destinatário, mesma datação tópica e cronológica, similares na atividade/função, suporte, formato, forma e gênero, são os conteúdos que contornam a singularidade de cada fonte iconográfica de informação étnico-racial, de cada documento, de cada fotografia.

Não presente nas linhas que orientam a análise documental pelo viés diplomático (BELLOTTO, 2002; DURANTI, 1996), o tema foi inserido nas fichas de identificação por referência proposta por um professor-membro da banca de qualificação do projeto deste trabalho de dissertação. A proposta foi analisada nos meandros teóricos das autoras exploradas para essa análise e coube-nos o encaixe por três proposituras: 1) a utilização predominante da crítica diplomática; 2) atribuir elementos específicos às fotografias em face de sua similitude em caracteres externos e alguns internos; 3) observância temática da sequência de fotografia a qual pertence, uma vez que o ensaio *Engenhos e Senzalas* foi

produzido em um enredo composto de fotografias que formam sequências de acordo com o tema/valores/atributos que se desejam enfatizar.

QUADRO 11 - Ficha de identificação 11

<b>CARACTERES EXTERNOS</b>	<b>Espécie:</b> Fotografia
	<b>Suporte:</b> Papel fotográfico e suporte de madeira para exposição
	<b>Formato:</b> 50x60cm
	<b>Forma:</b> Original
	<b>Gênero:</b> Iconográfico
<b>CARACTERES INTERNOS</b>	<b>Proveniência:</b> Luiz Antonio Bronzeado
	<b>Destinatário:</b> Público em geral
	<b>Data tópica e cronológica:</b> Paraíba - 1982
	<b>Atividade:</b> Entretenimento
	<b>Tema:</b> A negra do coronel
	<b>Correspondência:</b> Figura 14
	<b>Conteúdo substantivo:</b> No mesmo contexto da figura anterior, a mulher negra (mucama) e o homem branco (senhor de engenho) estão em pé. Ela, nua, em posição sensual e ele também nu, um pouco atrás, olhando-a de forma admiradora.

**Fonte:** Dados da pesquisa (2012).

Cinco são as sequências temáticas identificadas nas fotografias que deflagram a abordagem étnico-racial. São elas: “A senhora vai à missa”, corresponde às fichas de identificação 1 e 2 (quadros 1 e 2); “A senzala”, tema das fichas de identificação de 3 a 6 (quadros 3, 4, 5 e 6); “Os rapazes na senzala”, presente nas fichas de identificação 7 e 8 (quadros 7 e 8); “A negra do coronel”, tema que agrupa o maior número de fotografias, encontrado nas fichas de identificação de 9 a 15 (quadros 9, 10, 11, 12, 13, 14 e 15); e finalizando com “Sinhá e as mucamas”, tema que respalda as fichas de identificação 16 e 17 (quadros 16 e 17). De acordo com informações presentes no catálogo de exposição das fotografias, outras 10 sequências temáticas enredam o ensaio *Engenhos e Senzalas*: “O trem”, “O canavial”, “A ceia”, “O piquenique”, “Visitas na casa grande”, “Os namorados”, “As moças no quarto de vestir”, “A moça do engenho”, “O amante da sinhá” e “O engenho”. Logo, em alusão aos outros temas citados, é perspicaz colocar que, segundo a história predominante do/da negro/negra como ser integralmente subserviente condicionado/condicionada a situações sub-humanas, estes só estariam presentes em situações

referentes ao duro trabalho, como no trem e no canavial, e não na ceia da casa grande, no piquenique da família de engenho, em visitas, muito menos nos enlances amorosos que possivelmente pudessem suscitar sentimento mútuo, como pressupõe o tema “Os namorados”. Os/as negros/negras aparecem nas amargas linhas que a história descreveu e que até hoje ainda se desdobram nos discursos racistas, discriminatórios e preconceituosos na sociedade que grita viver em uma democracia racial.

QUADRO 12 - Ficha de identificação 12

<b>CARACTERES EXTERNOS</b>	<b>Espécie:</b> Fotografia
	<b>Suporte:</b> Papel fotográfico e suporte de madeira para exposição
	<b>Formato:</b> 100x69cm
	<b>Forma:</b> Original
	<b>Gênero:</b> Iconográfico
<b>CARACTERES INTERNOS</b>	<b>Proveniência:</b> Luiz Antonio Bronzeado
	<b>Destinatário:</b> Público em geral
	<b>Data tópica e cronológica:</b> Paraíba - 1982
	<b>Atividade:</b> Entretenimento
	<b>Tema:</b> A negra do coronel
	<b>Correspondência:</b> Figura 15
	<b>Conteúdo substantivo:</b> Seguindo o enredo das figuras anteriores, a mulher negra (mucama) está encostada à porta, nua, com a cabeça baixa e o homem branco (senhor de engenho), nu, está lhe abraçando, tocando os lábios no ombro da mucama.

**Fonte:** Dados da pesquisa (2012).

Findando o levantamento de elementos que caracterizam o documento de cunho arquivístico, alcançamos o conteúdo substantivo. Ressaltando que não nos cabe nesse momento esgotar os assuntos representados nas imagens fotográficas, nosso olhar enquanto profissional da informação gira em torno do teor substancial de cada documento, conforme advoga os pressupostos teóricos estabelecidos por Bellotto (2002).

Para tanto, em síntese, delinearemos os assuntos de cada imagem correspondente às fichas de identificação de 1 a 17. Vejamos:

- **Ficha de identificação 01** (Tema - A senhora vai à missa): a fotografia retrata o acompanhamento das mucamas e do coronel (senhor de engenho) à sinhá ao portão na sua saída à igreja (segundo resplandece o tema);

- **Ficha de identificação 02** (Tema – A senhora vai à missa): no mesmo contexto da fotografia descrita anteriormente em uma continuidade, uma das mucamas abre o cadeado do portão para que a sinhá possa sair. O coronel (senhor de engenho) continua como observador de toda a ação;

QUADRO 13 - Ficha de identificação 13

<b>CARACTERES EXTERNOS</b>	<b>Espécie:</b> Fotografia
	<b>Suporte:</b> Papel fotográfico e suporte de madeira para exposição
	<b>Formato:</b> 100x69cm
	<b>Forma:</b> Original
	<b>Gênero:</b> Iconográfico
<b>CARACTERES INTERNOS</b>	<b>Proveniência:</b> Luiz Antonio Bronzeado
	<b>Destinatário:</b> Público em geral
	<b>Data tópica e cronológica:</b> Paraíba - 1982
	<b>Atividade:</b> Entretenimento
	<b>Tema:</b> A negra do coronel
	<b>Correspondência:</b> Figura 16
	<b>Conteúdo substantivo:</b> O senhor de engenho (homem branco) e a mucama (mulher negra) relatam o uso do corpo para o prazer carnal. Para tanto, a fotografia é representada sob a proximidade dos lábios do senhor de engenho no seio da negra, a qual apresenta nos traços do seu rosto o prazer mútuo.

**Fonte:** Dados da pesquisa (2012).

- **Ficha de identificação 03** (Tema – A senzala): Três mucamas estão no chão de um ambiente com artefatos caracterizantes da cultura afrocêntrica, sinalizando a senzala, onde duas delas estão sentadas seminuas e a terceira mucama deitada de costas para a foto com o corpo nu;
- **Ficha de identificação 04** (Tema – A senzala): Em continuidade com a fotografia anterior, as duas mucamas seminuas continuam sentadas, e a terceira mucama nua que aparecia deitada agora está sentada em frente ao que conota ser a entrada da senzala;
- **Ficha de identificação 05** (Tema – A senzala): Em uma espécie de recorte da continuidade da ação, nessa fotografia aparecem duas mucamas, sendo que a mucama que estava sentada aparece com o corpo um pouco mais levantado à frente de outra mucama;

- **Ficha de identificação 06** (Tema – A senzala): Na fotografia, uma mucama nua abraçada ao corpo do homem que representa o coronel (senhor de engenho) também nu;

QUADRO 14 - Ficha de identificação 14

<b>CARACTERES EXTERNOS</b>	<b>Espécie:</b> Fotografia
	<b>Suporte:</b> Papel fotográfico e suporte de madeira para exposição
	<b>Formato:</b> 50x60cm
	<b>Forma:</b> Original
	<b>Gênero:</b> Iconográfico
<b>CARACTERES INTERNOS</b>	<b>Proveniência:</b> Luiz Antonio Bronzeado
	<b>Destinatário:</b> Público em geral
	<b>Data tópica e cronológica:</b> Paraíba - 1982
	<b>Atividade:</b> Entretenimento
	<b>Tema:</b> A negra do coronel
	<b>Correspondência:</b> Figura 17
	<b>Conteúdo substantivo:</b> Homem branco (senhor de engenho) e mulher negra (mucama) nus, deitados. Ela com olhos fechados em posição sensual, o homem um pouco acima, olhando-a de forma admiradora.

**Fonte:** Dados da pesquisa (2012).

- **Ficha de identificação 07** (Tema – Os rapazes na senzala): O coronel (senhor de engenho) usando paletó e chapéu observa dois escravos seminus trabalhando;
- **Ficha de identificação 08** (Tema – Os rapazes na senzala): O coronel está à espera de dois escravos que estão caminhando em sua direção. Um dos escravos está carregando um tapete e outro um cesto.

QUADRO 15 - Ficha de identificação 15

<b>CARACTERES EXTERNOS</b>	<b>Espécie:</b> Fotografia
	<b>Suporte:</b> Papel fotográfico e suporte de madeira para exposição
	<b>Formato:</b> 50x60cm
	<b>Forma:</b> Original
	<b>Gênero:</b> Iconográfico
<b>CARACTERES INTERNOS</b>	<b>Proveniência:</b> Luiz Antonio Bronzeado
	<b>Destinatário:</b> Público em geral
	<b>Data tópica e cronológica:</b> Paraíba - 1982
	<b>Atividade:</b> Entretenimento
	<b>Tema:</b> A negra do coronel
	<b>Correspondência:</b> Figura 18
	<b>Conteúdo substantivo:</b> Homem branco (senhor de engenho) está deitado, nu, olhando a mulher negra (mucama) de forma admiradora. Sendo que esta se encontra sentada ao lado do homem, com uma longa saia e seios à mostra, olhando o senhor com semblante sorridente.

**Fonte:** Dados da pesquisa (2012).

- **Ficha de identificação 09** (Tema – A negra do coronel): O coronel (senhor de engenho) está nu deitado em uma rede em frente à janela. A mucama, sentada/ajoelhada para ficar a altura dos olhos no coronel (senhor de engenho) está seminua com lenços na cabeça. Ambos se olham fixamente;
- **Ficha de identificação 10** (Tema – A negra do coronel): Em frente à janela, o coronel (senhor de engenho) e a mucama estão nus com as pernas dobradas um à frente do outro;
- **Ficha de identificação 11** (Tema – A negra do coronel): Em pé, ambos os personagens do tema: o coronel (senhor de engenho) e a mucama, ela um pouco mais à frente e ele atrás em uma espécie de admiração dos contornos corporais da mucama;
- **Ficha de identificação 12** (Tema – A negra do coronel): Em frente a uma janela, a mucama nua com a cabeça pouco baixa, recebe afagos no ombro do coronel (senhor de engenho) que está abraçado a sua cintura;
- **Ficha de identificação 13** (Tema – A negra do coronel): Curvado de forma quase sentada, o coronel (senhor de engenho) encosta seus lábios próximo aos seios da mucama que está sentada;



- **Ficha de identificação 14** (Tema – A negra do coronel): A negra aparece deitada no chão, nua sob o olhar do coronel (senhor de engenho) que também está nu e a olha com o corpo pouco elevado;
- **Ficha de identificação 15** (Tema – A negra do coronel): Semideitado, o coronel (senhor de engenho) encara a mucama que está sentada ao seu lado em uma posição curvada para acompanhar o olhar dele.

QUADRO 16 - Ficha de identificação 16

<b>CARACTERES EXTERNOS</b>	<b>Espécie:</b> Fotografia
	<b>Suporte:</b> Papel fotográfico e suporte de madeira para exposição
	<b>Formato:</b> 50x60cm
	<b>Forma:</b> Original
	<b>Gênero:</b> Iconográfico
<b>CARACTERES INTERNOS</b>	<b>Proveniência:</b> Luiz Antonio Bronzeado
	<b>Destinatário:</b> Público em geral
	<b>Data tópica e cronológica:</b> Paraíba - 1982
	<b>Atividade:</b> Entretenimento
	<b>Tema:</b> Sinhá e as mucamas
	<b>Correspondência:</b> Figura 19
	<b>Conteúdo substantivo:</b> A mulher branca (senhora de engenho) está sentada, nua, em uma cadeira coberta por um lençol com rendas nas bordas. As mulheres negras (mucamas) estão vestidas com longas e largas blusas e saias ao seu redor: uma mucama está segurando uma jarra que derrama água a uma bacia em que a senhora fará seu escalda pés e a outra, em pé ao lado da senhora, observa todo o procedimento com uma toalha em seus braços.

**Fonte:** Dados da pesquisa (2012).

- **Ficha de identificação 16** (Tema – Sinhá e as mucamas): Nua, sentada em uma poltrona a sinhá tem seus pés lavados por uma das mucamas. Outra mucama segura uma tolha ao lado da poltrona em que está sentada a sinhá;
- **Ficha de identificação 17** (Tema – Sinhá e as mucamas): A sinhá está nua em meio a duas mucamas totalmente vestidas, que separam as peças das vestes da primeira.

QUADRO 17 - Ficha de identificação 17

<b>CARACTERES EXTERNOS</b>	<b>Espécie:</b> Fotografia
	<b>Suporte:</b> Papel fotográfico e suporte de madeira para exposição
	<b>Formato:</b> 50x60cm
	<b>Forma:</b> Original
	<b>Gênero:</b> Iconográfico
<b>CARACTERES INTERNOS</b>	<b>Proveniência:</b> Luiz Antonio Bronzeado
	<b>Destinatário:</b> Público em geral
	<b>Data tópica e cronológica:</b> Paraíba - 1982
	<b>Atividade:</b> Entretenimento
	<b>Tema:</b> Sinhá e as mucamas
	<b>Correspondência:</b> Figura 20
	<b>Conteúdo substantivo:</b> Em um cenário que representa o quarto da senhora de engenho (mulher branca), ela está com um dos joelhos encostados em uma cadeira, nua, com a cabeça baixa. Ao seu lado estão duas mulheres negras (mucamas), vestidas com blusas e saias longas e largas, ambas verificando detalhes do vestido que a senhora de engenho usará.

**Fonte:** Dados da pesquisa (2012).

Elencados todos os elementos dos caracteres internos e externos que configuram um documento de arquivo em face das fotografias, é oportuno retornar aos pressupostos levantados no início de nossa análise. Primeiramente, se a espécie é a configuração que o documento assume, a fotografia corresponde a uma configuração específica no gênero gráfico e/ou iconográfico, passível de produção, recebimento, que representa simbolismos na sua complexidade sógnica, testemunha ações e fatos de transcurso históricos e culturais, conforme já delíamos no início dessa seção. Além disso, podem-se acrescentar as características básicas que Paes (2008) assevera aos documentos de arquivo: exclusividade de criação e recepção por uma repartição, firma ou instituição; origem no curso de suas atividades e caráter orgânico que liga o documento aos outros do mesmo conjunto. Sendo assim, temos subsídios necessários para caracterizar a fotografia como uma espécie documental e além mais, como um documento de arquivo, uma vez que responde a todos os elementos propostos pela análise tipológica que é o cabedal da Diplomática Geral. Em aquiescência com essa abordagem explicativa, Lacerda (2008, p. 116) confirma nossa prerrogativa quando afirma:

[...] uma imagem fotográfica apenas se torna documento de arquivo quando, a partir da sua existência como imagem, ela percorre um percurso de produção documental, direcionado por uma vontade de documentar uma ação, um fato, tendo em vista construir um tipo de documento ou de suporte de comunicação, considerando um público, uma audiência, um receptor.

Entretanto, convém acrescentar que os documentos de arquivo fotográficos requerem práticas diferentes de tratamento, organização, registro, arquivamento, preservação, acesso e uso das informações. Por isso, o acervo fotográfico se insere na classificação de arquivos especiais, os quais Paes (2008, p. 147) define como “[...] aqueles que têm sob a sua guarda documentos em diferentes tipos de suportes e que, por esta razão, merecem tratamento especial”. Passível de acondicionamento no mesmo acervo que documentos no formato tradicional, jornais, microfilmes, dentre outros, as fotografias, assim como outros suportes documentais pertencem a um contexto funcional que educa, conscientiza, constrói, desconstrói, prova, testemunha, encanta. Para isso, é de responsabilidade do profissional da informação pelo acervo (arquivista) atribuir ações internas e externas que resplandeçam o caráter social não só do arquivo, mas de toda unidade de informação. Dessa forma, os profissionais de informação podem “[...] desenhar os seus contornos sociais, dando-lhe projeção na comunidade, trazendo-lhe a necessária dimensão popular e cultural que reforça e mantém o seu objetivo primeiro.” (BELLOTTO, 2006, p. 227).

É o social que dita práticas e especificidades técnicas adotadas nas atividades do profissional da informação. O arquivo, unidade de informação de nossa ênfase, ultrapassa a caracterização de administrativo, quando a sua documentação transcende o ciclo de vida documental, passando para o valor secundário (de prova, testemunho e cultural). Nesses moldes, configura-se em um espaço polivalente “[...] onde o cidadão convive com a possibilidade de pensar e de se expressar [que] são potenciais para a construção do saber e para a formação de inteligências coletivas” (SANTOS, 2010, p. 39). Sendo assim, são esses espaços pelos quais o cidadão é capaz de construir e desconstruir conhecimentos. Não obstante, arquivos, bibliotecas e museus antes de qualquer outra finalidade administrativa, cultural, científica, são lugares de informação social com vistas aos sujeitos sociais (usuários).

## 6.2 DITOS E NÃO DITOS DAS FOTOGRAFIAS: contrafluxos sociais na visibilidade do povo negro

O documento arquivístico, seja em um contexto administrativo e/ou histórico, sempre porta um discurso (CARDOSO; VAINFAS, 1997). Nesse momento, remetemo-nos ao aprofundamento analítico-crítico-interpretativo do nosso corpus de análise: as fotografias. Salientamos, em uso das palavras de Orlandi (2001, p. 86), que “[...] leituras são possíveis para um texto, em certas épocas, não o foram em outras, e leituras que não são possíveis hoje o serão no futuro”. De tal modo, nossa leitura parte do olhar de sujeito social inserido nos meandros do campo da Ciência da Informação, em diálogo com as teorias de Estudos Culturais em face da Arte.

Dessa forma, a interpretação que ora se delineia parte dos contrafluxos de conhecimento construídos e adquiridos nas salas de aula, em discussões no grupo de estudos e leitura crítica de diversos materiais. Convém destacar, nessa linha de raciocínio, que a crítica empregada está longe de exaurir todas as variantes possíveis de interpretação que compõem as fotografias, mas deflagrar práticas informacionais, sociais e estéticas dos ditos e não ditos na construção e preservação de uma memória afrocêntrica que operacionaliza o racismo, a discriminação e a inferiorização do/da negro/negra no cenário multicultural contemporâneo.

As apresentações das fotografias e das falas da entrevista estão mescladas durante toda a seção, por acreditar que essa forma de exposição vem a enriquecer a interpretação dos dados e a compreensão do leitor. Sendo assim, para contextualização dos interesses e fomentos para produção do ensaio sob o tema *Engenhos e Senzalas*, partimos da seguinte fala do fotógrafo Luiz Antonio Bronzeado:

O interesse surgiu quando nós visitamos esses engenhos, essas casas-grandes. Nós fomos nesse trabalho que foi desenvolvido em uma oficina de fotografia de alunos de Arquitetura, que eles desenvolveram um trabalho baseado em arquitetura da cana. Então, foram visitados vários engenhos, até em Pernambuco nós chegamos a visitar um ou dois engenhos lá. E ideia veio daí, da recriação dessa época, de reconstituição daquela época. [...] A ideia inicial desse trabalho foi uma ideia que não era muito ambiciosa. Digamos assim: ela não tinha muita extensão. Mais à medida que o trabalho foi sendo desenvolvido, foram surgindo outras ideias e o trabalho foi crescendo. Até que ele chegou a um ponto que foi muito difícil e muito complicado. Esse trabalho em São Paulo, ele foi considerado pelo diretor do Museu da Imagem e do Som, um dos maiores pesquisadores de fotografia do Brasil: Boris Kossoy<sup>5</sup>. Ele considerou nosso trabalho revolucionário. Porque, ele viu o trabalho e era como se

---

<sup>5</sup> Nascido na cidade de São Paulo no ano de 1941, Boris Kossoy é fotógrafo, profissão que alimenta temas de várias pesquisas, assim como historiador e professor. Essas informações foram coletadas de sua página web: <[www.boriskossoy.com.br](http://www.boriskossoy.com.br)>. Acesso em: 04 jan. 2013.

fosse uma produção de cinema, mas feita, exclusivamente, para a fotografia. Então, nesse sentido, ele achou um trabalho muito interessante. Aí ele gostou muito do trabalho, porque ele foi se desenvolvendo na medida em que fomos trabalhando e fotografando, então isso aí, foi uma coisa bastante difícil de ser feita. Eu viajava, por exemplo, com um ônibus, um micro-ônibus com um grupo de pessoas de gente que ia fotografar, que ia posar. A gente passava um dia fotografando, viajamos para Areia e tem o sobradão José Rufino lá em Areia, que eu conheci com os alunos de Arquitetura, quando nos fizemos esse trabalho. E é assim que a coisa foi se desenvolvendo. Mas, eu acho que, tudo partiu de uma inspiração que eu tive para fazer esse trabalho. Uma inspiração despertada pela beleza desses lugares. Então, esse trabalho busca também uma estética, digamos assim. (BRONZEADO, 2012).

Com base em sua fala, a ideia/interesse de produção do ensaio surgiu pelo conhecimento de campo, propiciado aos seus alunos de Arquitetura (quando professor da Universidade Federal da Paraíba), em um estudo sob o tema ‘Arquitetura da cana’. A realidade nordestina que choca, mesmo com o grande processo de desenvolvimento do Brasil, pelos seus problemas de seca, pobreza e fome impulsionaram o retrato de uma realidade ainda perceptível em cidades interioranas. Os engenhos de açúcar, mel e cachaça, presentes na Paraíba, viabilizam ainda mais o cenário da miséria nordestina, por sua localização geográfica em cidades do interior no Estado mais pobre do país. Um retrato social na busca de estabelecer representações mais fiéis do real.

Nesse ponto, já traçamos diálogo com Orlandi (2001, p. 17) quando advoga que “[...] o discurso é o lugar em que se pode observar a relação entre língua e ideologia”. No transcorrer de sua fala, o fotógrafo acusa que sua inspiração foi despertada pela beleza desses lugares, através de um viés estético. Nascido na cidade de Areia, cidade que possui boa parte da história de construção da Paraíba, a opção e a exemplificação da visita na cidade em que nasceu exaspera o caráter de pertencimento e valorização dos aspectos naturais que a cidade oferece. Sua opção por Areia, *a priori*, engendra pressupostos ideológicos. *A posteriori*, os mecanismos de pertencimento acoplados com os ideológicos ensejaram o contato com a prefeitura da cidade no alcance de recursos financeiros para a divulgação do trabalho, em outros termos, na divulgação turística da cidade de Areia onde quer que essas imagens chegassem.

Não apenas com a admiração paisagística dos lugares por onde foram programadas as visitas com seus alunos de Arquitetura, as motivações de Luiz Antonio Bronzeado não paravam por aí. Na entrevista, solicitamos uma contextualização geral de produção e montagem do ensaio e o recorte histórico para tecer a representação de um fato social ocorrido. Inicialmente, em relação ao período histórico, ele afirma: “o recorte histórico foi de 1895-1915” (BRONZEADO, 2012).

Com seu tempo de pausa na resposta, logo o questionamos em relação ao período de recorte posterior à Abolição da Escravatura. O fotógrafo argumenta sobre isso e contextualiza a sua produção artística:

Por mais que a Abolição tivesse ocorrido, as relações ainda continuavam. Sobre os cenários das fotografias, várias cidades da Paraíba os compuseram e Pernambuco também. Em Areia, por exemplo, cidade onde nasci, eu fotografei. Então, foi um trabalho por locações. O Engenho Corredor, daqui, foram feitos vários filmes lá, eu fotografei. Então, eu comecei... Aí eu li também, como inspiração, eu li José Lins do Rêgo, o qual eu já havia lido alguns livros, aí reli *Menino de engenho*, eu já conhecia alguns livros dele também; e *Casa-grande de Senzala* de Gilberto Freyre que mostra essa relação entre senhor e escravo. E o professor Gilberto Freyre também aborda essa vida dos engenhos, das mucamas, das sinhás, dos senhores e tal. (BRONZEADO, 2012).

Em consonância com a fala do fotógrafo, Silva (2004, p. 01), em reflexão acerca das problemáticas pós-abolicionistas, assinala que:

[...] veio a abolição, mas a causa da liberdade permaneceu irresoluta: ao escravo libertado não foram facultadas as condições econômicas e sociais para o usufruto da plena liberdade. O ato oficial da princesa regente apenas institucionalizou a realidade: boa parte dos escravos já tinham conquistado a alforria. A assinatura da abolição, em outras palavras, libertou os senhores proprietários brancos do fardo representado pelo cativo.

Nesse sentido, o 13 de maio de 1888 não é uma data que marca a mudança do estado de sobrevivência do negro escravizado. As implicações sociais para a sua subexistência foram divergentes de acordo com as particularidades regionais, conjuntura econômica, proporção em relação à população geral (SILVA, 2004). Foi o trabalho de mão de obra na produção do café ou mesmo nas indústrias que surgiam, onde ganharam espaço para as relações de escambo por casa, comida, dentre outros. A obra *Menino de Engenho* do José Lins do Rêgo retrata o pós-abolicionismo pela troca do trabalho nas lavouras do coronel (senhor de engenho), que é avó do menino, por casa e comida (bacalhau e farinha).

Nessa trilha de entendimento, o pós-abolicionismo não é fato demarcador para implicar a invisibilidade do/da negro/negra no trabalho das casas-grandes, lavoura, venda, isto é, práticas divergentes das quais exercia enquanto escravo. Na Paraíba, um estado com escassos meios de fuga do escravismo, a subserviência aos senhores de engenho por casa e comida não foi diferente. São nas obras citadas que moveram a inspiração de Luiz Antonio Bronzeado, que essas práticas são expostas em nível literário e antropológico. *Menino de engenho*, obra literária produzida por José Lins do Rêgo em 1933, faz parte de uma coleção romancista que retrata a vida do garoto Carlos que perde a mãe, assassinada pelo pai, aos

quatro anos de idade. Com isso, fica aos cuidados de uma tia que mora com o seu avô (senhor de engenho) na casa-grande. Dessa forma, conhece a vida nos engenhos: as brincadeiras com os “moleques” (filhos dos negros que moravam no engenho), as primeiras letras, as superstições, a religiosidade, assim como o princípio da vida sexual. Não só isso, são as desigualdades encontradas no interior da Paraíba que o chocam, seja na escola, nos trabalhos e castigos dos trabalhadores negros, nas visitas aos engenhos que operacionalizam a dualidade que sensibiliza o menino à busca por um “mundo melhor”, com a transição de cidade para continuidade dos estudos.

No arcabouço antropológico e histórico, em 1933, Gilberto Freyre publica *Casa-grande e Senzala*, obra que até hoje é incisiva na deflagração da formação da sociedade brasileira por pesquisadores de diversas áreas de conhecimento. Estruturado em cinco capítulos, (I. Características gerais da colonização portuguesa do Brasil: formação de uma sociedade agrária, escravocrata e híbrida; II. O indígena na formação da família brasileira; III. O colonizador português: antecedentes e predisposições; IV. O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro e V. O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro (continuação)), a casa-grande é considerada como núcleo norteador de construção do país e a senzala como base que ergue e sustenta a casa-grande. No Brasil colônia que condensa as estruturas patriarcais, desemboca a miscigenação no processo de invasão portuguesa (branca), a exploração do trabalho e sexual do indígena ante a chegada do negro africano para o duro trabalho escravo que vai erguer a sociedade brasileira.

Entretanto, é interessante realçar o elo entre esses três nomes: José Lins do Rêgo, Gilberto Freyre e Luiz Antonio Bronzeado. José Lins do Rêgo, após a conclusão dos estudos primários (como relata nas páginas de *Menino de Engenho*) passou a morar na capital paraibana – João Pessoa, para a conclusão do ensino secundário. Posteriormente, no ano de 1920, matricula-se na Faculdade de Direito em Recife, passando a morar em outra cidade. No período em que vive na cidade do Recife, colabora com o *Jornal do Recife* conhecendo e fazendo laços de amizade com Gilberto Freyre, que nesse período estava dedicando-se às pesquisas e redações para seu principal deixado antropológico: *Casa-grande & Senzala*.

Contudo, são os poemas que Freyre se ocupou em escrever na mesma década de 1920, que fazem com que José Lins do Rêgo descubra pontos de interesses semelhantes entre os dois, dedicando seu primeiro livro (*Menino de engenho*) ao amigo Gilberto Freyre. No vasto rol de conhecimento popular de Freyre na cidade do Recife, quando volta à cidade, faz amizade com membros da família Bronzeado.

Com isso, Freyre passa a integrar algumas das atividades familiares tornando-se forte amigo, inclusive, auxiliando na divulgação do ensaio estreado pelo fotógrafo na cidade de João Pessoa e na cidade do Recife. Congruências sociais que lançam elementos de inspiração para a construção de um ensaio fotográfico de cunho artístico, baseado não apenas pela afetividade construída, mas, em sincronia com obras de reconhecimento nacional publicadas pelos sujeitos que compõem um dos laços de amizade da família Bronzeado.

De acordo com a interpretação das relações inspiradoras do tema, recorreremos às páginas de *Menino de Engenho* assim como de *Casa-grande & Senzala* para tecer o contraste histórico para a produção de cada fotografia e da sequência a qual pertence. Destacamos que o retorno às obras citadas se faz pertinente no entendimento histórico. Contudo, o principal intuito do fotógrafo em sua obra é revelar o romantismo latente aos senhores de engenho, sinhás e mucamas, conforme o trecho a seguir:

Não foi um trabalho visando retratar a realidade nua e crua, era uma coisa assim, mais romântica, buscando mais o romantismo. Mas, mostrando essa relação dos senhores e escravos. O apogeu dos engenhos, depois a queda dos engenhos, essa coisa toda. (BRONZEADO, 2012).

O desejo lascivo dos brancos colonizadores pelas negras é enfático em vários textos que se ocupam nesse resgate histórico, como na obra *Casa-grande & Senzala* (FREYRE, 2006) e *O canibalismo amoroso* (SANT'ANNA, 1985). Como seres sem alma, a passividade religiosa concebida pelos padres e arcebispos à exploração do corpo negro feminino sem nenhum pecado ao branco. Um romantismo entre aspas, que desemboca o que Sant'anna (1985, p. 33) compreende como “[...] a cordialidade das relações eróticas e sociais”. Destarte, mais uma vez urge a relação entre informação (a fotografia como documento de arquivo), cultura (recorte de um transcurso histórico formador da sociedade brasileira) e arte (pela manifestação artística, ora romântica, a qual se desvela nas fotografias).

A figura 04 corresponde à primeira fotografia do nosso corpus de análise. A sua narrativa parte da sequência “A senhora vai à missa”. Em termos descritivos, a fotografia tem como cenário a casa-grande a partir de uma escadaria, na qual acima está o coronel (senhor de engenho), homem branco, robusto, vestido com terno escuro. Mais abaixo da escada estão as mucamas, atrizes negras com lenços à cabeça, saias longas e folgadas e camisas em cor clara. Acompanhada pelas mucamas está a sinhá com cabelo preso por penteado, usando vestido em fino e claro tecido, com detalhes em babado e calçando sapato fino. Para auxiliar na visualização da escada, levanta seu vestido um pouco mais a altura dos pés. As mucamas,



além do acompanhamento, perpassam a ideia de cuidados com o vestido usado pela sinhá para que este não sofra nenhum dano na saída da igreja para assistir à missa.

FIGURA 04 - A senhora vai à missa



**FONTE:** Arquivo Histórico da Paraíba (1982).

“Em um país antes de formação religiosa do que etnocêntrica” (FREYRE, 2006, p. 82), a sequência fotográfica estabelecida exprime uma das características mais demarcantes do Brasil colônia: a religião. A proeminência católica de superstição, rezas, crendices, para a educação de crianças e escravos era a dedicação religiosa que ocupava boa parte do dia das sinhás. *Menino de engenho* relata esse aspecto com a Tia Maria, filha do coronel (senhor de engenho). Além de ensinar as primeiras letras para o menino Carlos, a tia também se ocupa

em lhe ensinar as rezas e a devoção religiosa como ponto de refúgio nos problemas enfrentados nas casas-grandes. Em especial, como a descrição da enchente do Rio Paraíba que destruiu casas e deixou várias famílias sem teto e sem comida.

À fragilidade do sexo feminino, quase nenhuma outra atividade lhe convinha melhor do que a reza e prece pela família, marido e filhos. Freyre (2003, p. 210) versa da especialização do sexo feminino em “belo sexo” e “sexo frágil”, quase que um ser artificial e mórbido.

[...] a especialização do tipo físico e moral da mulher, em cintura franzina, neurótica, sensual, religiosa, romântica, ou então, gorda, prática e caseira, nas sociedades patriarcais e escravocráticas, resulta, em grande parte dos fatores econômicos, ou antes, sociais e culturais, que comprimem, amolecem, alargam-lhe as ancas, estreitam-lhe a cintura, acentuam-lhe o arredondado das formas, para melhor ajustamento da sua figura aos interesses do sexo dominante e da sociedade organizada sobre o domínio exclusivo de uma classe, de uma raça e de um sexo.

Nesse entendimento, o ser feminino que é predominante na fotografia, representado pela sinhá, condiz com aquilo que é retratado por Freyre (2003, 2006) e Rêgo (2001). O perfil delicado e indefeso da mulher branca são artefatos que devem a configurar. Caso contrário, seria “uma machona” que não honra o nome que carrega. A delicadeza dos contornos do rosto da personagem, resplandecendo a caracterização geral encontrada nos textos revisitados, desencadeou o interesse em conhecer os critérios de seleção e convite dos atores para participação do ensaio. Sobre isso, o fotógrafo nos respondeu:

A grande maioria dos modelos eles não tinham experiência. Foram pessoas que eu fui convidando e fui fazendo teste. Só a modelo principal, aliás, tinha uma outra. Não, só ela mesmo. A modelo Denise Araceli, que fez a sinhá, só ela mesmo era atriz profissional. Por acaso, ela tava em João Pessoa aqui na época, ela era casada com um músico da orquestra sinfônica e era paulista, eles eram paulistas: ela e o marido. Então, ela morava aqui, estava querendo fazer teatro, ela estava querendo desenvolver alguns trabalhos em artes cênicas. E eu a conhecia através dos meus colegas da Universidade e depois de muito tempo que eu quis fazer esse trabalho, eu ainda levei um ano procurando. [...] E a partir daí eu comecei a fazer outros testes com outras pessoas também e convidando. Mas, a maioria não tinha experiência como modelos. [...] Eu conheci umas pessoas socialmente, participou também uma prima minha que era muito bonita na época: tinha o cabelão, pele muito clara. Eu fui vendo as pessoas através dos tipos que eu tava querendo. Pessoas que tinham tipo, assim, a ver com a época. E fui fazendo os convites, fazendo os testes das pessoas. Ah, teve outra moça que participou também que era atriz, uma negra. Ela fazia teatro na universidade. Acho que só foram duas atrizes que participaram. Não, e teve uma bailarina. Não, não, teve mais gente: deixa eu ver. Duas bailarinas e duas atrizes. Uma bailarina daqui, que hoje não está mais aqui na Paraíba, tá no exterior. Ela fez papel da moça do engenho e essas outras duas negras que fizeram papéis de mucamas. Na verdade, quando eu digo escrava, estou me referindo às mucamas. As mucamas eram serviçais, né? E tinha essas coisas, assim, muito subserviente. (BRONZEADO, 2012).

De pele branca, cabelos compridos e escuros, cintura fina e traços faciais que entoam aspectos românticos, elementos citados por Freyre (2003) e que motivaram o fotógrafo ao convite da atriz que atua no papel da sinhá. É plausível que longe de transgredir com elementos que desfavoreçam a quebra da ideia já estabelecida da perfeição de uma sinhá, a representatividade buscada para as fotografias que se desejava produzir era de caráter eminentemente denotativo, aduzindo as proposituras de Burke (2003, p. 229) quando afirma que “[...] as figuras representadas em imagens, sejam elas pinturas em sala de estar ou gravuras em paredes de tavernas nos dizem algo sobre o uso das imagens e sobre a história social das preferências de gosto”. Em aquiescência com essa ideia, trazemos Sant’anna (1985) com a ideia de mulher flor, para ser admirada e casar, ou ainda em Freyre (2006, p. 72) no início da colonização brasileira, na transcrição de um ditado da época: “Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”.

No que se refere ao coronel (senhor de engenho) no canto direito, sua representatividade não está distante da que corresponde à sinhá. A denotação predomina na construção estética na fotografia. A figura do elemento social dominador da sociedade colonial é descrito por Freyre (2003, p. 213) como aquele que “[...] se roça pela mulher macia, frágil, fingindo adorá-la, mas na verdade para sentir-se mais sexo forte, sexo nobre, mais sexo dominador”. No conjunto simbólico do lugar ocupado pelo homem na imagem, mais uma vez coaduna a ideia do fotógrafo com Freyre (2003): a dominação, o controle da ação. Na posição que se encontra em observância a todos os gestos, os passos e as ações, o coronel (senhor de engenho), a figura masculina, tem o controle social que lhe é esperado sobre a sua mulher e suas mucamas.

Não apenas o rosto e o corpo, outro elemento que transcende a fotografia são as vestimentas. Mesmo com o clima tropical sempre presente nas terras brasileira, bem diferente do clima europeu, a opção no uso de vestes pesadas e quentes permanecia. Enaltecendo esse elemento, Araújo (2007, p. 54) versa:

Ora, dentre as várias formas de ser notada, de chamar atenção, de ser admirada, o vestuário, ou a falta dele, era a preferida pelo público feminino. Decerto havia diferenças de qualidade no tecido, na confecção, no estilo, nos adereços: uma coisa era a sinhá de família rica; outra, muito diferente, as mulheres muitas, aliás que respondiam sozinhas pela subsistência do seu lar, para não falar das escravas. Neste último caso, abre-se a exceção às escravas pertencentes à gente rica que, por ostentação, fazia questão de vesti-las bem.

De tecido de alta qualidade, pelo peso que denota ao levantar o vestido. Mais uma vez a representatividade denotativa se expressa na manifestação artística das fotografias. A vestimenta é outro ponto que Luiz Antonio Bronzeado destacou na entrevista:

[...] E o guarda-roupa ele foi todo feito e reconstituído, rigorosamente. Sim, foi usado também uma memória fotográfica do período. Todo guarda-roupa, ele foi feito a partir de uma memória fotográfica. Foram reconstituídas: roupas que estavam nas fotografias do período. Essa foi a base. Nós só tivemos problemas com relação, porque na fotografia você vê a frente, né? Da roupa. Então, a parte atrás que foi desenhada, mas foi tudo feito assim, com muito rigor. (BRONZEADO, 2012).

Longe de apontar uma crítica ao classicismo empregado na história da formação da sociedade brasileira, o retorno histórico, nesse primeiro momento, realça a busca pela fidedignidade na representação de uma realidade. O romantismo predominante nas imagens ainda não é presumível de detecção nessa primeira imagem. Outrora, são as relações da família patriarcal da casa-grande, o coronel (senhor de engenho) no controle da ação e a sinhá revestida dos signos e simbolismos latentes da mulher dona de casa, religiosa, fina, subserviente ao marido. A crítica empregada à fotografia até esse ponto integra o ponto de vista elitista na preservação e conservação de respeito ao nome da família. Quanto às mucamas, no meio da fotografia, como figurantes secundárias, é que são o alvo de nossa interpretação.

A busca pelos atores para cada personagem se deu por critérios subjetivistas e egocêntricos. Nesse sentido, é indubitável a notoriedade dos aspectos relatados nas pesquisas de Gilberto Freyre e nos escritos da vida do Menino de José Lins do Rêgo. São fenótipos europeus e afrocêntricos que estão em jogo para contornar quem se encaixa em cada personagem ou não. Se o intento principal era exalar o romancismo do Brasil pós-abolição, as configurações poderiam fugir da estética predominante, exaurindo as atenuantes miscigenatórias que já eram perceptíveis na sociedade brasileira: o escravo não tinha só fenótipos negroides, mas também carregava traços do branco e do indígena.

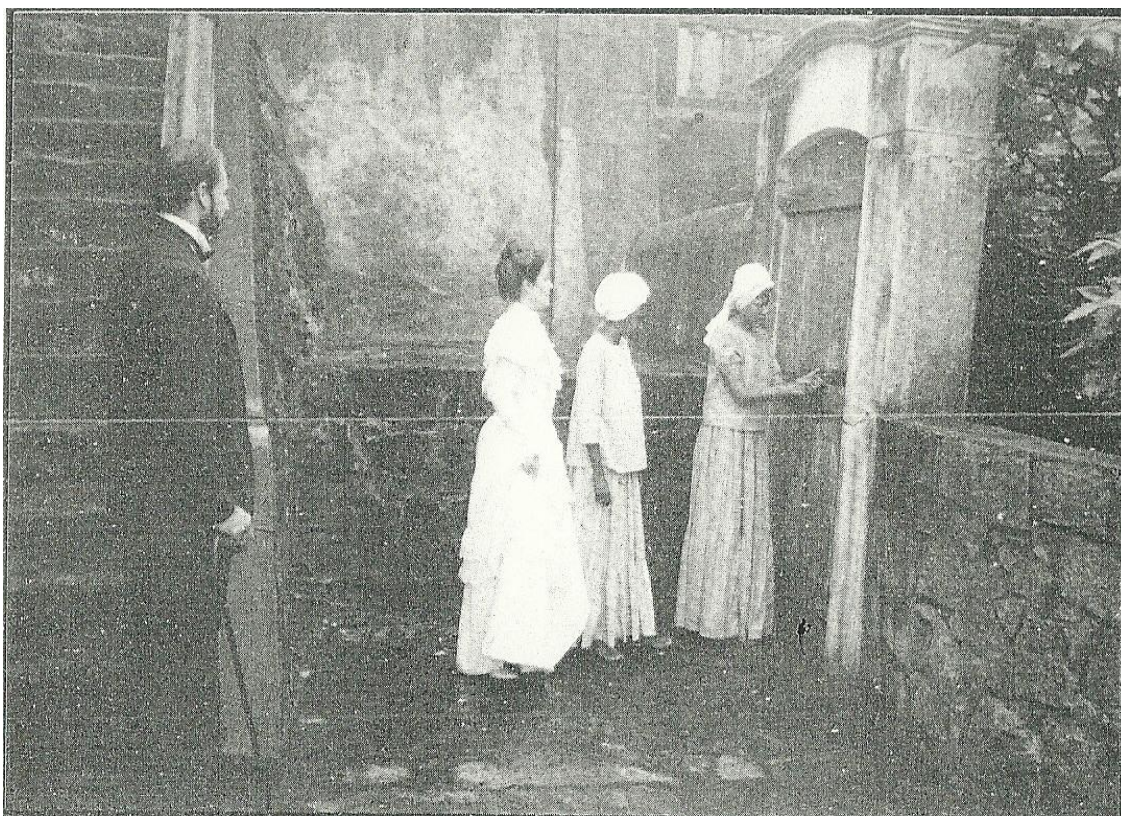
Acompanhantes da sinhá, as mucamas tinham que andar vestidas pela casa-grande. De acordo com a figura 04, o coroamento de boas vestes às escravas não cabe a essa figuração. São os tecidos de menor preço em algodão, que aparentam ser confeccionadas as roupas, pela própria sinhá ou por outras escravas. Vestes que escondem todo o corpo e até mesmo os cabelos longos e possivelmente cacheados e/ou crespos. Roupas que impossibilitam a manifestação, mesmo que de forma minimalista, dos artefatos caracterizantes da cultura



afrocêntrica. É o simples pedaço de tecido costurado para não mostrarem as vergonhas (ARAÚJO, 2007).

No mesmo contexto, pela continuidade da sequência “A senhora vai à missa”, a figura 05 apresentada abaixo, segunda fotografia de análise, resplandece os mesmos cenários, vestimentas e concepções sociais da primeira. São as ações que divergem: agora, todos os personagens tem descido a escada. Uma das mucamas abre o portão da casa-grande, estando a outra um pouco atrás acompanhando a ação, sempre, ambas as personagens das mucamas tem a cabeça inclinada aduzindo ao caráter subserviente aos seus senhores. A senhá, atrás das mucamas, ainda com o vestido levantado, espera a abertura do portão. Cabeça erguida, corpo ereto, traços de quem ocupa papel social preponderante não apenas na representação histórica que se busca, mas na própria encenação para a imagem. Análogo à posição da senhá, o coronel (senhor de engenho) bem vestido com uma bengala à mão, em pose ereta e cabeça erguida, continua como dono e observador de toda a ação.

FIGURA 05 - A senhora vai à missa (2)



**FONTE:** Arquivo Histórico da Paraíba (1982).

Como continuidade de uma sequência de ação característica da mulher do Brasil colonial - mesmo que o recorte histórico das fotografias seja pós-abolicionismo, os traços

marcantes da sociedade representada denotam o período de 1530 a 1815 – as complexidades de informação, representação estética e social sofrem as mesmas indicações. Contudo, cabe revocar a atenuante desvalorização e ideologia de submissão perceptíveis em todos os aspectos das personagens negras presentes nas fotografias. Seja na vestimenta, na ação do trabalho, na cabeça inclinada, semblante penoso pela fadiga no trabalho da casa-grande, o negro não desempenha nenhuma característica que esquive da imagem da subserviência, do trabalho pesado, do sofrimento pela forma de subexistência. Nesse sentido, o que parece buscar é a atribuição total de diferenças em todos os elementos. É no antagonismo da diferença, que é possível levantar a ponderação de Moore (2008, p. 12) para compreender os contrafluxos ideológicos que permeiam os elementos até aqui ressaltados:

A diferença surge como fato social somente porque ela se remete ao relacional. São os humanos que estabelecem os parâmetros de diferença qualquer que o separariam dos outros humanos. O fariam através de um jogo consciente de comparações, preferências, seleções e determinações de todo o tipo que se convertem nos parâmetros da diferenciação. É o conjunto dessas preferências e determinações, e que remetem ao cultural, passíveis de transmissão para a socialização, que constituem os elementos da construção do Outro dissimilar. Este último é visto, sempre, sob uma ótica desfavorável. No pior dos casos, trata-se de um irredutível inimigo ou de um inferior permanente, em cujo caso é passível de exploração total, de discriminação abrangente e mesmo de extermínio (seja por aniquilamento físico, ou por desaparecimento genético pela assimilação).

O coronel (senhor de engenho) e a senhora bem apresentados, bem vestidos, donos da cena em cada vértice da fotografia, em contraponto com as mucamas no meio dos atores principais, mal vestidas, em ação de trabalho e semblante pesado pela condição que lhe é dada socialmente, caracterizam fortemente o jogo do parâmetro de diferenciação ao qual Moore (2008) se refere. Além disso, é o inferior permanente, pela cor da pele, pela ideia de incapacidade racional pelo tamanho do cérebro que ainda hoje implicam as práticas racistas, discriminatórias e inferiorizantes da população negra. Sendo assim, como análise das fotografias que compõem a sequência “A senhora vai à missa”, podemos assinalar:

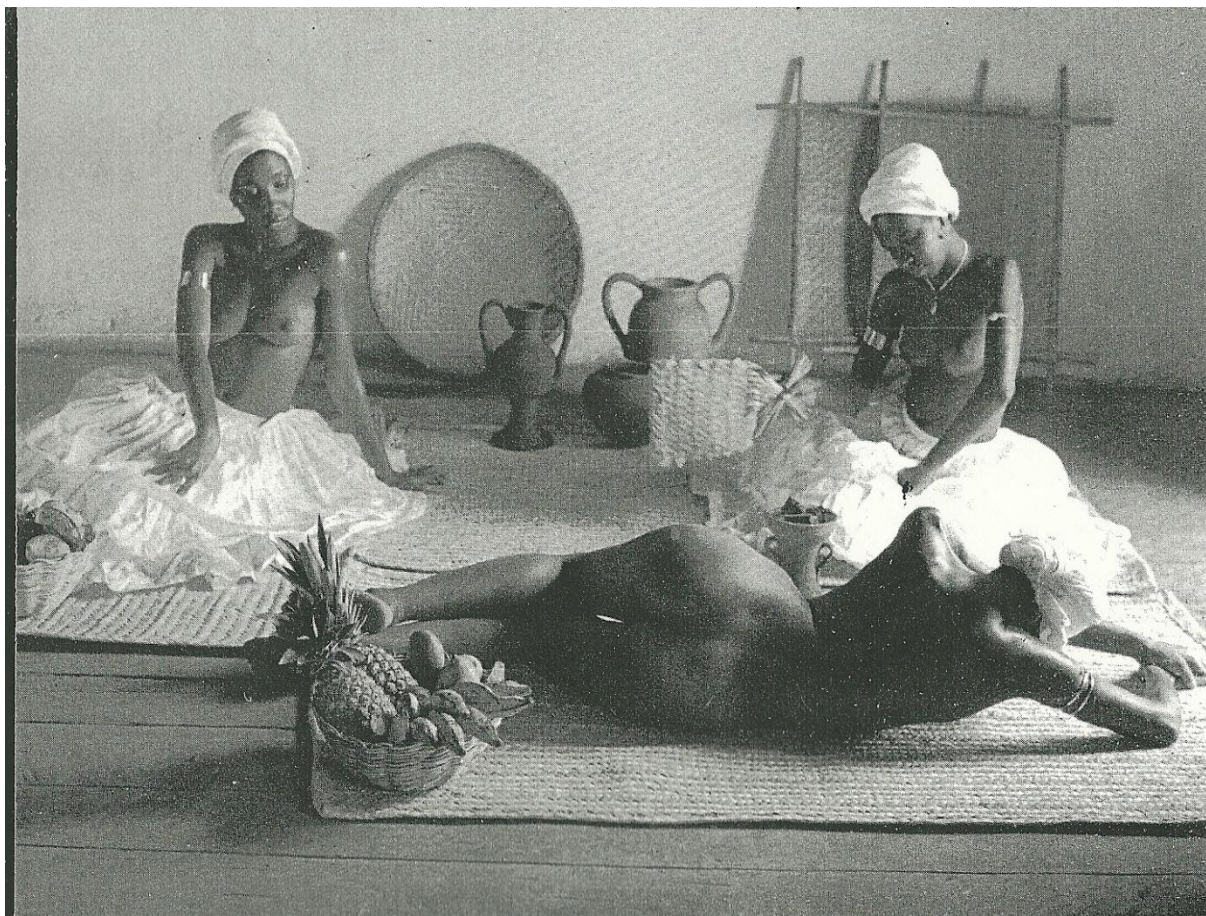
- **Ditos:** preponderância social da família patriarcal; práticas femininas de reza, confissão, busca pela salvação de sua vida, de seu marido e de sua família; vestimenta em finos e pesados tecidos caracterizando o pertencimento dos brancos na aristocracia; mucamas como escravas totalmente subservientes à senhora; representação da “realidade” construída nos livros e nas principais pesquisas históricas tradicionais;
- **Não ditos:** seleção por atores de forma discriminatória, por a estética não se ocupar da “fidelidade” representativa; ideologia racista, continuidade do trabalho escravo após a abolição da escravatura; jogo simbólico de ocupação dos personagens na fotografia

desfavorecendo o negro; perpetuação da memória eurocêntrica como de maior teor cultural e social em contraponto com a memória afrocêntrica como inferior e subordinada.

A segunda sequência fotográfica tem “A senzala” como título e atenção pela multiplicidade de simbolismos que caracterizam a moradia dos escravos nos engenhos. A figura 06 é composta por três personagens negras. Duas, ao fundo da imagem, estão sentadas com lenços cobrindo os cabelos, seios à mostra e usando saias longas e claras. Uma terceira personagem da fotografia, estimulando a ideia de principal por estar ao meio da imagem, ocupando mais espaço e chamando mais a atenção de quem a visualiza e a percebe, aparece nua, de costas para a imagem. Nota-se, ainda, o uso de joias pelas mucamas, todas com braceletes e uma mucama presente no fundo da imagem com um colar. O cenário que caracteriza a senzala é um local de parede clara e piso de madeira. Artefatos/objetos oriundos da cultura afrocêntrica ilustram o espaço, tais como: jarros de barro, grandes peneiras em palha, cestas de palha com frutas no canto esquerdo e quase ao meio da fotografia e o abanador de palha que a mucama ao fundo (a mesma que usa o colar) usa para controlar uma ideia de fervor que faz em um recipiente também de barro. Vejamos abaixo a fotografia:



FIGURA 06 - A senzala



**FONTE:** Arquivo Histórico da Paraíba (1982).

A faculdade econômica e social do negro pós-abolicionismo fez com que muitos deles continuassem no trabalho “escravo” dos engenhos em troca de comida, moradia e vestes. O transcurso histórico estruturado em forma literária por Rêgo (2001) em *Menino de Engenho* mais uma vez retrata o indeferimento enquanto cidadão ao negro. A forma de abordagem da continuidade do “trabalho escravo” é descrita pela ótica do lirismo, como apresenta o recorte abaixo:

Restava ainda a senzala dos tempos do cativeiro. Uns vinte quartos com o mesmo alpendre na frente. As negras do meu avô, mesmo depois da abolição, ficaram todas no engenho, não deixaram a rua, como elas chamavam a senzala. E ali foram morrendo de velhas. [...] O meu avô continuava a dar-lhes de comer e de vestir. E elas a trabalharem de graça, com a mesma alegria da escravidão. (RÊGO, 2001, p. 69).

Com Silva (2004) já relatamos que as condições sociais e econômicas desfavorecidas do/da negro/negra, em contraponto à gama populacional nordestina, não viabilizaram nenhum espaço para que o/a negro/negra pudesse construir um envolto de moradia, trabalho, saúde,



longe dos engenhos em que foram escravizados. A permanência nas senzalas não foi por opção, mas por única solução. Alforriados e libertos sua condição ainda era desumana. Para ilustração, mais uma vez retornamos à literatura de *Menino de engenho* quando descreve as senzalas do engenho de seu avô:

Os moleques dormiam nas redes fedorentas; o quarto todo cheirava horrivelmente a mictório. Via-se o chão úmido das urinas da noite. Mas era ali onde estávamos satisfeitos, como se ocupássemos aposentos de luxo. (RÊGO, 2001, p. 70).

Não só nas senzalas o descaso com a habitação e transporte dos/das negros/negras se manifestava nas condições insalubres desde a sua arrancada das terras africanas, seja nos navios negreiros ao quarto de dormir pós-abolição.

Freyre (2006) não descreve a estrutura e/ou estados das senzalas no período colonial. Sua perspectiva na abordagem da senzala está na vantagem e desvantagem do trabalho escravos nas casas-grandes. Para isso, o retrato da senzala como o lugar de deleite (no chão ou em pedaços de madeira), sujo, destinado ao descanso das negras que atuavam trabalho artesanal ou na lavoura, em detrimento das negras selecionadas para o trabalho doméstico na casa-grande. Por melhores condições de higiene, beleza e corpo pesavam nas seleções das negras que ocupariam os salões, as cozinhas e os quartos da casa-grande, não vivendo, dessa forma, nas senzalas:

É natural que essa promoção de indivíduos da senzala à casa-grande, para o serviço doméstico mais fino, se fizesse atendendo qualidades físicas e morais; não à toa e desleixadamente. A negra ou mulata para dar de mamar a nhonhô, para niná-lo, preparar-lhe a comida e o banho morno, cuidar-lhe a roupa, contar-lhe histórias, às vezes para substituir-lhe a própria mãe – é natural que fosse escolhida dentre as melhores escravas da senzala. Dentre as mais limpas, mais bonitas, mais fortes. Dentre as menos boçais e as mais ladinas – como então se dizia para distinguir as negras já cristianizadas e abasileiradas, das vindas há pouco da África; ou mais renitentes no seu africanismo. (FREYRE, 2006, p. 435-6).

A representação atribuída à fotografia está longe de representar a realidade das condições de “moradia” dos escravos. São signos simplistas que contornam este espaço. Entretanto, é pertinente considerar que a marca mais reluzente na fotografia não é o espaço, os artefatos, as roupas, mas a nudez empregada para caracterização. Seria esse o viés romântico ao qual o fotógrafo afirma abordar em seu ensaio? Motivados por esse questionamento, acrescido do contorno crítico e sociocultural de exploração do corpo nu na década de 1980, o fotógrafo nos responde:

Esse trabalho foi desenvolvido sobre essa ótica do romantismo, mas foi resvalando para essa parte do erotismo quando chega na senzala, a miscigenação da raça branca e negra. Então aparece os rapazes na senzala, tudo isso que faz parte desse universo dos engenhos, das mucamas, das negras, da servidão das negras aos senhores. [...] Então, isso foi incluído também nessa inspiração de reconstrução dessa época, como uma parte importante a desenvolver; e foi uma coisa muito difícil também. Foi uma parte do trabalho que foi feita com muita dificuldade e as pessoas que aceitaram participar, aceitaram porque perceberam a seriedade do trabalho, que não era uma coisa... Inclusive, que era uma nudez velada, não era aquela coisa... É a nudez vista sob o ponto de vista da arte. Não tem essa exploração vulgar. (BRONZEADO, 2012).

Na exposição do seu discurso, permitimos-nos parafrasear com Orlandi (2001, p. 53) na afirmativa de que é “[...] no movimento do simbólico, que não se fecha e que tem na língua e na história sua materialidade”. Quando questionado da exploração do corpo, de forma artística, o produtor deixa intervalos de raciocínio em sua fala. Falta a complementaridade de seus argumentos. Nesse sentido, foi importante conhecer que a trajetória de seu trabalho com a nudez não é algo recente, ao menos esse sendo o seu primeiro trabalho. Entretanto, parece-lhe que as ideias em torno do estético em face da nudez ainda estão espaças. Remetendo, dessa forma, à dualidade presente em seu discurso: o emprego da nudez se operacionaliza no romantismo que orienta seu trabalho ou em uma preferência por essa modalidade de produção fotográfica.

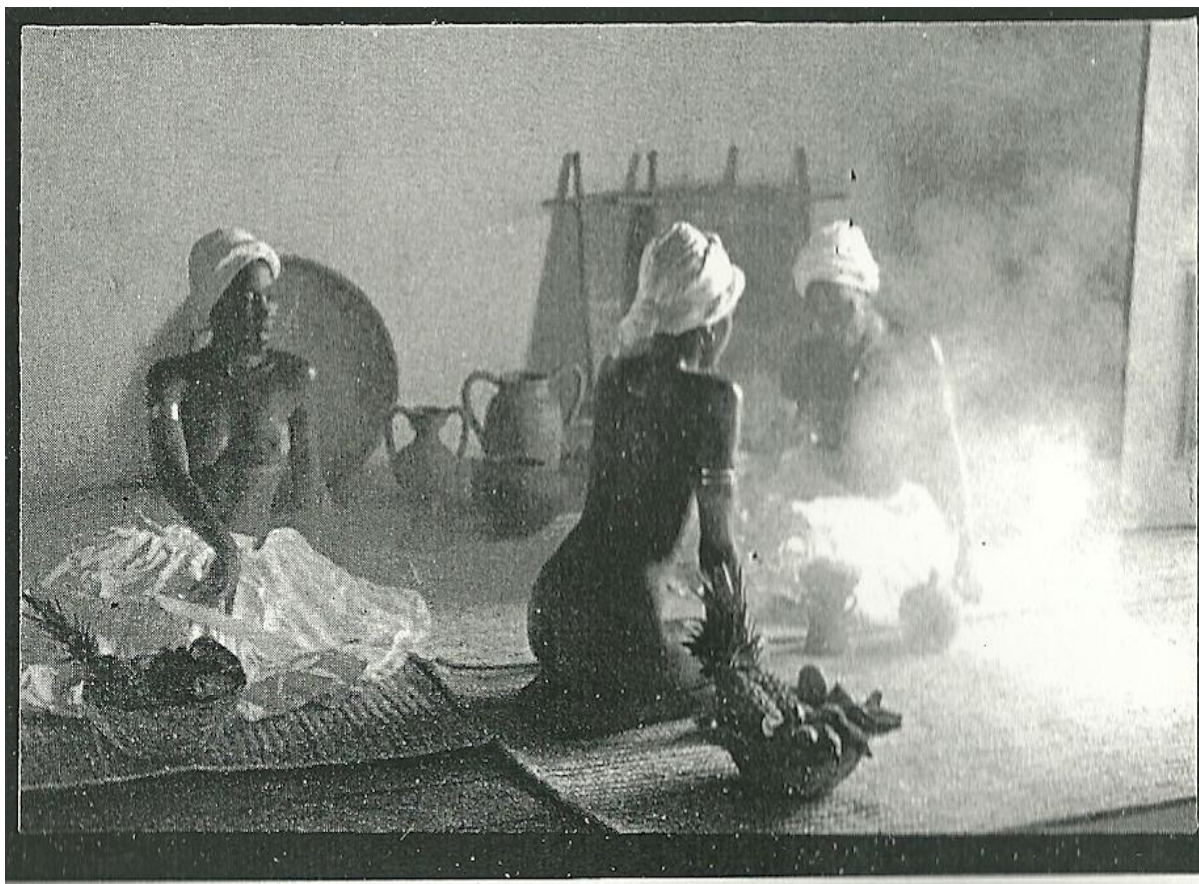
Sob o ponto de vista histórico e cultural, não é a valorização do corpo ou a excitação sexual justificativa compreensiva para o uso de poucas roupas pelas escravas. Em um breve retorno, Araújo (2007) desvela que se os trajes das negras eram dados pelos senhores de engenho e suas sinhás, não havia a opção por outras peças. Explicitando outro caso, a volúpia em mostrar o corpo se apresenta pela prática de prostituição das escravas “[...] para sustentar seus senhores” (ARAÚJO, 2007, p. 56). Além disso, recorremos a Pietroforte (2004) nos simbolismos de valorização e revalorização do nu no contexto cultural e artístico. A abordagem cultural permite a retomada da perda de identidade: os trajes, os enfeites, os tecidos, foram atributos singulares que foram arrancados dos negros africanos, assim como eles foram arrancados de suas terras para o trabalho escravo. Já a abordagem artística nos permite a transcendência de valores estéticos que correspondem à invocação perceptiva de mais usuários no desvelamento do que é proibido, do que é impróprio, do que é sádico.

Por características de impróprio, sádico, é que relata o fotógrafo da dificuldade de encontrar profissionais interessados na atuação neste ensaio. O pudor que se desvela em exhibir as pernas, a barriga, os seios, são para pessoas que trabalham com arte (sob ressalvas) ou no trabalho de prostituição. A ideia que permeou a sociedade paraibana na década de 1980, fazendo com que as filas percorressem todo o quarteirão do Núcleo de Arte Contemporânea

(NAC) para contemplar as fotografias, revela-nos a perspicácia de um trabalho que invoca o dualismo cultural com o estético, do clássico com o importuno, da tristeza com a beleza. São as duas abordagens que transitam na construção no cenário do real romântico que se ocupa o ensaio.

Se uma abordagem é capaz de se sobressair na percepção do conjunto, cabe recorrer à segunda fotografia dessa sequência. Para tanto, descrevemos a figura 07, no mesmo cenário de parede clara com o piso em madeira, os artefatos decorativos estão entre os jarros de barro, os tapetes e as cestas de palha. O traço que marca a continuidade da sequência está no cenário e no arranjo das personagens: duas atrizes negras, como as mucamas, estão ao fundo da fotografia. Do lado esquerdo a mucama está na mesma posição da figura 06 (sentada, corpo voltado para o lado direito com um braço à frente em suas pernas e outro o apoiando atrás). A segunda mucama que ocupa o fundo da imagem não tem mais seus braços voltados à frente, agora seu braço esquerdo está ao lado de seu corpo. Entretanto, o cuidado com algo que está em fervor continua (mesmo que a nitidez da imagem não auxilie, as formas de exposição nos fazem perceber que a ação da fotografia anterior continua). Na ótica transversal do cenário, a terceira personagem, a mucama que aparece nua, está no canto de um tapete, sentada sobre as suas pernas olhando em direção à porta da senzala. Ao seu lado, ainda continua a cesta de palha com as frutas (abacaxi, banana, dentre outras; frutas encontradas nas plantações de principais cidades do interior da Paraíba). Por fim dos aspectos gerais de descrição, uma forte luz vinda da porta da senzala ilumina a mucama que tem a atenção no recipiente de barro e os pensamentos da mucama principal da imagem.

FIGURA 07 - A senzala (2)



**FONTE:** Arquivo Histórico da Paraíba (1982).

São as mesmas configurações de artefatos, comportamentos, simbolismos do lugar que compõem as representações da figura 07 em face da figura 06. A subserviência que se cristaliza no reclinar da cabeça, o jogo estético e cultural do desvelamento da nudez ainda são presentes quando há a presença do personagem na representatividade do/da negro/negra.

Mais uma vez a presença de acessórios femininos enaltece a beleza da mulher africana. O abuso no uso dos ‘enfeites’ no corpo destacava-se na ‘superornamentação’ do homem e da mulher branca no Brasil colonial. Em contrapartida, “[...] proibia-se aos negros e aos escravos dos dois sexos o uso de joias e de ‘teteias’ de ouro que era para ficar bem marcada no traje a diferença de raça e de classe” (FREYRE, 2003, p. 216). Destarte, a representação de um contexto cultural, o uso dos enfeites denota o principiar minimalista da liberdade, da alforria dos não mais escravos pós-abolicismo, mas dos ‘negros’ e das ‘negras’, como Carlos em *Menino de engenho* os nomeia.

No limiar das fotografias anteriores da sequência, nossa referência recai sobre a fotografia correspondente à figura 08, que foi produzida a partir de um recorte das duas

anteriores. A sua composição se dá por duas personagens negras. No fundo da imagem, a mucama com lenço à cabeça, longa saia de cor clara, seios à mostra não mais detém a sua atenção ao que está esquentando no jarro de barro, mas em algum detalhe em sua saia. Todavia, ainda segura o abano de palha em sua mão esquerda. A segunda personagem é a mucama nua que de costas para a fotografia que foi produzida na posição transversal do cenário apresenta-se levemente inclinada com quadril e pernas ainda deitados, tendo a coluna e cabeça levantadas. Seus braços a apoiam no movimento para subida de seu corpo do chão.

FIGURA 08 – A senzala (3)



**FONTE:** Arquivo Histórico da Paraíba (2012).

Outrem, Luiz Antonio Bronzeado aponta que na senzala as relações dos senhores de engenhos com as mucamas direcionavam a outros aspectos que não se limitam as relações pela troca de trabalho em comida, moradia e vestes: o romantismo urge na prática de exploração sexual do coronel (senhor de engenho) com as suas mucamas. Para contextualizar seus enunciados ideológicos na construção cultural e estética dessas relações ele afirma:

[...] tem o coronel, aí tem a sinhá, mas ele tem a amante, tem a negra, a mucama que ele gostava. Isso você encontra na poesia, essa negra fulô, tem vários poemas que retratam. Na poesia brasileira você vai encontrar poemas que retratam essa coisa da relação das negras, das mucamas. Então, quando eu tive contato com essa literatura, com José Lins do Rêgo, Gilberto Freyre, todos esses aspectos, assim, de erotismo, do envolvimento dos brancos com as negras, a miscigenação, todos os aspectos aparecem na literatura. (BRONZEADO, 2012).

Sant'anna (1985) no prelúdio poético para sua compreensão do desejo pela mulher de cor na sociedade escravocrata recorre aos poetas brasileiros que desvelavam em suas rimas o lascivo desejo pela carne negra. Para elucidar o argumento do fotógrafo, trazemos os versos de Jorge de Lima (1893-1953), com o título 'Essa negra Fulô':

O Sinhô foi açoitar  
sozinho a negra Fulô.  
A negra tirou a saia  
e tirou o cabeção,  
de dentro dele pulou  
nuinha e negra Fulô.

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!  
Cadê, cadê teu Sinhô  
que Nosso Senhor me mandou?  
Ah, foi você que roubou,  
foi você, negra fulô?

Representada como a mucama 'malcriada' da casa-grande, a negra Fulô dos versos de Jorge de Lima no seu castigo, o qual o senhor foi aplicar sozinho, aproveita para deleitar-se no jogo de sedução ao senhor, homem branco. Em consonância com a visão do produtor das fotografias, o poeta descreve a relação afetiva do branco com a negra, com a amante. O lugar



longe da sinhá e da casa-grande. O lugar “[...] não só de predileção, mas de exclusivismo” (FREYRE, 2006, p. 368) pelo prazer sexual com a negra.

É a última fotografia (figura 09) dessa sequência que dá início ao relato das relações sexuais (outra sequência fotográfica é destinada exclusivamente para tecer os elos sexuais entre o senhor de engenho – coronel – e a mucama). No cenário convergente com as outras três fotografias citadas, os personagens são a mucama (mulher negra) e o coronel, senhor de engenho (homem branco). A mucama está nua, apenas com seus enfeites no corpo e lenço à cabeça. Sentada em um dos tapetes de palha em frente à porta da senzala, tem aos seus pés um pequeno jarro de barro. Abraçada e com a cabeça abaixada ao ombro do coronel, que está de costas para a imagem. Também sem roupa, o coronel está entre as pernas da mucama que corresponde ao afeto de encostar a cabeça junto à dela. O braço do coronel envolve as costas nuas da mucama.

FIGURA 09 - A senzala (3)



**FONTE:** Arquivo Histórico da Paraíba (1982).

Ao conjunto simbólico pelo qual foi constituída essa sequência segue um jogo dualístico entre o histórico-cultural e arte em suas expressões românticas. Em um predicado

da vivência do negro na senzala, desembocam artefatos apreendidos pelos brasileiros que são utilizados até os dias atuais, como as peneiras de palha e jarros de barro. O entorno romancista construído pela nudez denota bem mais a ideia de retirada da identidade afrocêntrica do que uma valorização do corpo negro. É certo que as curvas do corpo negro feminino agregaram mais a atenção do homem branco do que a cintura fina da mulher branca. Entretanto, devido às condições de trabalho em troca por vestes, o corpo negro, em um preceito histórico, combina com roupas largas e claras, na ausência de blusas, por exemplo, pela maior transpiração do suor no dia a dia do trabalho pesado. No corpo feminino, a ausência na quantidade de roupa ainda é marcada pela prática de prostituição ou pela própria insinuação do corpo na passividade do pecado pelos padres e arcebispos. Dessa forma, a atribuição de uma vertente da nudez não é plausível pela plasticidade que permeia os preceitos históricos revisitados e a ideia romântica que o produtor pretendeu tecer em seu ensaio.

De certo, nossa crítica à abordagem racial nessa sequência se cristaliza na concepção de Moore (2008, p. 12):

*A relação entre humanos é calculadamente orientada pela percepção da diferença, sua aceitação ou rejeição. Como realidade social, a diferença existe em dois níveis distintos, mas que agindo conjuntamente matizam a visão que se tem dessa realidade em si. Em um nível estão aquelas realidades concretas que nós percebemos com os nossos sentidos, sobretudo o visual. Em outro nível está a maneira como interpretamos aquilo que percebemos.*

A percepção da diferença nota o traço do/da negro/negra satisfeito/satisfeita com o trabalho escravo e as condições pelas quais vivia. Advinda da ideia de inferioridade pela cor da pele, não era incômodo dormir no chão em camas de madeiras, viver na insalubridade da senzala com o cheiro de urina noite e dia. Ao contrário, sentiam-se satisfeitos. Essa é a percepção e interpretação que foi historicamente construída, as quais muitos livros ainda nos direcionam a compreender. É o desvelar da atribuição de inferioridade pela diferença de fenótipos à mulher negra, explorada pelo trabalho e pelo desejo sexual que só era suprimido em uso do seu corpo apresentado nessa sequência que elencamos os seus ditos e não ditos.

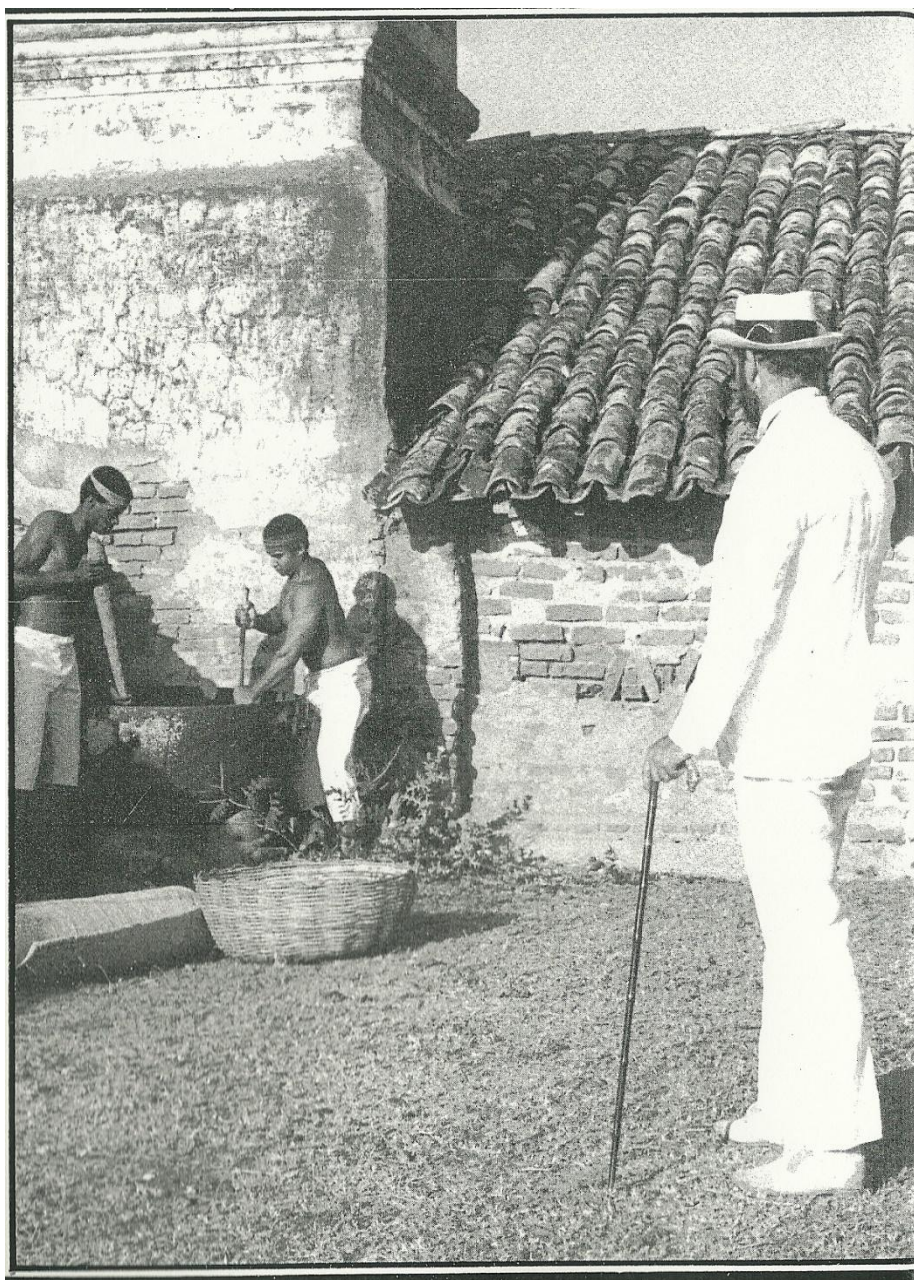
- **Ditos:** moradia na senzala como satisfatório; nudez como romantismo entre senhor de engenho e mucama; ideia de liberdade pela ornamentação do corpo com enfeites (braceletes e colar); romantismo mútuo entre o senhor de engenho e a mucama;
- **Não ditos:** faculdade socioeconômica ao negro para continuidade na senzala pós-abolição; condições insalubres em que viviam os negros nas senzalas; nudez como



retirada da identidade africana; relações sexuais do senhor de engenho com a negra pelo maior prazer e sentimento de posse.

A figura 10 está sob a sequência “Os rapazes na senzala”. A fotografia tem em seu canto direito o coronel (senhor de engenho) vestido com paletó branco na mesma cor de seu sapato fino. Usa como acessórios: chapéu branco em detalhe preto e uma bengala em cor escura com detalhe dourado. Com a cabeça voltada para o fundo do cenário, observa o trabalho de dois “negros” na produção. Usam socadores para amassar algo em um grande pilão. Estão vestidos com um longo short de comprimento superior ao joelho e uma fita na cabeça. Um negro está ao lado de uma casa com condições precárias de estrutura (em virtude do abandono de engenhos e/ou fábricas dos locais selecionados para as fotografias) e o outro negro está do outro lado do pilão, conforme pode ser observado a seguir:

FIGURA 10 - Os rapazes na senzala



**FONTE:** Arquivo Histórico da Paraíba (1982).

Predisposição biológica e psíquica para a vida nos trópicos, um homem fácil, plástico, adaptável, são as características que levaram o homem negro ao trabalho escravo no Brasil colonial em detrimento do índio. Não apenas por essas “qualidades”, Freyre (2006, p. 370-1) acrescenta:

[...] da capacidade do negro de transpirar por todo o corpo e não apenas pelos sovacos. De transpirar como de todo ele manasse um óleo, e não apenas escorressem pingos isolados de suor, como do branco. O que se explica por uma superfície máxima de evaporação no negro, mínima no branco.

É sabido que não apenas isso caracteriza a retirada do negro de suas terras: a falta de mulheres brancas e a necessidade de técnicos para o trabalho com metal nas minas orientaram a “seleção” pela maior qualidade de negros escravizados (FREYRE, 2006). Todavia, com a sua flexibilidade, o negro se adaptou a todos os trabalhos para quais era designado. No caso da Paraíba, especificamente no cenário da fotografia em questão, a produção de açúcar, farinha, rapadura e mel foram as que mais ocuparam o árduo dia do negro.

No período pós-abolicionismo, o trabalho não lhe foi diferente, assim como as formas de iniciá-lo. A literatura de *Menino de engenho* nos revela isso: senhor de engenho que pela manhã colocava seus negros para tomar banho de sol e antes do trabalho dava-lhes chicotadas nas costas para esquentar o “couro”.

Nas fotografias, as roupas em cores claras e a fita na cabeça coadunam a percepção apresentada por Freyre (2006). Iniciando os trabalhos às 6h da manhã e os findando ao crepúsculo, o suor caía-lhes por todas as partes do corpo. As roupas claras os ajudariam na menor penetração dos raios solares. Sem blusa, para melhor escorrer o suor, reativando constantemente o mecanismo corporal para não perder o fôlego. A faixa na cabeça continha o suor para que não caísse em seus olhos. O coronel (senhor de engenho) permanece na autoridade do uso de vestimentas de tecido pesado, o vestuário compressor que restringe a prática de atividades físicas e até mesmo a vida ao ar livre. São os exórdios da necessidade de diferenciação, especialmente do escravo “[...] pelo excesso quase feminino de ornamentação que caracterizasse a sua condição de dono, isto é, de indivíduo de ócio ou de lazer, o homem patriarcal no Brasil, com a sua barba de mouro e suas mãos finas cheias de anéis” (FREYRE, 2003, p. 216). Nesses termos, a demasia das vestes, da forma de postura do coronel em face da vestimenta do negro alforriado e a cabeça sempre baixa denotando a ideia de subserviência, parecem ser traços fortes nas relações cotidianas e sociais entre os brancos e os negros, os senhores e as mucamas.

A segunda fotografia que marca a sequência “Os rapazes na senzala”, figura 11, tem uma ampliação da figura do engenho. Mais próximo à refinaria, o senhor de engenho que está parado em uma posição de espera (pernas um pouco mais abertas, mão direita no bolso, corpo voltado para trás). Ainda com o paletó branco possuindo, como detalhe, preto em sua gravata, nas mesmas cores do chapéu que usa. A sua espera é pelos dois “negros” que estão caminhando um pouco mais atrás. Com os mesmos trajes da fotografia anterior, um deles carrega um cesto em seus ombros e outro um tapete, estando eles com uma pequena distância entre um e outro. Contudo, distante o suficiente do coronel (senhor de engenho).

FIGURA 11 – Os rapazes na senzala (2)



**FONTE:** Arquivo Histórico da Paraíba (1982).

Outro ponto que merece destaque é o cenário para a sequência. Já mencionamos, segundo informações disponibilizadas no catálogo, que foram cidades da Paraíba e de Pernambuco selecionadas para a construção do ensaio. Contudo, na entrevista realizada com o produtor, questionamo-lhes em relação aos lugares escolhidos, sinteticamente, ele nos responde:

Em Pernambuco, foi fotografada uma sequência da cana de açúcar no canavial. Mas, as locações de casa-grande e engenho eu fotografei tudo aqui na Paraíba. Só tem uma sequência que foi fotografada em Pernambuco [...] as outras todas dos engenhos, foi tudo aqui. (BRONZEADO, 2012).

Pelas “belezas desses lugares” é um trecho que o fotógrafo utilizou para contextualizar a inspiração para esse ensaio que se encaixa nessa abordagem. As valorizações e emprego de revalorizações dos cenários paraibanos e pernambucanos entoam o discurso proferido pelo fotógrafo. Tendo morado em cidades do sudeste e sul do país não o fez perder seu encantamento com as terras nordestinas. É isso que ele demonstra na sua fala. Outro fator preponderante: suas inspirações literárias abordam a realidade local. *Menino de engenho* no interior da Paraíba e Gilberto Freyre, mesmo que em uma generalização, contornam vários traços que reluzem a proeminência dos cenários nordestinos. Dessa forma, a seleção pelos lugares não se justifica pela proximidade da realidade, especialmente nesse caso, mas no reconhecimento histórico de um local em que as situações esteticamente construídas, de fato, ocorreram.

São nas demarcações relacionais que fechamos o ciclo interpretativo dessa sequência fotográfica. A linha tênue que define o senhor de engenho como detentor do poder por sua postura e vestimentas em face do negro – que sendo alforriado não mais recebe o nome de escravo –, mas que continua desempenhando as mesmas práticas de antes da abolição, usando as mesmas roupas, com a referência de submissão, em alguns casos com os mesmos castigos, mais uma vez nos direcionam às concepções de diferenciação apresentadas por Moore (2008). A rejeição social do negro operacionalizada pela diferença de fenótipos estigmatizados como humanamente inferiores é que entoa as discriminações, os preconceitos e o racismo, como “[...] produto direto da rejeição das características fenotípicas de um seguimento específico da humanidade, por outro seguimento específico dessa mesma humanidade” (MOORE, 2008, p. 12). Nesse entendimento, são ditos e não ditos das fotografias em análise:

- **Ditos:** proeminência social da família patriarcal, especialmente na figura do senhor de engenho; satisfação do negro pela sua condição de trabalho; trabalho leve pós-abolição;
- **Não ditos:** marca da diferença social da família patriarcal e dos negros pelos trajes; racismo pela projeção de diferenciação pela subserviência constante do negro em face do poderio do homem branco; roupas que auxiliem na maior transpiração do corpo negro para evitar a lassidão durante o longo dia de trabalho.



FIGURA 12 - A negra do coronel



**FONTE:** Arquivo Histórico da Paraíba (1982).

Com a figura 12 iniciamos a maior sequência do ensaio: “A negra do coronel”. Nesta, o teor estético romântico que o produtor atribui ao ensaio se desvela com maior intensidade. São nas relações de uso e abuso do corpo pelo coronel (senhor de engenho) à mucama que tece o enredo (abordagem histórico-cultural). Entretanto, são os olhares e os gestos que representam um romantismo mútuo no qual se configura o estético e o romântico.

A figura acima é descrita por um cenário que denota a casa-grande (pelos detalhes da porta e a janela em frente a uma varanda, situação diferente da senzala, como já identificamos em sequência fotográfica anterior). Deitado em uma rede, o coronel (senhor de engenho) sem roupa, segura as bordas da rede e inclina o seu corpo para a mucama que está ao seu lado. Ela, parecendo estar de joelhos pela altura do seu rosto em detrimento ao do coronel que está em uma rede, usa o lenço à cabeça, brincos, longa saia na cor clara, com seios à mostra (elementos característicos das mucamas no ensaio). Conforme é passível de identificação, é a

mutualidade do olhar que mais atrai a atenção de quem visualiza e percebe a imagem. Um olhar apaixonado, romântico e não, apenas, de desejo.

A crítica que nos é permitida no retorno teórico não viabiliza preceitos românticos na relação entre senhor de engenho e mucamas. Na literatura de *Menino de Engenho*, duas ambivalências se operacionalizam: a passividade religiosa de abuso sexual do negro e ausência de práticas religiosas pela família do menino, sem essa, não havia improbidade ao pecado da carne. Dessa forma, relata: “[...] o sexo crescia em mim mais depressa do que as pernas e os braços” (RÊGO, 2001, p. 116). Em constantes visitas à senzala, desperta o interesse pela negra Luíza. Interesse, paixão, desejo, manifestados pela entrega de mimos pegos da casa-grande (pão, bolo, doces) e o acompanhamento na barra da saia da negra aonde quer que a ela fosse. Ela seria sua “comparsa”, seu “anjo mau da infância”:

A negra Luíza fizera-se de comparsa das minhas depravações antecipadas. Ao contrário das outras, que nos respeitavam seriamente, ela seria uma espécie de anjo mau da minha infância. Ia me botar pra dormir, e enquanto ficávamos sozinhos no quarto, arrastava-me a coisas ignóbeis. Eu era um menino sem contato com o catecismo. Pouco sabia de rezas. E esta ausência perigosa da religião não me levava a temer os pecados. Muito depois, esta miséria de sentimentos religiosos se refletia em toda a minha vida, como uma desgraça. A moleca me iniciava, naquele verdor de idade, nas suas concupiscências de mulata incendiada de luxúria. Nem sei contar o que ela fazia comigo. Levava-me para os banhos na beira do rio, sujando a minha castidade de criança com os seus arrebatamentos de besta. A sombra negra do pecado se juntava aos meus desesperos de menino contrariado, para mais me isolar da alegria imensa que gritava por toda parte. (RÊGO, 2001, p. 116).

Por mais que os agrados partissem do menino, era a negra que retiraria a sua inocência. Seria a perversão sexual latente à “mulata incendiada de luxúria” causadora da perda de castidade do menino. Além do mais, a “sombra negra”, a qual se refere, seria uma denotação do sentimento de pecado ou uma conotação do pecado que uma mulher negra o estaria levando a cometer? Antagonismos interpretativos pelos quais, em ambos os casos, manifestam-se em práticas de discriminação e racismo em face do contexto situacional do uso da saliência de uma mulher para com um menino. Porém, com toda a ideia de culpa, as “concupiscências” levariam-no a um estado de alegria que o fariam desejar mais a negra.

Diante desse contexto é que iniciamos a tessitura da ideia de uso e abuso das relações não mais trabalhistas entre o coronel e a escrava, mas da sexualidade que ocorreu desde a retirada do negro para o escravismo no Brasil. Freyre (2006) nos mostra que o trabalho e o preenchimento da ausência de mulheres para os brancos se apresenta como uma das justificativas necessárias para a busca de negros na África. Quando aqui chegados, os brancos se defrontam com uma cultura divergente da sua, especialmente no que tange à sexualidade:

“passa por ser um defeito da raça africana, comunicado ao brasileiro, o erotismo, a luxúria, a depravação sexual”, ou ainda, “[...] que a negra corrompeu a vida sexual da sociedade brasileira, iniciando precocemente no amor físico os filhos-família.” (FREYRE, 2006, p. 398). Ora, no cenário patriarcal de predominância masculina em detrimento da feminina, a mulher branca ou negra deveria submeter-se aos desejos sexuais do homem. Entretanto, o pudor religioso atribuído às relações sexuais por desejo carnal entre o marido e a mulher, fez com que a justificativa do erotismo, da luxúria e da depravação sexual citados por Freyre (2006) caísse no negro africano por sua divergência cultural. Nesse entendimento, Theodoro (2012, p. 4) complementa:

Num contexto de valores morais e religiosos rígidos, vai recair sobre a negra a responsabilidade do desejo do senhor, que justifica seus atos como inevitáveis diante da intensa sensualidade da escrava, que fica à mercê dos senhores e de seus filhos, além de despertar o ciúme e a inveja da senhora, o que gera os mais bárbaros crimes de tortura e todo o tipo de violência contra as escravas no Brasil.

Corroborando as proposituras de Araújo (2007) da sexualidade feminina branca na colonização do país, em um adestramento rigoroso das meninas, ia-íás e até mesmo das casadas, o entorno histórico-cultural direciona a volúpia sexual por parte do branco. Foram primeiramente as índias e posteriormente as negras que foram usadas e abusadas na latência do fervor sexual do branco. Um fervor invisível, pelo respeito ao tradicionalismo religioso de origem europeia e pela facilidade de atribuição da “culpa” aos inferiores racialmente.

No emprego deste julgamento, percorremos a segunda fotografia desta sequência. A figura 13 nos apresenta o conjunto do enlace romântico entre o coronel (senhor de engenho) e a mucama. Nesta, no mesmo cenário da fotografia anterior, ambos estão sem roupa e sentados ao chão sobre suas pernas. Um em frente ao outro, de mãos dadas, eles se olham em um contorno de paixão. A mucama, porém, carrega alguns dos elementos demarcantes de sua cultura identificados em quase todas as imagens até agora: o lenço à cabeça e os enfeites no corpo.



FIGURA 13 - A negra do coronel (2)



**FONTE:** Arquivo Histórico da Paraíba (1982).

Como esta sequência traça a seguimento das relações eróticas entre o coronel (senhor de engenho) com as mucamas, o fio condutor de nosso entendimento final perfila a continuidade do retorno teórico ao uso do corpo negro. Desta vez, enaltecemos a crítica com Sant'anna (1985, p. 24 – grifos do autor) na ideia da negra como mulher fruto. Se a mulher branca é para ser admirada e cortejada para o casamento, a mulher negra é para ter tocada, comida.

[...] é necessário distinguir que além de ter um significado puramente psicanalítico, esse desejo oral pela mulher de cor é resultado da relação social e uma expressão de poder. E, assim como de passa da mulher para ser *vista* à mulher para ser *comida*, passa-se da *mulher-flor* à *mulher fruto*, como se a mulher branca estivesse no *jardim* da casa e a mulher escura no *pomar*. E é aí que o aspecto social se manifesta, conjugando a verticalidade e a horizontalidade das relações. Existe um poder vertical de controle masculino do clã que se espalha na horizontalidade da própria casa. Pois, enquanto a mulher branca está, digamos, na entrada, decorando como flor a fachada e mesmo os salões, a outra (a preta) está nos fundos, ligada à alimentação erótica e gastronômica.

São os signos do cenário colonialista que orientam o sentido empregado por Sant'anna (1985) em sua fala: o patriarcalismo de predominância masculina e o pudor sexual pela igreja das relações para o prazer carnal e vistas à procriação, conforme ditam os mandamentos catolicistas. Revocando a ideia do negro como ser sem religião, sem alma, como objeto para o trabalho, as relações são alastradas para outras formas de abuso. No caso das mulheres negras, com a beleza de seu corpo, danças sensuais (próprias da cultura africana), delicadeza no modo de falar, andar, cuidar dos meninos, desencadeou no branco um desejo brutal pelo ser diferente, um desejo que não pode ser manifestado à mulher branca, o semelhante. Nesse sentido, é que enxergamos o predicado da diferenciação racial que prega Moore (2008) também na verticalidade e horizontalidade das práticas cotidianas dentro da casa-grande: o semelhante está na entrada, no controle, no social em contraponto ao diferente que está nos fundos, na cozinha, na subserviência.

O desejo do homem branco não se limita ao uso do corpo da negra, a crueldade e o prazer se mesclam. “[...] O feitor e o senhor de engenho rondam as escravas como sanguessugas e vampiros, exercitando econômica e eroticamente, sua oralidade perversa” (SANT’ANNA, 1985, p. 25-6). Mamar, chupar, morder, estuprar é a latência sexual mais brutal que ronda o desejo do branco pela negra. São usos e abusos que mesclam dualismos entre o desejo e a posse, o prazer e o castigo, o amor e a dor.

Porém, outro aspecto importante de menção na análise é a cordialidade praticada pelo branco nas relações eróticas e sociais à representação de ascensão à rainha da escrava, por ser a desejada pelo senhor de engenho. “[...] Enquanto mulher de cor, tendo uma dupla natureza, pode movimentar-se socialmente desde que mantenha a sua duplicidade de caráter. Enquanto for *faceira* e *brejeira* conseguirá, através da docilidade, transformar-se de *escrava* em *rainha*.” (SANT’ANNA, 1985, p. 41 – grifos do autor). Em outros termos, se for doce, delicada, sedutora, romântica, subserviente ao seu senhor, será a escrava mais querida, mais protegida, que ganhará mimos, que será tratada de forma diferente. Tal concepção, leva-nos a trilhar a análise de situacionalidade estratégica para maior proveito do senhor. Uma mulher bonita, mas também romântica, atenciosa, carinhosa, sedutora, isto é, o que falta à mulher branca, ele teria nos braços da negra. Como a mais querida, a negra passaria por uma superioridade em face das outras escravas e mucamas. Um dualismo de interesses pelo qual o branco sempre sairia como maior beneficiado.

Seguindo com as fotografias da sequência, estamos na figura 14, que apresenta um cenário limpo onde ambos, o senhor de engenho e a mucama, estão de pé e sem roupa. Ela, um pouco mais à frente, usa lenço à cabeça, enfeites pelo corpo (brinco e bracelete) em pose

que acentua suas curvas do quadril para baixo. Parecendo acompanhar a sedução da mucama, o coronel (senhor de engenho) está um pouco mais atrás, olhando para o quadril dela.

FIGURA 14 - A negra do coronel (3)



**FONTE:** Arquivo Histórico da Paraíba (1982).

Gomes (2002, p. 42) advoga que “a diferença impressa nesse mesmo corpo pela cor da pele e pelos demais sinais diacríticos serviu como mais um argumento para justificar a colonização e encobrir intencionalidades econômicas e políticas”. A diferenciação social,

política, econômica, racial e até mesmo de gênero são traços marcantes do sistema colonial que sustentou o Brasil por quase três séculos. Freyre (2006) já nos relatou que a escassa mão de obra para os trabalhos nas minas e a ausência de mulheres para suprir as necessidades carniais do homem branco foram fatores preponderantes para a arrancada do negro das terras africanas. Entretanto, outras intencionalidades podem ser identificadas na dinâmica das relações sexuais, até aqui explicitadas, entre o coronel (senhor de engenho) e a mucama: o branqueamento.

O traço que marca a identificação do semelhante e do diferente como aspecto da natureza humana pelo qual percorre as teorias raciais de Moore (2008) pressupõem enunciados ideológicos para a construção de um entendimento da ideia de branqueamento empregada na sociedade brasileira. Schwarcz (1993) em sua obra intitulada *O espetáculo das raças* contorna as teorias raciais na mesma concepção de Moore (2008). Para tanto, retoma preceitos que afirmam o desvio patológico original de espécies racialmente inferiores, como é o caso da negra. Nesse sentido, seria a desigualdade (que é natural) que justifica as hierarquias sociais.

Nem merece contradita séria a superstição de ser o negro, pelos seus característicos somáticos, o tipo de raça mais próximo da incerta forma ancestral do homem cuja a anatomia se supõe semelhante à do chimpanzé. Superstição em que se baseia muito do julgamento desfavorável que se faz da capacidade mental do negro. (FREYRE, 2006, p. 378).

A representação imagética da raça negra como inferior circunda os enunciados elencados por Freyre (2006): anatomia semelhante ao do chimpanzé, formato do crânio e incapacidade mental são os principais. Características atribuídas pela necessidade de diferenciação, as quais concluíram e rotularam a raça branca como superior em detrimento da negra como inferior.

O ápice da crítica que pretendemos elaborar nessa trilha de preceitos, urge das relações sexuais entre os senhores de engenhos com suas mucamas no nascimento de meninos e meninas mestiços. Aspecto social que marca a singularidade da multiétnicidade brasileira. Esses meninos e meninas carregam no sangue elementos negros e brancos, inferiores e superiores; situação que operacionaliza a decadência do estabelecimento de uma cultura elitizada pretendida pelos portugueses. Esse caso enredou o discurso de João Batista Lacerda em meio ao período colonial: “[...] o Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento em um século sua perspectiva, saída e solução”. Só na multiplicidade de brancos a cultura brasileira estaria no mesmo patamar que a europeia. Para tanto, os negros foram submetidos a situações



e opções de subexistência espoliativas e deploráveis tanto no meio rural quando urbano (FERNANDES, 2007).

Contudo, apenas a ideia e a intenção do branqueamento perduraram. O desejo sexual não apenas do branco, mas de algumas negras na aspiração de ascensão à “rainha”, desvelaram a multiplicação do mestiçamento. Um mestiçamento que permeia entre a decadência da cultura brasileira pelos brancos e o enriquecimento cultural pela inserção de novos artefatos culturais: “[...] em torno desse fulcro – mestiçamento –, gravita o desenvolvimento da nossa capacidade cultural e no sangue negro havemos de buscar, como em fonte matriz, com algumas das nossas virtudes, muitos dos nossos defeitos.” (RODRIGUES, 2004, p. 27-8).

Mais uma vez, desejo e poder se mesclam nos interesses pelo uso e abuso do corpo negro pelo branco. Um desejo latente pelo patriarcalismo que segrega o homem (quem detém o poder, quem explora) da mulher (quem será explorada) e pela diferenciação das raças. Nessas relações, chegamos a mais uma fotografia que desvela a história e a cultura através da estética. A figura 15 continua o enredo da figura 14. Em uma janela da casa-grande (cenário da sequência), a mucama se encosta com o braço direito para cima e a cabeça reclinada. Novamente, o lenço à cabeça e os enfeites (brincos e bracelete) configuram os traços demarcantes de sua cultura e a ideia de retirada do escravismo. O coronel (senhor de engenho) está ao seu lado, com os braços envoltos na cintura da negra e seu rosto próximo ao ombro esquerdo dela. A imagem entoa a ideia de romantismo mútuo negando a exploração da carne negra para suprir o desejo sexual do homem branco.

FIGURA 15 - A negra do coronel (4)



**FONTE:** Arquivo Histórico da Paraíba (1982).

A ideia de posse do homem branco pela mulher negra traz à tona mais uma problemática: a multiplicação do número de escravos. É sabido que o recorte histórico delineado no ensaio fotográfico é o pós-abolicionismo. Todavia, diante da continuidade das práticas escravistas de poder e submissão, esse ponto merece ser revisitado com o intuito de explorar as variantes possíveis dessas relações.

Para incitar nosso entendimento sobre esse ponto, partimos de Freyre (2006, p. 390) quando versa que: “os homens ‘não gostavam se casar para toda a vida’, mas de unir-se ou de

amasiar-se; as leis portuguesas e brasileiras, facilitando o perfilhamento de filhos ilegítimos, só faziam favorecer essa tendência para o concubinato e para as ligações efêmeras”. São nas relações efêmeras que a mucama urge. Longe de ideais matrimoniais, a mulher negra era o corpo subserviente à prática do desejo fugaz do homem branco à maternidade, isto é, o sexo explorado para o prazer dos homens, mas também para a reprodução. Del Priori (1993, p. 59), afirma o fato subscrevendo a mulher negra como um elemento de consolidação da colonização, uma vez que “os filhos das escravas não deixavam de significar um investimento para os seus senhores”. Esse seria um investimento para o acréscimo da mão de obra desde a infância dos meninos e meninas mestiços para cumprir o que estaria renegado a sua cor da pele mestiça que é inferior a branca.

Em tais relações, urgem os mulatos, que no final do período abolicionista e pós-abolicionismo são predominantes nas senzalas. Em *Menino de engenho*, por exemplo, sua referência às mulheres da senzala em poucos momentos aparece na figura da mulher negra, mas é predominante o da mulher mulata. O processo de mestiçamento é tão forte, que a genuinidade africana ainda permanece ao mulato. Sem a figura do pai, o menino ou a menina está nos moldes do escravismo e estabelece raízes nos elementos característicos da cultura africana.

Nesses termos, podemos considerar as duas nuances acerca do corpo negro: seu uso e seu abuso. Um corpo negro usado, pelo desejo carnal, pela extensão da ideia de supremacia de gênero e de raça. E um corpo negro abusado, pelo alastramento do número de escravos, pela inserção de crianças nas condições sub-humanas das senzalas, para fortificar a ideologia colonialista.

A figura 16 sob a sequência “A negra do coronel” é descrita pela mucama que está sentada em um tapete de palha, usa lenço e enfeites no corpo (brincos) e está olhando para a ação do coronel (senhor de engenho), sendo que este está deitado, porém, com a perna esquerda dobrada e o tronco erguido para alcançar o seio da mucama com os seus lábios. Além disso, tem o braço esquerdo encostado no ombro da mucama, em um gesto que denota impulso para o maior contato ao seio.

FIGURA 16 – A negra do coronel (5)



**Fonte:** Arquivo Histórico da Paraíba (1982).

Sant'anna (1985) já incitou em seu texto a crueldade presente nas relações sexuais com as mucamas: mamar, chupar, morder, estuprar e até mesmo matar. Essa imagem viabiliza, através do realismo estético, a passividade da mucama “rainha” (por ser a mesma em todas as fotografias desta sequência) para com todas as formas de abuso do seu corpo. É a ideia do sexo como lugar de passagem para o estabelecimento da cordialidade entre o desejo e o social que mais uma vez aparece; onde a mucama operacionaliza outra representatividade do coronel (senhor de engenho): a senzala não seria um local tão sujo, o trabalho não é mais



tão pesado. É na própria senzala que algumas acreditariam que mudariam o comportamento duro do senhor, que alguns deles estariam revestidos de ações diante do aparelho social que os obrigavam a agir com castigos aos escravos. Só dessa forma a ordem estaria estabelecida. Por esses “benefícios prestados”, a mucama rainha poderia receber a sua alforria.

Dessa forma, seríamos levados a pensar se esse não seria um jogo de interesse mútuo entre o coronel e a mucama. O senhor de engenho estaria com representatividade social elevada em meio aos seus escravos, que com essa ideia passariam a trabalhar com maior dedicação, evitando os castigos, e a mucama teria como conquista a sua alforria. Fernandes (2007, p. 67) afirma que a escravidão – e até mesmo no pós-abolicionismo – não afetou a situação do escravo, mas do “homem livre de cor”: “a ascensão social dos negros e mulatos ocorreu apenas em alguns aspectos sociais, mas não repercute na raiz do problema de discriminação e racismo que é na atribuição de estereótipos negativos”. Longe das senzalas e da casa-grande o negro ou mulato alforriado não vislumbraria nenhum espaço para moradia ou trabalho. Silva (2004, p. 01) complementa que o discurso proeminente ao negro alforriado circundava no seu tratamento como “[...] cativo apenas como objeto-coisa”, não lhe sendo oportunos outros mecanismos para sustentação própria. Destarte, novamente não é ao negro que podemos elencar enquanto virtuoso de alguma forma de relação com o branco.

Assinalado mais um elemento ante as relações entre o coronel e a mucama, passamos para a penúltima fotografia dessa sequência. A figura 17 é apresentada pela negra que está deitada (possivelmente sobre a sua saia longa) sem roupa. É possível visualizar no canto esquerdo da imagem, o uso do lenço à cabeça e os enfeites no corpo, como é o caso do bracelete. Com metade do corpo voltado à frente da fotografia e outro voltado pra trás, sua pose contorna as curvas do corpo desenhado da mulher negra (que causava o desejo ao branco). Em contraponto, o coronel também está sem roupa ao lado da mucama com o corpo deitado, mas com a cabeça e perna levantadas. Tendo a mucama seus olhos fechados, o coronel a olha com a mão sobre a sua barriga.

FIGURA 17 – A negra do coronel (6)



**Fonte:** Arquivo Histórico da Paraíba (1982).

O corpo é elemento demarcador deste ensaio, especialmente nessa sequência fotográfica. Ao iniciar a nossa análise sobre este elemento, recorreremos a Gomes (2002, p. 41) quando assevera que

[...] o corpo fala a respeito do nosso estar no mundo, pois a nossa localização na sociedade dá-se pela sua mediação no espaço e no tempo. Estamos diante de uma realidade dupla e dialética: ao mesmo tempo que é natural, o corpo é também simbólico.

O predicado semiótico impregnado ao corpo do sujeito que foi escravizado é que se destaca nas relações de uso e abuso que exploramos. É um corpo humano que carrega enunciados passíveis de interpretações denotativas e conotativas. Em um ponto de vista histórico, os ditames pelos quais foi caracterizado o corpo negro era de objeto, coisa. A diferença pela cor da pele, cabelo, nariz, olhos, lábios, estrutura física urgiu enquanto referências para impor inferioridades capazes de orientar a sua retirada das terras africanas para o trabalho escravo no processo de colonização.

[...] na tradição de origem africana, o corpo tem função e papel bastante diferente daquele proposto pela tradição ocidental e pela tradição religiosa judaico-cristã. O corpo móvel, elástico e gingado será visto como exótico e imoral por uma cultura na qual é trabalhado, desde a infância, para a imobilidade, tolhido em seus movimentos e na expressão de seus desejos. (SOUZA, 2005, p. 101).

Nesse entendimento, longe de preceitos religiosos, o corpo negro é um corpo sem alma, coisificado. De pele rígida e resistente, a danificação solar não é tão densa quanto a da pele branca. A transpiração ocorre mais facilmente. Suas curvas e estrutura óssea conotam o exótico, o diferente, o imoral, o possível, o desejável, o elástico, o usado e o abusado.

Não obstante, os padrões de beleza também foram estabelecidos diante da diferenciação dos estereótipos. A raça branca com sua pele fina e delicada, cabelos lisos ou levemente ondulados, lábios finos, nariz arrebitado, são elementos que traçam o ideal de beleza. Em face da pele negra mais rígida e resistente, cabelos crespos, lábios grossos, nariz largo enquanto diferente, ser caracterizada como uma beleza não ideal.

Convém mais uma vez destacar a opção pela nudez na exposição destas relações. Conforme já delineamos, os trabalhos do fotógrafo Luiz Antonio Bronzeado contornam aspectos pelos quais realçam a valorização do corpo humano, seja na vertente conotativa ou denotativa. Na entrevista realizada com ele, não conseguimos que descrevesse com maior clareza a sua opção pelo uso da nudez neste ensaio. Sendo assim, nosso entendimento é justificado em torno da dinâmica de trabalho pela qual vinha seguindo que foi inserida também no *Engenho e Senzalas*. “[...] É a nudez vista sob o ponto de vista da arte.” (BRONZEADO, 2012) o que o fotógrafo afirmava.

Um aspecto artístico que merece a nossa atenção são os elementos semióticos pelos quais se insere a figura do negroide. O/A negro/negra da casa-grande está sempre vestido/vestida em contraponto com o/a negro/negra da senzala nu/nua ou seminu/seminua que viveu em condições deploráveis para descanso, alimentação e vestes. Uma ausência que implica em três elementos antagônicos: maior flexibilidade para transpiração do suor (sem haver pudor na convivência dos negros em exhibir partes do corpo), escassez de cautela com as vestimentas dos escravos (com tecidos de menor qualidade, pouco número de roupas), prática de prostituição (maior arrecadação de capital para o senhor de engenho).

Diante do contexto histórico e cultural pelo qual eram submetidos, concordamos com Castro (2007) quando explora o corpo nu no sentido da retirada de artefatos característicos do sujeito, em outros termos, na retirada da sua identidade. “[...] É o nu que deixa de ser simplesmente o despido [...] e passa a ser o despido articulado com outros valores culturais” (PIETROFORTE, 2004, p. 25). Os únicos elementos característicos da cultura africana que



aparecem nas fotografias são os lenços e os enfeites no corpo, sendo que esses últimos conotam simbolismos pós-abolicionistas, de referência à liberdade. Dessa forma, o vazio estético das roupas e dos cabelos crespos personifica um sujeito sem identidade, diante do rígido processo de colonização pelo qual eram fixados os artefatos condizentes da cultura europeia.

Nos enlances entre as relações sexuais, mulher fruto à rainha, simbolismos do corpo, dentre outros, a figura 18 se revela. Nesta, o coronel (senhor de engenho) está deitado com o tronco elevado. Seu braço direito serve de sustento do tronco, enquanto seu braço esquerdo deleita-se no ombro esquerdo da mucama. Ela, sentada em frente ao coronel, usa uma touca à cabeça e enfeites no corpo (brincos e bracelete). Com os seios à mostra e saia longa tem seu braço direito junto ao corpo do homem branco e o braço esquerdo sobre as suas pernas que estão dobradas. Os gestos de seu rosto mostram um leve sorriso ao senhor de engenho, à medida que ele o olha seriamente.

FIGURA 18 - A negra do coronel (7)



**FONTE:** Arquivo Histórico da Paraíba (1982).

A relação cordial entre o sexo e o social tão enaltecida por Sant'anna (1985) desfecha essa sequência do ensaio fotográfico. A sua condição de negra fulô à rainha, da preferida e mimada pelo senhor de engenho que personifica sua figuração. Por um semblante de conotação satisfatória pela situação da mucama, faz implicar diretamente na ideia de romantismo proposta pelo produtor do ensaio. Um cenário romântico pelo qual o sentimentalismo é evocado apenas por um lado, o lado socialmente mais fraco, inferior. A seriedade permanente no rosto de quem usa, marca o seu poderio permanente diante da ação fotografada.

Várias são as críticas que essa sequência nos possibilitou diante da conjectura social das relações sexuais entre o senhor de engenho e a mucama: na ideia de mulher fruto, no anseio pelo branqueamento, na multiplicação da quantidade de escravos, no ideal vazio de liberdade, nos signos e simbolismos do corpo negro e do corpo negro nu e em todos esses aspectos realçamos o aspecto de diferenciação da figura do homem branco em face da figura da mulher negra. São as vicissitudes de posições, gestos, toques, trajes pelos quais é possível identificar a demarcação patriarcal do/da branco/branca sobre o/a negro/negra em todos os sentidos. São enunciados de um sistema raciológico que

[...] tem criado modos adaptativos específicos, ou tipologias, na forma de ideologias que modulam as relações sociorraciais. São essas ideologias sociorraciais que regem e normatizam a vida cotidiana entre todos os segmentos fenotípicos envolvidos numa experiência de coexistência no contexto de uma sociedade multirracial de desiguais (MOORE, 2008, p. 11).

Os laços sociais agrupados nesta sequência partem do sistema raciológico pelo qual Moore (2008) nos orienta. As estruturações ideológicas perpassam uma ideia de romantismo que só está presente em um lado, o lado feminino, o lado inferiorizado. Os fenótipos de dominação estão presentes em todas as fotografias: é o homem branco que denota o controle de toda a ação. A coexistência entre o/a branco/branca e o/a negro/negra no contexto das relações sociorraciais estabelecidas nas fotografias está longe de entoar um romantismo entre o homem e a mulher. É a substância patriarcal que baliza o toque, o gesto, a posição e até mesmo o cenário, que modula o estabelecido da continuidade racista e discriminatória que identificamos desde o início. Nesse entendimento, traçamos como ditos e não ditos:

- **Ditos:** romance entre o homem branco e a mulher negra na ideia de mutualidade de sentimento; reciprocidade de carinhos entre ambos; a passividade e a satisfação da mucama em ser usada pelo coronel; encanto e envolvimento na continuidade da ação;

- **Não ditos:** relações sociais em meio das relações sexuais entre a negra mucama e o branco senhor de engenho; a negra como mulher fruto, para ser tocada e comida; a multiplicação da quantidade de escravos; ideal de branqueamento com o nascimento dos mulatos (menos negro); alforria versus possibilidade de vida cidadã; estereótipos racialmente inferiores do negro; corpo negro como coisa longe do ideal de beleza; retirada da identidade pelo uso da nudez.

A figura 19 dá início à última sequência das fontes iconográficas de informação étnico-racial encontradas no Arquivo Histórico da Paraíba. Sobre o tema “Sinhá e as mucamas” a fotografia é descrita através de um cenário representativo do quarto da sinhá. A sinhá está sentada em uma poltrona. Com o corpo curvado, seu braço esquerdo está sobre as suas pernas e o braço direito sobre a poltrona. Usa enfeites pelo corpo como brincos, colar e anel. Nua, tem seus pés em uma pequena bacia, uma vez que estão sendo lavados por uma mucama. A mucama, com roupas folgadas e lenço à cabeça, segura uma jarra de alumínio/inox com a água para o lava-pés da sinhá. Ao lado da poltrona onde está sentada a sinhá, encontramos a segunda mucama, com as roupas largas e lenço à cabeça, segurando a toalha que usará para secar os pés da sinhá.



FIGURA 19 - Sinhá e as mucamas



**FONTE:** Arquivo Histórico da Paraíba (1982).

Em um contexto similar à primeira sequência apresentada na análise de dados, “A senhora vai à missa”, o elitismo da família patriarcal está em destaque. Nesses moldes, é possível tecer uma comparação ao corpo feminino da mulher negra em contraponto com o da

mulher branca. Conforme já exploramos, a mulher negra é caracterizada pelas curvas acentuadas em seu corpo, além disso, os estereótipos como a pele rígida, cabelos crespos, nariz achatado, lábios grossos, contornam artefatos atenuantes de um corpo marcado por elementos singulares. Sobre a mulher branca, recorremos a Freyre (2003, p. 210) quando versa:

O conjunto de qualidades exclusivamente doces e graciosas que supunha resultar, de modo absoluto, do sexo, era como o conjunto das qualidades passivas e dos traços inferiores do negro, que se atribuíam de igual modo – sob o patriarcalismo escravocrático e ainda hoje – à base física ou biológica da raça. Quando a verdade é que a especialização do tipo moral da mulher, em criatura franzina, neurótica, sensual, religiosa romântica, ou então, gorda prática e caseira, nas sociedades patriarcais e escravocráticas, resulta em grande parte dos fatores econômicos, ou antes, sociais e culturais, que a comprimem, amolecem, alargam-lhe as ancas, estreitam-lhe a cintura, acentuam-lhe o arredondado das formas, para melhor ajustamento de sua figura aos interesses do sexo dominante e da sociedade organizada sobre o domínio exclusivo de uma classe, de uma raça e de um sexo.

É um corpo fino e delicado que incita o interesse masculino pela mulher. Araújo (2007) escreve que as meninas com 11 (onze), 12 (doze) anos, já usavam os vestidos pesados e com os espartilhos para afinar-lhes a cintura. É a delicadeza e a fineza do rosto, do corpo, das ações, do comportamento que subscrevem a mulher-flor, a mulher da frente da casa, da mulher que administra, da mulher para o social, da mulher desejável para casar (SANT'ANNA, 1985).

Contudo, é uma delicadeza confundida com a meticulosidade e a sensibilidade que as páginas literárias de *Menino de engenho* contam nas visitas das primas do Recife que mudavam todos os hábitos cotidianos da casa-grande.

As filhas do Tio João, quando chegavam no engenho, revolucionavam os hábitos pacatos da casa-grande. Só viviam trancadas nos banhos mornos, dando trabalho às negras, lendo romances nas cadeiras de balanço. Punham esteiras de pipiriri por cima dos quartos delas, porque tinham medo de telha-vã: podia cair bichos das calçadas. Elas corriam das baratas aos gritos. (RÊGO, 2001, p. 106).

Nesses antagonismos comportamentais, faceiros e estéticos para a representação da figura da sinhá, o produtor das fotografias se embasou na procura por uma atriz segundo os ditames patriarcais da mulher flor. Em um trecho da entrevista, ele revela:

O principal problema era a pessoa pra desempenhar o papel da sinhá. E eu passei quase um ano sem encontrar, sem ter ninguém pra fazer. Até que eu me lembrei dela, por acaso, em uma ocasião que eu conheci umas amigas dela de São Paulo que ela queria que eu mostrasse o trabalho de fotografias. Aí eu fui fazer o trabalho. Foi aí que começou a produção. Mas só quando eu consegui. Aí fizemos uns testes de fotografia. (BRONZEADO, 2012).



Diante da sua fala, a sinhá é a atriz principal do ensaio. Não obstante, uma mulher que se insere diante de todos os estereótipos desenhados e elencados por Freyre (2003). Inegável e já mencionado, que a seleção dos atores para o ensaio seguiu por caracteres egocêntricos, do ponto de vista do produtor. Entretanto, respaldando a ênfase de teoria antropológica e literária para inspiração do enredo fotográfico, seus critérios de seleção estão de acordo com os ideais pré-estabelecidos acerca da classe e da raça predominante e da classe escravista e inferiorizada socialmente.

A última fotografia (figura 20) de nossa análise segue a contextualização da anterior. No canto direito identificamos uma cortina que possivelmente decora uma janela da casa-grande. No canto esquerdo detectamos uma cama de madeira coberta por lençóis brancos e uma porta ao fundo. Atrás da cama e em frente à porta está a mucama, mulher negra com lenço à cabeça, usando blusa folgada com manga até o braço. Com um vestido nas mãos e a cabeça reclinada, olha para o movimento da sinhá com outra parte do seu vestido. No centro da fotografia, está sinhá, mulher branca, cabelos levemente ondulados, lábios finos, nariz arrebitado e contornos faciais delicados. Nua, ela tem a perna direita dobrada em uma poltrona que está atrás de seu corpo e a outra perna ereta. Em suas mãos está a peça de baixo do seu vestido. Com a cabeça reclinada, mantém o semblante de superioridade, concedido-lhe pela sociedade colonialista. Já no canto esquerdo da imagem, temos a outra mucama, também mulher negra que está posicionada atrás da poltrona onde a sinhá apoia a sua perna. Além disso, usa roupas largas em uma tonalidade um pouco mais escura em relação à outra mucama. Com lenço à cabeça, as mangas da sua blusa chegam aos cotovelos. Em suas mãos, na frente do seu corpo, está uma parte de baixo do vestido da sinhá.

FIGURA 20 - Sinhá e as mucamas (2)



**FONTE:** Arquivo Histórico da Paraíba (1982).

Os devaneios luxuosos das mulheres de engenho são o nosso ponto de partida de análise. Ora, no seio de uma sociedade patriarcal e elitista, as vestes seriam uma das principais formas de ser notadas. Sobre isso, Araújo (2007, p. 54) escreve:

[...] dentre as várias formas de ser notada, de chamar atenção, de ser admirada, o vestuário, ou a falta dele, era a preferida pelo público feminino. Decerto havia diferenças na qualidade do tecido, na confecção, no estilo, nos adereços: uma coisa era a sinhá de família rica; outra, muito diferente, as mulheres muitas, aliás que respondiam sozinhas pela subsistência do seu lar, para não falar das escravas. Neste último caso, abre-se exceção às escravas pertencentes à gente rica que, por ostentação, fazia questão de vesti-las bem. O tecido e a forma do vestido indicavam o mundo em que vivia a mulher: as abastadas exibiam a sedas, veludos, serafinas cassa, filós, desbruidados de ouro e prata, musselina; as pobres contentavam-se com raxa de algodão, baeta negra, picote, xales baratos e pouca coisa mais; as escravas estavam limitadas a uma saia de chita, riscado ou zuarte, uma camisa de cassa grossa ou vestido de linho, ganga ou baeta.

As formas de distinção entre pobre e rico, negro/negra e branco/branca se manifestavam de diversas formas. As palavras redigidas por Araújo (2007) retomam a retórica pela qual ordena que a ostentação do poder deve ser exibida por todas as variantes possíveis. A mulher branca na fineza dos mais requintados tecidos e detalhes em seus vestidos. A mulher negra, predominantemente, com tecidos de baixa qualidade e grossos, com o intuito restrito de cobrir-lhe o corpo.

Na fotografia, os detalhes transcendem a valorização do corpo branco. São os toques e retoques possíveis aos recursos financeiros da família patriarcal que vão enfeitar-lhe. Para tanto, as mucamas organizam, ajeitam e vestem a sinhá que irá aduzir a sua riqueza nos salões da casa-grande, na igreja, nas reuniões festivas em palácios, dentre outros. Outrossim, nas sequências anteriores, encontramos vertigens de distinção entre o superior e o inferior. No centro da imagem, a sinhá exibe suas curvas segundo os preceitos que tecem a preferência masculina. Ao fundo, de ambos os lados, as mucamas contornam ainda mais o traço de uma exploração trabalhista sem limites. Longe de serem “privilegiadas” com as boas vestes que algumas sinhás disponibilizam às suas escravas, como cita Araújo (2007), as mucamas mais uma vez aparecem como seres inferiorizados, eminentemente em estado de subserviência. Dessa forma, novamente recorremos a Moore (2008, p. 11) nos conjuntos de enunciados que configuram a presença das ideologias do sistema raciológico operante:

[...] Ele teria se desenvolvido primeiro com a finalidade de garantir o afastamento automático de um segmento humano específico do usufruto dos seus próprios recursos. No interior de uma sociedade já multirracial e miscigenada, ele serviria ao propósito de preservar o monopólio sobre os recursos do segmento fenotípico dominante. Tratar-se-ia de um sistema total, raciológico, que se articulava desde o início através de três instâncias operativas entrelaçadas, porém diferentes: a) as estruturas políticas, econômicas e jurídicas de comando da sociedade, b) o imaginário social total que rege a sociedade e c) os códigos de comportamento que regem a vida interpessoal dos indivíduos que compõem a sociedade.

Na trilha desse entendimento, a constante demarcação de superioridade da raça branca (nos gestos, nas vestes, nos enfeites, nas ações) empregadas em ambas as sequências fotográficas denotam elementos oriundos de um sistema raciológico. Mesmo em um contexto pós-abolicionista nos mecanismos miscigenatórios já presentes na sociedade paraibana e brasileira, os contornos sociais que demarcam a predominância de um grupo social são enaltecidos. Além disso, é notável a presença das três instâncias sistêmicas apresentadas por Moore (2008):

- a) *As estruturas políticas, econômicas e jurídicas de comando da sociedade:* o/a branco/branca colonizador/colonizadora, explorador/exploradora e dominador/dominadora, seja na casa-grande, na igreja, nas vendas, em todas as vertentes sociais;
- b) *O imaginário social que rege a sociedade:* o/a branco/branca europeu/europeia de raça superior, rico/rica, educado/educada, cultural e detentor/detentora do poder. Em contraponto com o/a negro/negra, raça inferior, sem educação e sem modos de comportamento que deve conformar-se com a condição social que lhe foi conferida, a de escravo/escrava;
- c) *Os códigos de comportamento que regem a vida interpessoal dos indivíduos que compõem a sociedade:* os gestos de seriedade e a reclinção da cabeça (feições contínuas nas fotografias) que marcam os/as colonizadores/colonizadoras, os/as que ostentam o poder de todas as formas possíveis. Sendo que aqueles não pertencentes à aristocracia renegam sua possibilidade de ação cidadã, vivendo nos ditames de quem diz ter o poder.

Diante dessas vertentes, delineamos como ditos e não ditos desta sequência:

- **Ditos:** preponderância social da família patriarcal; vestimentas em fino tecido e detalhes, assim como enfeites pelo corpo que caracterizem o pertencimento dos/das brancos/brancas na aristocracia; mucamas como escravas totalmente subservientes à senhora; representação da “realidade” construída nos livros e nas principais pesquisas históricas tradicionais;
- **Não ditos:** sistema raciológico operante; continuidade dos mesmos trabalhos escravocráticos após a abolição; jogo simbólico de ocupação dos personagens na fotografia desfavorecendo o negro; perpetuação da memória eurocêntrica como de maior teor cultural e social em contraponto com a memória afrocêntrica como inferiorizante e subordinada.

Perante de todos os ditos e não ditos elencados na análise das sequências fotográficas chegamos ao ápice de nossa discussão: como essas fotografias representam e preservam a cultura afrocêntrica? Para tanto, na entrevista realizada com o produtor das fotografias, questionamos acerca disso e obtivemos a seguinte resposta:

Olha, essas fotografias, esse ensaio eu acho que ele reconstitui essa vida nos engenhos, das senzalas, ele procura reconstituir com certo romantismo essa vida nos engenhos e luta e vai-se um pouco na direção de desfazer um pouco [...] esse clichê que existe na região Nordeste, que quando você fala... O objetivo desse trabalho, aliás,

é levar pra o Sul do país aspectos do Nordeste poucos conhecidos como a vida nos engenhos. O objetivo principal do trabalho foi esse. Porque só se fala, quando você fala no Nordeste no Sul do Brasil, só se fala em Lampião, Maria Bonita, do Cangaço, na fome, na seca, que são aspectos de existem, que estão aí presentes. É a realidade. Mas, esses aspectos ou o Nordeste úmido, o Nordeste da cana-de-açúcar, esse é pouco conhecido lá fora. E eu nasci em Areia, então eu nasci nessa região. A minha terra é lá. Eu nasci nessa parte do Nordeste da cana-de-açúcar. Então, o objetivo desse ensaio foi tornar, levar esses aspectos pra o Sul do país, pra outros lugares, para eles terem conhecimento da vida dos engenhos no Nordeste úmido que existia. (BRONZEADO, 2012).

Em uso das palavras de Orlandi (2001, p. 50) é que buscamos tecer relações entre ideologia, história e linguagem na interpretação do discurso apresentado por Luiz Antonio Bronzeado:

Tomando em conta a relação da língua com a ideologia, podemos observar como, através da noção de determinação, o sujeito gramatical cria um ideal de completude, participando do imaginário de um sujeito mestre de suas palavras: ele determina o que diz. No entanto, nem sempre ele se apresentou sujeito de direito ou sujeito jurídico, que é o da modernidade. Não podemos reduzir, pois, a questão da subjetividade ao linguístico; fazemos entrar em conta também sua dimensão histórica e psicanalítica. Embora a subjetividade repouse na possibilidade de mecanismos linguísticos específicos, não se pode explicá-la estritamente por eles.

Se o discurso parte de um contexto histórico, cultural, temporal e ideológico, o retorno do nosso questionamento parece não ter envolvido e/ou não compreendido pelo fotógrafo. Como sujeito de direito, contornou seu discurso em torno dos preceitos ideológicos que moveram o seu trabalho diante do ponto de vista próprio, subjetivo. A justificativa que pode ser apresentada circunda o eu histórico “[...] e eu nasci em Areia, então eu nasci nessa região. A minha terra é lá. Eu nasci nessa parte do Nordeste da cana de açúcar” (BRONZEADO, 2012). A experiência de ter residido em outros estados suscitou o interesse em desvelar elementos (com o seu próprio trabalho) para valorização e revalorização do Nordeste ao Sul e Sudeste do Brasil, que encaminhou o ideal social de produção das fotografias.

Contudo, mesmo reavendo a todo o instante um intento em explorar os elementos negroides do ensaio fotográfico *Engenhos e Senzalas*, no desfecho de seu discurso houve a desvalorização da figura do negro, assim como do/da branco/branca que são representados nas fotografias. Porém, convém destacar que no processo de exploração da cana de açúcar no final do século XIX e início do século XX, são os senhores de engenho que predominam na comercialização, tendo ainda o/a negro/negra na mão de obra nos moldes escravistas. Sendo assim, é uma retomada histórica e valorativa dos sujeitos de classe aristocrática. De tal modo, é a figura do/da branco/branca que aparece em maior porcentagem nas fotografias que enredam o ensaio.

Compreendendo a memória afrocêntrica como identificação e reconhecimento dos artefatos materiais e imateriais que afirmem os pensamentos, as práticas e as perspectivas (ASANTE, 2009) no trajeto histórico, político e social dos/das negros/negras de origem africana, o discurso apresentado pelo produtor está longe de articular suas aspirações para relevância desse grupo socialmente desfavorecido, especialmente no caso nordestino.

Sob a análise das fotografias, recorremos a Ricoeur (2007) que desencadeia quatro elementos na estruturação de representação e preservação de uma memória: 1) busca de artefatos; 2) percepção (reconhecimento) do artefato; 3) lembrança e 4) cristalização da memória. Neste trabalho, perpassar essa trilha de construção foi nossa finalidade: buscamos os artefatos em arquivos públicos da cidade de João Pessoa, reconhecemos as fotografias como fontes iconográficas de informação étnico-racial, estabelecemos uma lembrança diante da apresentação das fotografias em contraponto com os recursos teóricos respaldados nos autores que inspiraram o ensaio, assim como em outros, e por fim, deflagramos os ditos e não ditos para subscrever o que pode ser cristalizado no viés da memória afrocêntrica em torno das fotografias.

Se a imagem influencia mais do que a linguagem verbal (JOLY, 2002), e ainda mais se a construção da imagem estiver nos meandros artísticos por sua manifestação sentimental, histórica e cultural no seio estético (CANCLINI, 1984), a facilidade de memorização inerente a ela se revela ainda mais forte. Desse modo, a análise a partir da trilogia entre informação-arte-cultura viabiliza os usos e abusos da memória em duas das modalidades taxionômicas estabelecidas por Ricoeur (2007): impedida e manipulada. Impedida, porque na analogia do duelo que supõe o autor, o/a negro/negra sempre é figura inferior diante da aristocracia da família patriarcal na busca constante de ostentação do poder. A manipulação ocorre através dos silenciamentos nas posições ocupadas pelos/pelas negros/negras nas fotografias, em suas vestimentas, nos gestos, pelo trabalho, na constante submissão que entoa ao esquecimento do negro como sujeito atuante pela luta na construção de sua própria história e cultura. Entretanto, nos ditames de uma classe racialmente superior, (que é diferente do/da negro/negra) a sua identidade é retratada como objeto para a exploração trabalhista e sexual. Ideologias que foram estabelecidas desde a colonização do Brasil e que comumente são encontradas nas diversas fontes de informação étnico-racial (livros, imagens, blogs) que coadunam na manifestação silenciosa do racismo brasileiro, como versa Cunha Júnior (2008).

Nesse sentido, o fenômeno informacional em sua configuração étnico-racial, por estar condicionado ao aparelho social como símbolo de conhecimento, comunicação, harmonização, identidade, resistência e produção de sentido, desvela-se nas iconografias

desse estudo como elemento de equilíbrio da redundância, na manutenção, difusão e tenacidade do sistema social (MARTELETO, 2007). Em outros termos, as fotografias como fontes de informação expressam o pensamento dos sujeitos sociais na ideia utópica de uma democracia racial. Contudo, remetemo-nos mais uma vez às palavras de Capurro (2003, p. 01) quando versa que:

[...] informação não é produto final de um processo de representação, nem algo transportado de uma mente a outra, ou, enfim, algo a ser retirado do casulo de uma subjetividade, mas uma dimensão existencial do nosso ser no mundo junto com os outros [...]. A informação é precisamente, a articulação de uma compreensão pragmática de um mundo comum partilhado. Esta compreensão *a priori* permanece em grande medida tácita ainda quando a articulamos em forma falada ou escrita, dado que, por sua finitude, nunca podemos explicitá-la totalmente.

Nos ditos e não ditos analisados em contraponto com as teorias memorialísticas advogadas por Ricoeur (2007), da ideia de racismo, assim como de uso e abuso da memória afrocêntrica, perpassam as interpretações elencadas exprimindo um produto natural ao sujeito social enquanto humano, da diferenciação por fenótipos (MOORE, 2008) e da atribuição de características raciais superiores e inferiores que transcorrem desde o século XVI até à contemporaneidade. Apesar disso, as articulações compreensivas em face da crítica interpretativa permitem ao usuário da informação constituir novas práticas de leitura imagética, leituras e releituras capazes de desconstruir e reconstruir ideologias em torno da dinâmica racial brasileira, que atribui à raça negra fenótipos socialmente inferiores.

A cultura como conceito balizador nos diálogos entre informação e arte se mescla na complexidade, diversidade e intersubjetividade do cenário social que inspira, dita, comunica e se expressa de formas divergentes com os sujeitos ao seu redor. A pluralidade expressiva, informacional (que converge com o estético e o artístico), permite o mergulhar na abordagem sociocultural da Ciência da Informação, em todas as veredas, conforme menciona Marteleto (2011) e apresentamos em síntese as suas articulações:

- **Do conhecimento e suas formas de expressão, construção e apropriação:** o uso e apropriação das fontes de informação em sua modalidade livro abordando as relações entre senhores de engenhos e seus escravos nos ditames sociológicos, como em *Casa-grande & Senzala*, e no viés literário em *Menino de Engenho* inspiraram na construção de um enredo manifestado através de fotografias no cunho artístico;
- **Do seu plano local/cultural:** o sujeito social produtor das fotografias na expressividade do conhecimento adquirido através da valorização do “eu” e de seu local de origem, como foi possível identificar na exploração dos engenhos paraibanos e especificamente da cidade de Areia onde nasceu;

- **Como produto social dotado de valor simbólico:** no complexo da forma de expressão, construção e apropriação do conhecimento através da fonte de informação fotografia, assim como dos planos locais/culturais selecionados para compor seus cenários, os simbolismos do sujeito social atuante se manifestam no conjunto de signos que compõem o ensaio fotográfico *Engenhos e Senzalas*. Em outros termos, o conjunto seletivo desde as visitas nas aulas de Arquitetura com os/as alunos/alunas da Universidade Federal da Paraíba, perpassando as leituras de cunho sociológico e literário, seu contato com a arte na expressão fotográfica em contraponto com as suas ideologias de classe, de tempo e de lugar que atenuam os valores simbólicos do produto informacional. Não obstante, se incorporam os enunciados simbólicos do pesquisador na sua análise crítico-interpretativa e exposição dos dados na pesquisa ora apresentada;
- **No emprego crítico, teórico e metodológico:** um cabedal multidisciplinar foi constituído para tecer relações analíticas pelas quais o/a pesquisador/pesquisadora e o/a leitor/leitora explorassem todas as variantes possíveis do conhecimento expresso nas fotografias. No arcabouço da Ciência da Informação, *a priori*, os diálogos com os Estudos Culturais foram entrelaçados para compreender os meandros intersubjetivos das fontes iconográficas de informação étnico-racial no aparato social que as configura. *A posteriori*, urgiu a necessidade de prefigurar a arte como modo de expressão de conhecimento, no qual desembocou o trinômio balizador de análise: informação-arte-cultura. Além disso, outros mecanismos metodológicos foram engendrados à pesquisa de cunho qualitativo: no instrumento de coleta de dados com as fichas de identificação em conjunto com a entrevista e observação direta; e no método de análise de dados com a análise documental e a análise discursiva, sendo esta última oriunda da Linguística.

Em virtude das articulações permeadas, tendo como base conceitual a informação em sua abordagem sociocultural, que a desvelamos como atuante na busca pela minimização das práticas de racismo contra o/a negro/negra. Para tanto, fazemos uso dos pressupostos de Aquino (2010, p. 27) que prefigura a Ciência da Informação em sua possibilidade de estabelecimento de políticas informacionais:

[...] que conduzam argumentos coerentes para um agir “politicamente correto” e respeitem valores, tradições, ancestralidades, artefatos, saberes e tecnologias de diferentes nações, tribos, etnias, especificamente das populações de matriz africana, afetadas historicamente pelas patologias e favelização social.



Nesse entendimento, cabe aos profissionais da informação conscientes do cenário multicultural do século XXI operacionalizar mecanismos pelos quais o usuário da informação construa e desconstrua conhecimentos que o habilite às novas dinâmicas sociais que decorrem da interação humana diante das diferenças de raça, de classe, de gênero, de grau de instrução, dentre outros. Tal intencionalidade converge com a ideia do coletivo inteligente defendido por Lévy (1999, p. 28-9) que é capaz de resultar em uma mobilização efetiva das competências, tendo como base “[...] o reconhecimento e o enriquecimento mútuo das pessoas, e não o culto de comunidades fetichizadas ou hipostasiadas”. Dessa forma, as unidades de informação seriam configuradas não apenas como lugares de guarda da informação ou como lugares de memória, mas também de lugares de construção da inteligência coletiva, capaz de minimizar o racismo exacerbado, especificamente da população afrocêntrica, que cotidianamente está à mercê da crítica social que a inferioriza e a discrimina.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As “novas”<sup>6</sup> dinâmicas do fenômeno informacional requerem da Ciência da Informação ações que engendrem um olhar convergente ao sujeito social como produtor, organizador e usuário de informação. No sentido congênito do ato de produção e uso da informação nas práticas sociais, urge a necessidade de aplicação do viés multidisciplinar da área com os Estudos Culturais. Nesses moldes, essa pesquisa intencionou (re)situar a cultura a partir dos fenômenos informacionais nas imbricações teóricas e práticas existentes entre os conceitos de informação e cultura.

A sistematização das ideias perfilou, *a priori*, o percurso histórico dos Estudos Culturais através dos seus principais pesquisadores. *A posteriori*, apontamos as implicações da cultura no escopo das Ciências Sociais Aplicadas, campo de conhecimento no qual se insere a Ciência da Informação. Para adensar o rigor cultural no objeto de estudo da Ciência da Informação, exploramos a abordagem sociocultural através do discurso hermenêutico e da subjetividade empregada à informação como um componente cultural que, em suas variadas formas de expressão, orientou a construção compreensiva do termo fontes de informação étnico-racial. Esta última se cristaliza como lugar de procedência da informação étnico-racial que exprime artefatos históricos, políticos, econômicos e/ou sociais que configure os grupos étnicos, nessa pesquisa, ao grupo negro. De tal modo, percorremos o afrocentrismo no contexto do pensamento social brasileiro, que transcorreu desde a inserção do/da negro/negra, africano/africana para o trabalho escravo nas terras brasileiras e suas relações com os colonizadores da aristocracia europeia até o lugar ocupado nas escolas, nas universidades, no trabalho e em sua vida social contemporânea, que atravessa práticas de racismo, preconceitos e discriminações.

Para vislumbrar a posição social historicamente construída pelo/pela negro/negra e sua posterior desconstrução, acreditamos na imagem como elemento sociológico capaz de exprimir os aspectos sociais e culturais afrocêntricos. Desse modo, o quarto capítulo foi construído para transgredir teorizações clássicas da imagem em sua forma estática, como é o caso da fotografia. Alcançamos um teor discursivo que se aplica na funcionalidade imagética

---

<sup>6</sup> Nessa afirmação, fazemos uso do termo “novas”, entre aspas, no intuito de destacar práticas perceptíveis nos estudos contemporâneos da área oriundos de velhas implicações no contexto do fenômeno em questão. Pois, os primeiros estudos empregados à informação se ocuparam em tecer práticas de organização e sistematização da informação em bibliotecas e posteriormente em arquivos. Estudada nos moldes da ciência positivista, o caráter subjetivo da informação não foi considerado por seus principais pesquisadores. A preocupação em torno do viés social urge, apenas, em meados do século XX.

como meio de representação do outro. Os pressupostos representativos inerentes às imagens por meio da arte nos encaminham a explorar as nuances que simbolizam o corpo negro no cenário social que vive na onipresença de uma democracia racial. Na manifestação estética do fazer arte, elucidamos como é representado o corpo que expressa o visível e o inteligível das sinuosidades latentes aos usos e abusos dos homens e mulheres de “cor”, seja de sua condição escravista do Brasil colônia ou em sua condição de cidadão socialmente marginalizado, no contexto contemporâneo.

Da Ciência da Informação à multidisciplinaridade que lhe é nativa, no quinto e último capítulo teórico entoamos preceitos históricos e filosóficos na busca pela construção do entendimento de memória afrocêntrica, que parte da identificação e do reconhecimento dos artefatos materiais e imateriais que afirmam os pensamentos, as práticas e as perspectivas (ASANTE, 2009) no trajeto histórico, político e social dos/das negros/negras de origem africana.

Os resultados da pesquisa, através da análise dos dados, propiciou a construção do sexto capítulo. Do ponto de vista documental, a primeira seção desconstrói os enunciados fotográficos unicamente objetos de arte, mas também de documentos de arquivo que contêm informações históricas, sociais, probatórias e administrativas. Nessa caracterização, vislumbramos o caráter informacional, artístico e cultural das fotografias desmembrando seus elementos implícitos e explícitos que deflagram o/a negro/negra como coadjuvante nos contornos do enredo fotográfico desenhado pelo produtor. Tais relações, representadas nas imagens, demarcam o protótipo racista que rege o pensamento social brasileiro na inferioridade ao povo negro.

Paralelamente, os objetivos de pesquisa e a metodologia foram perfilados. A aspiração em analisar as fontes iconográficas de informação étnico-racial do ensaio fotográfico *Engenhos e Senzalas* foi desmembrada em cinco objetivos específicos: (1) identificar, (2) caracterizar e (3) contextualizar essas fontes iconográficas de informação étnico-racial, (4) analisar a função sociocultural do arquivo onde estão acondicionadas as fotografias e (5) compreender o papel das fotografias enquanto elementos de representação e preservação da cultura afrocêntrica.

No escopo da abordagem qualitativa com tipo de pesquisa descritivo-exploratória, os mecanismos de coleta e análise de dados foram incluídos. Munidos de diário de campo para a observação direta em um primeiro momento, alcançamos o primeiro objetivo específico da pesquisa na identificação das fotografias que estão acondicionadas no final do corredor de exposição fotográfico do Arquivo Histórico da Paraíba. À observação direta, acoplamos a

ficha de identificação das fontes de informação, que se ocupou de levantar as características das fontes iconográficas estudadas, chegando ao nosso segundo objetivo específico.

Atingir o terceiro objetivo específico só foi possível pelo último instrumento de coleta de dados utilizado: a entrevista semiestruturada com o fotógrafo Luiz Antonio Bronzeado. Os dados coletados com o produtor das fotografias viabilizaram a exploração das bases de conhecimento para imbricar as relações entre os senhores de engenho com seus escravos, o recorte histórico de orientação, o interesse em explorar o tema, a finalidade do ensaio, assim como a seleção de atores e locais e, por fim, a doação das fotografias do ensaio à Fundação do Espaço Cultural (Funesc).

As articulações teóricas com os dados coletados a partir da observação direta e as fichas de identificação subsidiaram o quarto objetivo específico. Para tanto, inicialmente, aplicamos a técnica de análise documental para configurar a fotografia como uma espécie documental, assim como um documento de arquivo, conforme observamos no item 6.1.2 sob o título “Fotografias em face da análise documental”. Com isso, provemos-nos de elementos para a análise da função sociocultural do arquivo, reconstruindo a ideia de um local de guarda de documentos administrativos ou de prova, mas o arquivo como um lugar de construção da inteligência coletiva (LÉVY, 1999), que cria situações para a articulação de um sentimento de pertencimento do sujeito com o objeto informacional.

Nos mesmos moldes metodológicos, o último objetivo específico faz uso da observação direta e a entrevista realizada com o fotógrafo Luiz Antonio Bronzeado. Outrossim, uma segunda técnica de análise foi aplicada, desta vez a análise discursiva que desvelou a compreensão do papel das fotografias do ensaio fotográfico *Engenhos e Senzalas* enquanto elementos de representação e preservação da cultura afrocêntrica através de seus ditos e não ditos, elencados no item 6.2 intitulado “Ditos e não ditos das fotografias: contrafluxos sociais na visibilidade do povo negro”. Sem a intencionalidade de abarcar a temática étnico-racial em seu trabalho, o fotógrafo relata em um trecho de seu discurso que a finalidade das fotografias foi retratar a realidade nordestina em face dos preceitos que demarcam a sua inferioridade cultural no contexto nacional, ofuscando as ações e práticas das relações pessoais e interpessoais entre brancos e negros pela sensibilidade social ao tema, fruto das estruturas do sistema raciológico operante no ensaio fotográfico.

Com os frutos dos objetivos específicos, foi possível auferir ao objetivo geral na análise das fontes iconográficas de informação étnico-racial do ensaio fotográfico *Engenhos e Senzalas* sob a ótica de profissional e cientista informacional nos ditames da memória. Se com Ricoeur (2007) foi possível explorar as taxionomias de abusos da memória deflagrando

uma memória afrocêntrica impedida e manipulada, a crítica compreensiva que demarca esse entendimento perpassa as palavras de Murguía (2010, p. 22) quando principia que a “[...] memória coletiva como a história, se propõe a falar a verdade”. É sabido que a verdade é subjetiva, sendo construída de formas distintas por parte da memória e da história. Desse modo, na busca de validação do que é dito, a história faz uso de fontes históricas através dos documentos e, a memória social emprega a autoridade de quem enunciou. Em consonância dessa declaração, Ortiz (2001, p. 32) complementa: “[...] o sincretismo se dá quando existe um sistema partida (memória coletiva) que comanda a escolha e depois ordena, dentro de seu quadro, o objeto escolhido”. Não obstante, é o discurso determinante eurocêntrico que ocupa as vozes e os registros na unificação pela identidade e pertencimento à raça branca, isto é, são os interesses do grupo maior, o aristocrático, que entoam os discursos das fotografias pertencentes ao ensaio de nossa análise, assim como os discursos populares, dos jornais, dos documentos e outras fontes de informação históricas e artefatos de memória.

No papel construtivo de um contradiscurso, a oposição que se operacionaliza pela Ciência da Informação está na atualização e repetição da informação através dos gêneros sonoros, textuais ou imagéticos por personagens que vislumbrem o tecer da quebra de invisibilidade ou da visibilidade parcial/marginalizada do/da negro/negra (professores, profissionais da informação, ativistas, dentre outros) nas práticas sociais. De tal modo, na constante mutação da memória, as unidades de informação transcendem a nomenclatura de lugares de memória (NORA, 1993), são os lugares de construção de uma inteligência coletiva (LÉVY, 1999) capazes de criar um sentimento de pertencimento, de acordo com o já exposto acima.

Sendo assim, a análise que se aplica às 17 (dezessete) fotografias, caracterizadas como fontes iconográficas de informação étnico-racial, perpassa a configuração de outros instrumentos que desembocam as ideologias discriminatórias do sistema raciológico. Entretanto, com o emprego de ações culturais voltadas ao acesso e o uso da informação nos lugares de construção da memória coletiva (como é o caso do local onde estão acondicionadas, um arquivo de cunho histórico), com essas fotografias, os usuários são capazes de reconstruir os significados simbólicos para a transgressão dos protótipos sociais que discriminam e inferiorizam o/a negro/negra.

A tríade metodológica, teórica e analítica que nos permitiu alcançar os objetivos da pesquisa chega ao ápice com a resposta à nossa questão de pesquisa: como as fontes iconográficas de informação étnico-racial acondicionadas no Arquivo Histórico da Paraíba representam e preservam a memória afrocêntrica? No decorrer de todo o trabalho ressaltamos

as três vertentes que estão acopladas nas fotografias: a informação, a arte e a cultura. Reconhecendo a base na Ciência da Informação por caracterizar as fotografias como fontes iconográficas de informação étnico-racial, os diálogos com a Arte foram estruturados pela manifestação de emoções e sentimentos através de um conjunto simbólico em técnicas imagéticas, configurando a fotografia como um objeto artístico. Nesse cenário simbólico de representações, o predicado cultural urge pelo valor social de quem produz e consome arte em seus diferentes contextos.

Na busca pela representatividade das relações coloniais entre os senhores de engenhos e seus escravos nos canaviais paraibanos, a finalidade do trabalho está em desconfigurar o imaginário nordestino da seca e da pobreza. Destarte, com o papel de coadjuvantes da trama romântica entre o senhor e a senhora, os/as negros/negras aparecem como sujeitos socialmente inferiores, com os signos denotados na ausência das roupas, na inclinação da cabeça, nas posições ocupadas nas fotografias, dentre outros. Desse modo, a representação da memória está longe de conceber uma construção legitimadora de ditos que articulam sentimentos de pertencimento simbólico e de considerar o/a negro/negra como indivíduo que pensa, que sente, que expressa, que reza, que come, que dança, que trabalha, que sonha, assim como o indivíduo branco.

Na perspectiva da informação como artefato que pode ser utilizado “[...] num contexto distinto daquele para o qual foi produzida, sendo, portanto, passível de recontextualização” (PACHECO, 1995, p. 21) é que vislumbramos o caráter preservacionista das fotografias como artefatos de memória afrocêntrica. No entanto, é cabível destacar que são as ações de organização, acesso e uso das unidades de informação apontadas no decorrer deste trabalho, o percurso motivador ao emprego da interpretação crítica em torno do que se vê, sente e compreende com as imagens pelos usuários, em outros termos, para dar visibilidade e relevância aos artefatos imagéticos através de outras formas de apropriação da imagem fotográfica que estão à margem dos demais documentos que compõem o acervo fotográfico do Arquivo Histórico da Paraíba.

O resgate articulador das fontes iconográficas de informação étnico-racial como artefatos de memória que desencadeiem o sentimento de pertencimento se manifesta como uma das principais contribuições do trabalho ao campo da Ciência da Informação. Além disso, os aparatos teóricos na caracterização da fotografia como documento de arquivo, as articulações entre a Ciência da Informação e os Estudos Culturais, assim como as imbricações entre informação e arte vislumbram outras contribuições para a Ciência da Informação capazes de enriquecer o capital intelectual e subsidiar outros temas de pesquisa para a área.

No que tange ao Nepiere e ao Geincos, mais um trabalho de dissertação foi estruturado na busca pela conjectura das relações entre informação e etnia consolidando os frutos do olhar crítico construído nas discussões, reflexões e trabalhos acadêmicos do grupo.

Todavia, o lugar social ocupado pelo do/da negro/negra no contexto social implicaram em barreiras no decorrer deste estudo com a temática étnico-racial. No nosso caso, conforme já relatado nas páginas anteriores, a localização de fontes iconográficas percorreu por todos os arquivos públicos da cidade de João Pessoa. Das cinco instituições visitadas, apenas uma continha em seu acervo fontes de informação étnico-racial em sua modalidade iconográfica. Contudo, a localização só foi possível com o auxílio do gestor do Arquivo Histórico da Paraíba acompanhando as necessidades de corpus para o desenvolvimento da pesquisa.

Do ponto de vista teórico, a escassa literatura no campo da Ciência da Informação que se ocupe com a temática étnico-racial, implicou em outra barreira no desenvolver da pesquisa. Sendo assim, prefigurar o viés multidisciplinar com os Estudos Culturais e a Arte foi a resolução para construir um enredo teórico crítico compreensivo em face da análise proposta.

Nos meandros teóricos e analíticos outros questionamentos foram suscitados na ótica do gestor da unidade de informação, assim como por parte do usuário das fontes de informação étnico-racial em seus vários suportes, dentre os quais destacamos:

- **Gestor:** como mediações educativas nas unidades de informação podem intervir no uso e apropriação da informação étnico-racial?
- **Usuário:** quais as suas dificuldades no uso e apropriação da informação étnico-racial? Qual o comportamento do usuário na busca da informação étnico-racial? Quais as fontes de informação mais utilizadas e quais as justificativas para o seu uso?

Ademais, na dificuldade em identificar as fontes iconográficas, a elaboração de um índice remissivo (instrumento de pesquisa) de informação étnico-racial no Arquivo Histórico da Paraíba, e o posterior alastramento aos demais acervos da cidade de João Pessoa, se torna pertinente no auxílio em pesquisas no campo da História, Sociologia, Antropologia, Ciência da Informação, dentre outras que explorem a temática étnico-racial. As indagações e propostas se configuram não apenas como lacunas de conhecimento, mas na apresentação de outros caminhos que fomentem outros trabalhos acadêmicos na busca pela visibilidade total e reconhecimento do/da negro/negra, de sua história e de sua memória.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marco Antônio de. Informação, cultura e sociedade: reflexões sobre a Ciência da Informação a partir das Ciências Sociais. In: LARA, Marilda Lopes Ginez; FUJINO, Asa; NORONHA, Daisy Pires. **Informação e contemporaneidade: perspectivas**. Recife: Néctar, 2007, p. 96–118.

ALVES, Adriana Dantas Reis. As mulheres negras por cima – o caso de Luzia Jeje: escravidão, família e mobilidade social – Bahia, c. 1780-c. 1830. 2010. **Tese** (Programa de Pós-graduação em História – UFF) – Niterói, 2010.

AQUINO, Mirian de Albuquerque. A Ciência da Informação: novos rumos sociais para um pensar reconstrutivo no mundo contemporâneo. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 36, n. 3, p. 9-16, set./dez. 2007.

\_\_\_\_\_. **A imagem do afrodescendente da escola: silêncios e sentidos na versão que ficou.** Disponível em: <  
<http://www.ldmi.ufpb.br/mirian/A%20IMAGEM%20DOS%20AFRODESCENDENTES%20NA%20ESCOLA%20%20DALTIMA%20VERS%20C3O.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2012.

\_\_\_\_\_. A cor da desigualdade nos processos seletivos das universidades públicas ainda atravessa o atlântico negro? In: MACHADO, Charliton; SANTIAGO, Idalina; NUNES, Maria Lúcia (Orgs.). **Gêneros e práticas culturais: desafios históricos e saberes interdisciplinares**. Campina Grande: Eduepb, 2010, p. 65-77.

\_\_\_\_\_. A responsabilidade ético-social como princípio de inclusão de negros(as) nas universidades públicas. IN: AQUINO, Mirian de Albuquerque; GARCIA, Joana Coeli Ribeiro (Orgs.). **Responsabilidade ético-social das universidades públicas e a educação da população negra**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2011, p. 43-57.

\_\_\_\_\_. Memória da Ciência: a (in)visibilidade dos (as) negros (as) na produção do conhecimento da Universidade Federal da Paraíba. 2009. **Projeto de Pesquisa**. (Curso de Bacharelado em Biblioteconomia – UFPB) - João Pessoa, 2009.

\_\_\_\_\_. Políticas de informação para a inclusão de negros afrodescendentes a partir de uma nova compreensão da diversidade cultural. **Inclusão Social**, Brasília-DF, v. 3, n. 2, p. 26-37, jan./jun., 2010.

\_\_\_\_\_; SANTANA, Vanessa Alves. Entre a informação e o conhecimento, imbricam-se tensas relações para a inclusão de negros na sociedade contemporânea. **Inclusão Social**, Brasília, DF, v. 4, n. 1, p.41-51, jul./dez. 2010.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. A ciência da informação como ciência social. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 32, n. 3, p. 21-27, set./dez. 2003.

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2007, p. 45-77.

ARÓSTEGUI, Julio. **A pesquisa histórica: teoria e método**. Tradução Andréa Dore. Bauru, SP: Edusc, 2006.



ARQUIVO HISTÓRICO DA PARAÍBA. **Capa do catálogo do ensaio fotográfico Engenhos e Senzalas**. Fotografia de Luiz Antonio Bronzeado. 1982. 1 fotografia.

\_\_\_\_\_. **A senhora vai á missa**. Fotografia de Luiz Antonio Bronzeado. 1982. 2 fotografias.

\_\_\_\_\_. **A senzala**. Fotografia de Luiz Antonio Bronzeado. 1982. 4 fotografias.

\_\_\_\_\_. **Os rapazes na senzala**. Fotografia de Luiz Antonio Bronzeado. 1982. 2 fotografias.

\_\_\_\_\_. **A negra do coronel**. Fotografia de Luiz Antonio Bronzeado. 1982. 7 fotografias.

\_\_\_\_\_. **Sinhá e as mucamas**. Fotografia de Luiz Antonio Bronzeado. 1982. 2 fotografias.

ARQUIVO Nacional (Brasil). **Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre um posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio S. Santoro. 15. ed. Campinas, SP: Papirus, 1993.

AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier. Preservação do patrimônio arqueológico: reflexões através do registro e transferência da informação. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, v. 37, n. 3, p. 7-17, set./dez. 2008.

BANKS, Marcus. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BARROS, Maria Helena Toledo Costa de. **Disseminação da informação: entre a teoria e a prática**. Marília: [S. I.], 2003.

BELLOTTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

\_\_\_\_\_. **Como fazer análise diplomática e tipológica de documento de arquivo**. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial (Coleção Como Fazer nº 08), 2002.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

BRASIL. Lei Nº 10.639 de 09 de janeiro de 2003. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-brasileira”, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 10 jan. 2003.

BRONZEADO, Luiz Antonio. **Luiz Antonio Bronzeado**: depoimento sobre o ensaio fotográfico Engenhos e Senzalas [dez.2012]. Entrevistador(a): Thais Helen do Nascimento Santos. João Pessoa, 2012. Áudio em arquivo .mp3. Entrevista concedida a pesquisa de dissertação FONTES ICONOGRÁFICAS E MEMÓRIA AFROCÊNTRICA: análise da informação étnico-racial a partir do ensaio fotográfico Engenhos e Senzalas do PPGCI/UFPB.

BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento**: de Gutemberg a Diderot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. **Testemunha ocular**: história e imagem. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CAMPELLO, Bernadete; CALDEIRA, Paulo da Terra; MACEDO, Vera Amália Amarante (Orgs.). **Formas e expressões do conhecimento**: introdução às fontes de informação. Belo Horizonte: Escola de Biblioteconomia da UFMG, 1998.

\_\_\_\_\_.; CALDEIRA, Paulo da Terra (Orgs.). **Introdução às fontes de informação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A socialização da arte**. São Paulo: Cultrix, 1984.

CAPURRO, Rafael. Epistemologia e Ciência da Informação. Tradução Ana Maria Rezende Cabral et al. In: V ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO. 2003, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CAPURRO, Rafael; HJORLAND, Birger. O conceito de informação. Tradução Ana Maria Pereira Cardoso, Maria da Glória Achtschin Ferreira, Marco Antônio de Azevedo. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 148-207, jan./abr. 2007.

CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo. História e análise de textos. In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínio da História**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARVALHO, José Jorge de. **Inclusão étnica e racial no Brasil**: a questão das cotas no ensino superior. 2. ed., São Paulo: Attar Editorial, 2006.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. O valor da informação: um desafio permanente. **DataGramaZero**, v. 3, n. 3, jun. 2002.

CASTRO, Silvia Regina Lorenzo de. Corpo e erotismo em cadernos negros: a reconstrução semiótica da liberdade. 2007. **Dissertação** (Programa de Pós-graduação em Letras – USP) – São Paulo, 2007.

CORDEIRO, Rosa Inês Novais. Análise e representação do conteúdo de imagens para o acesso à informação. In: FREITAS, Lúcia Silva de; MARCONDES, Carlos Henrique; RODRIGUES, Ana Célia (Orgs.). **Documento: gênese e contextos de uso**. Niterói: Editora da UFF, 2010, p. 235-246.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução Viviane Ribeiro. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.

CUNHA JÚNIOR, Henrique. Abolição inacabada e a educação dos afrodescendentes. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 89, out. 2008.

CUNHA, Murilo Bastos da. **Manual de fontes de informação**. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2010.

\_\_\_\_\_. **Para saber mais: fontes de informação em ciência e tecnologia**. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2001.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia**. Brasília, DF: Edunb, 1993.

DODEBEI, Vera. Construindo o conceito de documento. In: LEMOS, Teresa; MORAES, Nilson (Orgs.). **Memória e construções de identidades**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 59-66.

DURANTI, Luciana. **Diplomática: usos nuevos para uma antigua ciencia**. Tradução Manuel Vázquez. 1. ed. Carmona, Sevilla: S&C Ediciones, 1996.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

ECKHOU, Albert. **Mulher negra**. 1641. 1 fotografia.

ELLIOT, Ariluci Goes. Informação, Imagem e Memória: uma análise de discurso em jornais da imprensa negra na Biblioteca da Universidade Federal do Ceará - Campus Cariri. 2010. **Dissertação** (Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação – UFPB) – João Pessoa, 2010.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana**. On-line ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. 2. ed. São Paulo: Global, 2007.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala**. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

\_\_\_\_\_. **Sobrados e mucambos**. São Paulo: Global, 2003.

FROHMANN, Bernd. O caráter social, material e público da informação. In: FUJITA, Mariângela, MARTELETO, Regina, LARA, Marilda. **A dimensão epistemológica da Ciência da Informação e suas interfaces técnicas, políticas e institucionais nos processos de produção, acesso e disseminação da informação**. Marília, SP: Cultura Acadêmica, 2008, p. 17-34.

FUNDAÇÃO do Espaço Cultural. **Arquivo Histórico Waldemar Duarte**. Disponível em: <[http://www.funesc.pb.gov.br/cultura/index.php?option=com\\_content&view=article&id=62&Itemid=34](http://www.funesc.pb.gov.br/cultura/index.php?option=com_content&view=article&id=62&Itemid=34)>. Acesso em: 11 abr. 2011.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2006.

GOMBRISH, Ernst Hans. **Arte e ilusão: um estudo de psicologia da representação pictórica**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOMES, Nilma Lino. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou resignificação cultural? **Revista Brasileira de Educação**, n. 21, p. 40-51, set./out./nov./dez. 2002.

GÓNZALEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide. Dos estudos sociais da informação aos estudos do social desde o ponto de vista da informação. In: AQUINO, Mirian de Albuquerque (Org.). **O campo da Ciência da Informação**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2011, p. 29-48.

GRISDORF, Howard; O'CONNOR, Brian. Modelagem que os usuários veem quando olham para imagens: um ponto de vista cognitivo. **Journal of Documentation**, v. 58, n. 1, p. 6-29, 2002.

GUYAU, Jean-Marie. **A arte do ponto de vista sociológico**. Tradução Regina Schopke, Mauro Baladi. São Paulo: Martins, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. 1. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

HOLLAND, George Adam. Information Science: an interdisciplinary effort? **Journal of Documentation**, v. 64, n. 3, p. 07-23, 2008.

IBGE. **Censo Demográfico 2008: características étnico-raciais da população**. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/caracteristicas\\_raciais/default\\_pdf.shtm](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/caracteristicas_raciais/default_pdf.shtm)>. Acesso em: 04 abr. 2012.

JARDIM, José Maria; FONSECA, Maria Odila. Arquivos. In: CAMPELLO, Bernadete Santos; CALDEIRA, Paulo da Terra; MACEDO, Vera Amália Amarante (Orgs.). **Formas de expressão do conhecimento:** introdução às fontes de informação. Belo Horizonte: Escola de Biblioteconomia da UFMG, 1998, p. 369-389.

JOLY, Martine. **A imagem e a sua interpretação.** Tradução José Francisco Espadeiro Martins. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2002.

\_\_\_\_\_. **Introdução à análise da imagem.** Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1996.

JULLIEN, François. **O diálogo entre as culturas:** do universal ao multiculturalismo. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

KUBRUSLY, Cláudio. **O que é fotografia.** São Paulo: Brasiliense, 2003.

LACERDA, Aline Lopes de. A fotografia nos arquivos: a produção de documentos fotográficos da Fundação Rockefeller durante o combate à febre amarela no Brasil. 2008. **Tese** (Programa de Pós-graduação em História Social – USP) – São Paulo, 2008.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura:** um conceito antropológico. 23. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Tradução Bernardo Leitão et al. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

LEME, Jurandir Paes. **Nu masculino de costas.** 1930. 1 fotografia.

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva:** por uma antropologia do ciberespaço. 2. Ed. São Paulo: Loyola, 1999.

LIMA, Celly Brito de. Identidades afrodescendentes: acesso e democratização da informação. 2009. **Dissertação** (Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação – UFPB) – João Pessoa, 2009.

LIMA, Jorge de. Essa negra fulô. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/jorge.html#essanegra>>. Acesso em: 20 dez. 2012.

MARTELETO, Regina Maria. Conhecimento e sociedade: pressupostos da Antropologia da Informação. In: AQUINO, Mirian de Albuquerque (Org.). **O campo da Ciência da Informação.** João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2011, p. 105-116.

\_\_\_\_\_. Cultura informacional: construindo o objeto informação pelo emprego dos conceitos de imaginário, instituição e campo social. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, v. 24, n. 1, p. 1-8, 1995.

\_\_\_\_\_. O lugar da cultura no campo de estudos da informação: cenários prospectivos. In: LARA, Marilda Lopes Ginez; FUJINO, Asa; NORONHA, Daidy Pires (Orgs.). **Informação e contemporaneidade:** perspectivas. Recife: Néctar, 2007, p. 13-26.

MARTINS, Paulo Henrique. A sociologia de Marcel Mauss: dádiva, simbolismo e associação. **Revista crítica de Ciências Sociais**, n. 73, p. 45-66, dez. 2005.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MAZAMA, Ama. A afrocentricidade como um novo paradigma. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

MAY, Tim. **Pesquisa social**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

MEADOWS, Arthur Jack. **A comunicação científica**. Tradução Antônio Agenor Briquet de Lemos. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 1999.

MENOU, Michel. Cultura, Informação e Educação de profissionais de informação nos países em desenvolvimento. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, v. 25, n. 3, p. 1-10, 1996.

MENTA, Glauco. **Mas afinal, a baiana é mesmo da Bahia?** 2011. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/site/?p=7078>>. Acesso em: 26 dez. 2012.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

MOORE, Carlos. **A humanidade contra si mesma na busca da sustentabilidade integral: diversidade, diferença e desigualdade no jogo social**. 2008. Disponível em: <[http://www.4shared.com/office/XhEJn1Sr/Carlos\\_Moore\\_Humanidade\\_contra.htm](http://www.4shared.com/office/XhEJn1Sr/Carlos_Moore_Humanidade_contra.htm)>. Acesso em: 11 nov. 2011.

\_\_\_\_\_. **Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo**. São Paulo: Mazza Edições, 2007.

MOTA, Ana Roberta Sousa. Universidade, iconografia e memória: uma análise da (in)visibilidade de negros(as) em imagens de placas de formaturas de cursos da área de saúde de universidades públicas. 2012. **Dissertação** (Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação – UFPB) – João Pessoa, 2012.

MUNANGA, Kabengele. As facetas de um racismo silenciado. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; QUEIROZ, Renato da Silva da (Orgs.). **Raça e diversidade**. São Paulo: Estação Ciência/Edusp, 1996.

\_\_\_\_\_. **Diversidade, etnicidade, identidade e cidadania**. Disponível em: <<http://www.npms.ufsc.br/programas/Munanga%2005diversidade.pdf>>. Acesso em: 13 dez 2011.

MURGUIA, Eduardo Ismael. A memória e a sua relação com arquivos, bibliotecas e museus. In: MURGUIA, Eduardo Ismael (Org.). **Memória: um lugar de diálogo para arquivos, bibliotecas e museus**. São Paulo: Compacta, 2010, p. 11-32.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Bernardina Maria Juvenal Freire; AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier de. Artefatos como elemento de memória e identidade da cultura popular: um olhar sob a perspectiva da arqueologia social. In: FECHINE, Ingrid; SEVERO, Ione (Orgs). **Cultura popular: nas teias da memória**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2007.

OLIVEIRA, Henry Poncio Cruz de. Afrodescendência, memória e tecnologia: uma aplicação do conceito de informação étnico-racial ao projeto “A Cor da Cultura”. 2010. **Dissertação** (Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação – UFPB) - João Pessoa, 2010.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Fontes, 2001.

ORTIZ, Renato. As ciências sociais e a cultura. **Tempo Social**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 19-32, mai. 2002.

\_\_\_\_\_. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PACHECO, Leila Maria Serafim. A informação enquanto artefato. **Informare**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 20-24, jan./jun. 1995.

PAES, Marilena Leite. **Arquivo: teoria e prática**. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

PASSOS, Edilenice; BARROS, Lucivaldo Vasconcelos. **Fontes de informação para a pesquisa em direito**. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2009.

PEREIRA, Cleyciane Cássia Moreira. Mitos como elementos de informação e preservação da cultura de matriz africana na comunidade quilombola de Itatamutatia -São Luís. 2009. **Dissertação** (Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação – UFPB) – João Pessoa, 2009.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. **Semiótica visual**. São Paulo: Contexto, 2004.

PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro. **Arte, objeto artístico, documento e informação em museus**. Disponível em:  
<[http://www.unirio.br/museologia/textos/ARTE\\_OBJETO\\_ART%C3%8DSTICO\\_%20DOCUMENTO\\_E\\_INFORMAcao\\_em\\_museus.pdf](http://www.unirio.br/museologia/textos/ARTE_OBJETO_ART%C3%8DSTICO_%20DOCUMENTO_E_INFORMAcao_em_museus.pdf)>. Acesso em: 05 dez. 2012.

\_\_\_\_\_. Fontes ou recursos de informação: categorias e evolução conceitual. **Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação e Biblioteconomia**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 1-5, 2006.

PIROLO, Ana Cláudia Inácio da Silva. A informação artística. **Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Campinas, v. 9, n.1, p. 1-35, jul./dez. 2011.

POIMAN, Krysztof. Memória: atlas, coleção, documento/monumento, fóssil, memória, ruína/restauro. In: GIL, Fernando. **Sistemática**. Porto, Portugal: Imprensa Nacional/Casa da moeda, 2000, p. 507-516.

RÊGO, José Lins do. **Menino de engenho**. 80. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

RIBAS, Adriana Ferreira Paes; MOURA, Maria Lúcia Seidl de. Abordagem sociocultural: algumas vertentes e autores. **Psicologia em estudo**, Maringá, v. 11, n. 1, p. 129-138, jan./abr. 2006.

RIBEIRO, Fernanda. **O perfil profissional do arquivista na sociedade da informação**. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo8871.PDF>>. Acesso em: 25 set. 2010a.

RIBEIRO, Leila Beatriz. Memória: um lugar de diálogos para arquivos, bibliotecas e museus. In: MURGUIA, Eduardo Ismael (Org.) **Memória: um lugar de diálogo para arquivos, bibliotecas e museus**. São Carlos: Compacta Gráfica e Editora, 2010b.

RIBEIRO, Rosa Maria Barros; CUNHA JÚNIOR, Henrique. Relações étnicas e educação: representações sobre o negro no Ceará. In: CUNHA JÚNIOR, Henrique; SILVA, Joselina da; NUNES, Cicera (Orgs.). **Artefatos da cultura afrocêntrica no Ceará**. Fortaleza: Edições UFC, 2011, p. 172-185.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Bruno César; CRIPPA, Giulia. A ciência da informação e suas relações com arte e museu de arte. **Biblionline**, João Pessoa, v. 5, n. 1, p. 1-14, 2009.

RODRIGUES, Poliana Rezende Soares. Infância negra: uma análise da afirmação da identidade afrodescendente a partir das imagens de livros infantis. 2012. **Dissertação** (Programa de Pós-graduação em Educação – UFPB) – João Pessoa, 2012.

RODRIGUES, Raimundo Nina. **Os africanos no Brasil**. 8. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2004.



ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Brasília, DF: Editora Ática, 1989.

SAHLINS, Marghall. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SAMARA, Eni de Mesquita; TUPY, Ismênia Spínola Silveira Truzzi. **História & Documento e metodologia de pesquisa**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SAMPIERE, Roberto; COLLADO, Carlos; LÚCIO, Pilar. **Metodologia da Pesquisa**. 3. ed. São Paulo: McGraw-Hill, 2006.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTANA, Vanessa Alves. Memória Esquecida: uma análise da informação étnico-racial no Opac da Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba. 2012. **Dissertação** (Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação – UFPB) – João Pessoa, 2012.

SANTOS, Thais Helen do Nascimento. Informação e etnia: difusão cultural e ações educativas sobre a cultura africana no Arquivo Histórico da Paraíba. 2010. **Monografia** (Curso de Bacharelado em Arquivologia – UEPB) – João Pessoa, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1987-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2000.

SILVA, Alba Lígia de Almeida. (Cons)Ciência da responsabilidade social e ét(n)ica na produção de conhecimento sobre negros (as) em programas de pós-graduação da Universidade Federal da Paraíba. 2009. **Dissertação** (Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação – UFPB) – João Pessoa, 2009.

\_\_\_\_\_. **A responsabilidade social-ét(n)ica da ciência da informação na produção de conhecimento da universidade federal da Paraíba**. Disponível em: <<http://dci2.ccsa.ufpb.br:8080/jspui/bitstream/123456789/468/1/GT%207%20Txt%203-%20SILVA,%20Alba%20L%C3%ADgia%20de%20Almeida.%20A%20Responsabilidade%20Social...pdf>>. Acesso em: 24 mar. 2012.

SILVA, Antonio Ozaí da. A representação do negro na política brasileira. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 40, set. 2004.

SILVA, Armando Malheiro da. **Informação: da compreensão do fenômeno e construção do objeto científico**. Porto: Afrontamento, 2006.

SILVA, Leyde Klébia Rodrigues da. Fontes de informação na web: uso e apropriação da informação como possibilidade de disseminação e memória do Movimento Negro no Estado

da Paraíba. 2010. **Monografia** (Curso de Bacharelado em Biblioteconomia - UFPB) – João Pessoa, 2010.

SOUZA, Florentina da Silva. **Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

THEODORO, Helena. Mitos, tradições culturais e sexualidade. Disponível em: <<https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CDMQFjAA&url=http%3A%2F%2Fbiblioteca.clacso.edu.ar%2Far%2Flibros%2Faladaa%2Fhelena.rtf&ei=RkL3UM7kA4n-9QSStICIDA&usg=AFQjCNEtbysQFWSVwKsoGyt2e3UGB-8RkQ&sig2=kQ-0HG6uJyEcri56LaliSw&bvm=bv.41018144,d.eWU>>. Acesso em: 31 dez. 2012.

VIANNA, Heraldo Marelim. **Pesquisa em Educação: a observação**. Brasília: Liber Livro Editora (Série Pesquisa), 2007.

## **APÊNDICES**

## APÊNDICE A

**Ficha de identificação das fontes de informação**

<b>Caracteres externos</b>	Espécie:
	Suporte:
	Formato:
	Forma:
	Gênero:
<b>Caracteres internos</b>	Proveniência e destinatário:
	Data tópica e cronológica:
	Atividade:
	Tema:
	Correspondência:
	Conteúdo substantivo:

## APÊNDICE B

### **Entrevista semi-estruturada realizada com o fotógrafo Luiz Antonio Bronzeado**

#### PONTOS DE ORIENTAÇÃO

- Contextualização geral sobre a temática: a compreensão acerca da escravidão no Brasil e a exploração dos escravos na vida sexual das famílias brasileiras;
- Recorte histórico para contextualização da temática;
- Interesse em abordar essa temática em um dos ensaios fotográficos;
- A finalidade do ensaio: apontar um problema social? Fazer alusão a um tema histórico o qual a sociedade brasileira carrega características até os dias atuais? Algum desejo pessoal?
- O interesse em explorar o corpo nos ensaios fotográficos, não é algo recente na produção artística do Luiz Antonio Bronzeado. Entretanto, no ensaio *Engenhos e Senzalas* houve um intento de forma especial em explorar o corpo dos atores?
- Cidades escolhidas e os atores para compor os cenários das fotografias e os seus critérios de seleção;
- Reportar o catálogo de apresentação do ensaio;
- As fotografias do ensaio foram doadas ao jornalista Waldemar Duarte que posteriormente as encaminhou ao acervo fotográfico do Arquivo Histórico da Paraíba, sendo as únicas fotografias na capital paraibana que retratam em alguma vertente as relações escravistas e raciais. Nesse sentido, como o fotógrafo pode apontar a relevâncias desses materiais na preservação da memória do povo negro no contexto brasileiro?