

## **Incertezas a ludibriar a precisão do pensar: a materialidade ofuscante do dourado e a sobriedade da burguesia<sup>1</sup>**

---

**Des incertitudes à illusioner la précision du penser: la matérialité offusquante du dorée et la sobriété de la bourgeoisie**

**Camila Targino e SOUZA\***

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO (UFPE)

**Cristina Teixeira Vieira de MELO\***

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO (UFPE)

### **RESUMO**

Através do referencial teórico da análise de discurso francesa, discorremos sobre os embates discursivos que se instauram numa imagem pertencente à coleção Francisco Rodrigues de fotografia, do acervo da Fundação Joaquim Nabuco. A leitura que efetuamos integra à análise da representação imagética a materialidade mesma do artefato. Mostramos

---

<sup>1</sup> Esse artigo resulta de uma das reflexões desenvolvidas na dissertação de mestrado intitulada “Da transparência diáfana à opacidade densa: imagens e imaginários da coleção Francisco Rodrigues de fotografia”, defendida no ano de 2007, no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, por Camila Targino e Souza.

\* Sobre as autoras ver página 169.

as contradições entre estes dois elementos que formam esta peça única. A pose, as vestimentas e os acessórios do homem fotografado apontam para uma formação imaginária em que esse negro mostra-se na posição discursiva do burguês ansioso pela razão iluminista, mas os provocativos jogos de ilusão do barroco, presentes na materialidade do artefato, bem como o discurso contra-iluminista da técnica empregada, o ambrótipo, funcionam como pontos de deriva dos sentidos instaurados pelas posições imaginárias.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Materialidade fotossensível. Epistemologia. Prática discursiva. Formação imaginária.

### **RÉSUMÉ**

*Par le moyen du référentiel théorique de l'analyse du discours française, nous discutons sur les heurts discursifs qui s'instaurent dans cette image appartenant à la collection Francisco Rodrigues de photographie, de la Fondation Joaquim Nabuco. La lecture que nous effectuons intègre l'analyse de la représentation qui se exprime à travers des images à la matérialité même du dispositif. Nous montrons les contradictions entre ceux deux éléments qui forment cette pièce unique. La pose, les vêtements et les accessoires de l'homme photographié indiquent une formation imaginaire où cet homme noir se montre dans la position discursive du bourgeois soucieux de la raison illuministe, mais les provocateurs jeux d'illusion du baroque, présents dans la matérialité du dispositif, ainsi que le discours anti-illuministe de la technique employé, l'ambrótipo, fonctionnent en points de dérive des sens instaurés par les positions imaginaires.*

### **MOTS-CLÉS**

*Matérialité photosensible. Épistémologie. Pratique discursive. Formation imaginaire*

## 1 Reflexões iniciais



Figura 1

A imagem apresentada na figura 1 pertence ao acervo do Departamento de Iconografia da Fundação Joaquim Nabuco e integra a Coleção Francisco Rodrigues de fotografias, conhecida nacionalmente por retratar o universo da casa grande e da senzala. Entre as mais de 16 mil peças da Francisco Rodrigues essa nos chamou atenção, pois, levando em consideração a provável época do seu registro, algo situado entre 1850-1860, período em que o Brasil ainda vivia sob o regime escravocrata, a figura desse negro vestido como um burguês causa estranhamento. Quem poderia ser esse homem? Um mulato vivendo por entre os cômodos da casa-grande? Um escravo forro? Um burguês ligado à máquina estatal?

Ao levantar estas questões não vislumbramos encontrar, ao final da análise, uma insuspeitável verdade, reflexo imediato das condições históricas de produção do artefato. Ao contrário, sustentamos que essa peça

está perpassada por uma série de formações imaginárias<sup>2</sup> arregimentada pelos sujeitos envolvidos na cena. Desta maneira, colocamo-nos contra o efeito de espelhamento do mundo que por muito tempo caracterizou a fotografia e, dentro do campo teórico da Análise do Discurso, perseguimos justamente as contradições e os deslizamentos de sentido existentes.

É também dentro de uma perspectiva discursiva que nos interessa discorrer sobre a tecnologia que possibilitou a existência dessa imagem. A partir da afirmação de Foucault (2007, p. 55): “os discursos formam sistematicamente os objetos de que falam”, defendemos não haver autonomia entre os suportes tecnológicos e os discursos que os sustentam. No entanto, é importante frisar que esse diálogo não se dá de forma simétrica, ou seja, pode existir ou não uma correspondência direta entre técnica e discurso.

De fato, as técnicas fotográficas nem sempre mantêm um relacionamento pacífico com as teorias que as embasam, os conceitos que as ampararam, os enunciados que as movimentam, as palavras estratégicas que supervalorizam ou subestimam seus estatutos. Na história da fotografia, por exemplo, um jogo complexo entre técnicas, discursos e epistemes<sup>3</sup> contribuiu para que algumas tecnologias do universo fotossensível fossem reconhecidas como sendo “a mais relevante forma de captar uma imagem através da luz” enquanto outras tantas quase desaparecessem.

Do ponto de vista teórico-metodológico, a análise que efetuamos leva em consideração não apenas a forma como o sujeito foi representado em seu contexto histórico, a partir de elementos como organização do

---

<sup>2</sup> A partir da reflexão de Althusser sobre ideologia enquanto uma “representação da relação imaginária dos indivíduos com as suas condições de existência” (ALTUSSER, 1980, p. 77), Pêcheux formulou sua noção de formação imaginária: “Nossa hipótese é a de que esses lugares estão representados nos processos discursivos em que são colocados em jogo. Entretanto, seria ingênuo supor que o lugar como feixe de traços objetivos funciona como tal no interior do processo discursivo; ele se encontra aí representado, isto é, presente, mas transformado; em outros termos, o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro.” (PÊCHEUX, 1993, p. 82).

<sup>3</sup> Foucault (2002) usa o termo ‘episteme’ para designar o campo no qual, em um determinado momento, instituíram-se os *a priori* históricos, as condições de possibilidade de determinados discursos ou saberes e os princípios de ordenação desses saberes.

cenário, vestimentas e trejeitos, mas também questões ligadas às técnicas utilizadas para captação da imagem, como reagentes fotoquímicos, tempo de pose, contraste específico da técnica fotossensível, suporte de impressão, reveladores, processo de emulsionamento, entre outras.

Propomos um percurso de leitura que integra o estudo da representação imagética à análise da materialidade do artefato fotográfico, pois, parece-nos imprescindível entender que a tecnologia não deve ser concebida como um meio neutro. Isto porque, se por um lado não é prudente afirmar que a técnica define por si os sentidos das imagens fotográficas, por outro, partir do princípio que uma mesma imagem impressa em tecnologias distintas produz significados idênticos é apostar ingenuamente que a visualidade das peças não produz nenhum impacto na construção dos dizeres.

Trata-se de expor um complexo amálgama que arregimenta a relação entre técnica e representação, aproximando práticas sociais e discursivas. Neste momento vale retomar Dubois (1998, p. 15): “Com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser [...] em trabalho, algo que não se pode conceber fora das circunstâncias, fora do jogo que as anima sem comprová-la literalmente”. Essa assertiva nos interessa de perto, pois, o autor não negligencia nem a dimensão técnica da imagem fotossensível nem a ambiência histórica que a possibilita, mas a concebe enquanto imagem-ato.

O artigo está dividido em quatro partes. Inicialmente detemo-nos nas descrições da técnica fotográfica utilizada na peça em relevo, a ambrotipia<sup>4</sup>. Num segundo momento, a fim de traçar uma relação entre técnicas e epistemes, comparamos a ambrotipia à outra tecnologia existente na mesma época, a daguerreotipia. Na seqüência, tentamos mostrar que se instaura uma relação contraditória entre a *mise en scène*, colocada em jogo no quadro fotográfico, e a técnica que possibilitou a existência dessa imagem. Ao final, apontamos alguns ditos e não-ditos que essa fotografia encerra a respeito da história do negro brasileiro na relação com seu(s) outro(s).

---

<sup>4</sup> Leyshon (2001, p. 46) usa a nomenclatura *archertypes* como um segundo nome para a técnica da ambrotipia, retomando o sobrenome de seu inventor Frederick Scott Archer.

## 2 Das condições históricas da técnica: ambrótipo, ambrotos

Do ponto de vista técnico, a fotografia que analisamos é um ambrótipo. As imagens em ambrotipia existem através de um negativo que tem um vidro como base, o nitrato de prata como agente fotossensível e o ligante à base de colódio úmido. Esta emulsão é preparada e estendida em um suporte com o auxílio do álcool etílico ou éter - únicas possibilidades de expansão do colódio no período que engloba essa técnica.

O tempo para a produção de um *archetype* tende a escapar de forma ligeira por entre as mãos do artesão. O período de eficácia da emulsão enquanto agente fotossensível úmido - sobretudo pela veloz evaporação do álcool - compreende inicialmente o emulsionamento da placa, passando pela captação da imagem, chegando ao processo de revelação e fixação que não deveriam ir além de ínfimos dez minutos. Leyshon explicita a habilidade que os fotógrafos da época tiveram que desenvolver para finalizar um ambrótipo: “A sensibilidade era tão fugaz que as chapas tinham de ser expostas e processadas no prazo máximo de dez minutos depois do emulsionamento, literalmente molhadas” (LEYSHON, 2001, p. 46).

Após os raios de luz ultrapassarem a camada da emulsão atingindo os sais de prata, a imagem latente<sup>5</sup> deveria tornar-se imagem aparente por meio da ação de um revelador à base de sulfato de ferro acidificado<sup>6</sup>, utilizado no intuito de transformar a prata em cinza brilhante, reduzindo a densidade das áreas de luz e sombras do negativo<sup>7</sup>. Para a fixação foi

<sup>5</sup> Imagem latente é um dos primeiros conceitos formulados pela fotografia oitocentista.

<sup>6</sup> Leyshon (2001, p. 60) especifica que o ácido nítrico e o cloreto de mercúrio foram utilizados para a acidificação do revelador no intuito de melhorar o contraste do ambrótipo, muito embora seu escurecimento característico fosse difícil de ser contornado. Towler (1974, cap. XVI) reforça a informação de Leyshon e cita dois reveladores possíveis para o colódio: o sulfato de ferro e o ácido pirogálico.

<sup>7</sup> Esse efeito foi conseguido com a sub-exposição e sub-revelação do negativo de colódio úmido. “O objetivo em vista é o de obter muito mais ação actínica, não só no filme, mas através do filme, de modo a produzir uma densa redução metálica nas áreas de sombras, que no ambrótipo são vistas como luzes. Para se resguardar contra o desfoque foi usado um revelador mais diluído e mais ácido do que foi usado no processo de positivação.” (TOWLER, 1974, cap. XXII).

largamente empregado o cianeto de potássio<sup>8</sup> que garantia um brilho discreto, mas importante à imagem. O resultado final dessa etapa é o de uma imagem em negativo que pode ou não receber uma camada de verniz para proteção<sup>9</sup>. Todo esse caminho percorrido pelos raios de luz produz uma imagem negativada de contraste geral<sup>10</sup> muito baixo com pretos esmaecidos e áreas de transparência levemente acinzentadas.

O ambrótipo só é observado como um positivo direto<sup>11</sup> no momento em que a superposição do negativo de vidro é realizada por cima de uma superfície escura<sup>12</sup>, resultando em um efeito ótico que joga com valores de luminância em uma escala de cinzas de baixo contraste. Esse efeito de positivação da imagem se deve a uma peculiaridade da técnica que esconde sorrateiramente o que chamaremos de “lado B” da imagem fotossensível: seu negativo. Um interessante exercício para a observação desse efeito pode ser realizado em uma sala com pouca iluminação e um negativo preto e branco nas mãos. Pouca luz passa por trás da emulsão através das regiões transparentes, enquanto quase nenhuma iluminação atravessa as áreas escuras. Ao posicionarmos um veludo ou um cartão preto atrás do negativo, o primeiro vai impedir a passagem da luz por todas as áreas mais claras do

---

<sup>8</sup> “Soluções de fixadores consistem em substâncias químicas que dissolvem os sais de prata sensibilizados sobre placas ou sobre papel, onde as imagens fotográficas tinham sido desenvolvidas. As partes que formam a imagem são cobertas com prata reduzida, ou iodeto ou cloreto de prata, insolúveis em fixadores; enquanto as partes que não tinham sido impressionadas pelos raios actínicos ficavam transparentes com o uso da solução do fixador, que dissolve o composto de prata opalina, e propicia a foto ficar, subseqüentemente, imutável quando exposta novamente à luz.” (TOWLER, 1974, cap. XVII).

<sup>9</sup> O contraste ideal para o negativo do ambrótipo foi bem descrito por Towler: “Se a densidade das sombras for tão grande que lhe impeça de distinguir objetos através delas, e se essas sombras estiverem regularmente mescladas com tons intermediários até luzes brilhantes, e estas luzes forem ainda claras e transparentes, é muito possível que a imagem esteja suficientemente negativada, e que você tenha sucesso na sua empresa.” (1974, cap. XXII)

<sup>10</sup> Schisler define contraste como sendo “a diferença de densidades de duas áreas. Podem ser: o contraste de uma luz (alta e baixa luz), o contraste gerado no negativo medido pela variação de densidades produzida após a revelação e o contraste no papel - uma medida intrínseca que lhe é incorporada na fabricação.” (1995, p. 106)

<sup>11</sup> Um positivo direto articula em uma única peça o negativo e o positivo.

<sup>12</sup> Diferentes tipos de suportes eram colocados por trás dos negativos do ambrótipo no intuito de transformá-lo em positivo: “*japanned black carlboard*, veludo, metal com envernizamento preto, ou ainda, verniz preto aplicado diretamente ao negativo de colódio.” (LEYSHON, 2001, p. 57).

segundo, simulando um pesado sombreamento nas transparências do negativo e dando um efeito geral de positivo com brancos acinzentados e reflexão de luz diminuta. Assim, configurando uma espécie de falta constituinte, o branco é praticamente inexistente no ambrótipo e os artefatos produzidos nessa técnica estão mergulhados em cinzas e pretos profundos.

Ao observarmos um ambrótipo não notamos, no entanto, pelo menos não com facilidade, a falta do branco enquanto valor absoluto de reflexão de luz no jogo tonal que o compõe. Acreditamos que isso ocorra porque como nossa referência maior são os negativos em preto e branco, advento que na história da fotografia só se dá no século XX, terminamos lançando um “olhar retrospectivo” para a peça. Os conhecidos negativos em PB, com pretos profundos e brancos límpidos, afastam-se da gradação tonal do ambrótipo, tecnologia praticamente em desuso nos dias atuais. Dessa forma, não podemos falar literalmente em preto e branco baseado em brometo de prata, pelo menos não até o final do século XIX, quando temos o advento dos papéis à base de gelatina com cloreto de prata. Por esses motivos não deveríamos observar iluminação ou mesmo clareza nas bordas de uma representação fotossensível que se recolheu na calada de sua própria noite, optando pela escuridão em detrimento da luz. Estranho esquecimento que no calor da disputa entre as técnicas fotográficas tornou proeminente o discurso do daguerreótipo enquanto espelho refletor da existência humana em detrimento do ambrótipo com sua representação escura do mundo.

### **3 Contra-iluminismo e materialidade fotossensível: a caixa escura do ambrótipo**

A historiadora Bia Corrêa do Lago (2001, p. 14) classifica as décadas de 1850 e 1860 de “período heróico da fotografia”. Nesta época, tecnologias distintas davam configuração ao fotossensível. Destacaremos a luta política entre a ambrotipia e a daguerreotipia, pois, é impossível pensar nessas técnicas sem levar em conta a relação discursiva que elas estabeleciam entre si, sendo uma a contraparte da outra.



Seria preciso caracterizar e individualizar a coexistência desses enunciados dispersos e heterogêneos; o sistema que rege sua repartição, o apoio que dão uns aos outros, a maneira pela qual se implicam ou se excluem, a transformação que sofrem, o jogo de seu revezamento, de sua posição e de sua substituição (FOUCAULT, 2007, p. 47)

Tentaremos mostrar que o fato de a daguerreotípia ter conquistado o posto de legítima representante da fotografia oitocentista deve-se muito mais em função de sua aproximação do pensamento iluminista, resquício de séculos passados, do que por qualidades essenciais à própria técnica. Vejamos:

Durante todo o século XIX, a ciência, em várias de suas disciplinas<sup>13</sup>, teceu considerações teóricas sobre as tecnologias fotossensíveis e sobre os discursos nos quais elas se amparavam no intuito de precisar “verdades científicas”. Um desses discursos reforça a descoberta da imagem realizada por luz solar como segura transposição do real, do vivido empiricamente, tal discurso esteve ligado sobremaneira à daguerreotípia.

A exatidão na representação foi uma das propostas visuais do daguerreótipo. Essa tecnologia ocupou uma posição discursiva que reivindicou para si o estatuto da precisão matemática, da verossimilhança e da expressão da razão na técnica; sentidos reforçados por um aspecto do artefato em que uma placa de cobre, recoberta por uma camada de prata polida, traz consigo um efeito de espelhamento. Em texto clássico, Humphrey (1858) afirma que em uma placa bastante fina de cobre coberta com prata polida, a sensibilização da imagem é realizada com vapor de iodo e de bromo através de pequenas caixas vedadas de madeira e como visualidade final tem-se uma imagem impressa em uma superfície espelhada.

Esse espelhamento entrega-se ao olhar como o “real literal”, como o indubitável do mundo. No daguerreótipo, a iluminação proveniente das coisas encontra lugar na imaginada exatidão dos recantos da representação, instaurando uma organização supostamente precisa do espaço e tempo históricos, uma representação apaixonada pelo seu referente.

<sup>13</sup> Na formação de conceitos clássicos da fotografia podemos destacar os discursos da física-ótica, da alquimia, da química, da história natural, da biologia e da psicanálise.

O discurso sobre o perfeito reflexo do mundo das imagens em daguerreotípia logo tomou conta dos manuais técnicos, dos anúncios em jornais, dos cartazes de propaganda. Boa parte do ocidente entregou-se aos encantos dessa técnica que se dava à visão em pequenos pedaços de um espelho que a tudo refletiam com perfeição. Tudo isso fez do daguerreótipo uma tecnologia saudada pela classe-média crescente nos grandes centros urbanos europeus.

O que o daguerreótipo fala sobre si condiz com a epistemologia desenvolvida na época do iluminismo francês, mas encontra-se em descompasso com a epistemologia dominante da virada do oitocentos para o novecentos, período em que o surgimento e desenvolvimento desta técnica situam-se historicamente, e, importante frisar, quando já seria possível uma interpretação da imagem fotográfica pela noção de opacidade da representação.

Neste ponto vale lembrar que em vários de seus textos Foucault insiste na idéia de dispersão. Segundo ele, algumas formações discursivas (FD)<sup>14</sup> resistem aos percalços pertinentes às lutas das idéias sendo reativadas e vinculadas a determinados posicionamentos ideológicos em uma espécie de atopia de uma FD em relação à epistemologia dominante.

A partir da análise de Foucault (2002, p. 335), podemos afirmar que o daguerreótipo constitui um caso de atopia em relação à episteme do século XIX; enquanto o ambrótipo dialoga de forma mais harmoniosa com os fundamentos epistemológicos do século em questão.

Afinado com a episteme da interioridade em oposição à exterioridade, da espessura em oposição à superfície, da escuridão em oposição à luz, do inconsciente em oposição à consciência, o ambrótipo sustenta em sua materialidade uma visualidade tonal muito escura e se dá ao olhar por caminhos que instauram a descontinuidade e distancia-se da idéia que ligava o mundo às suas representações por transparência de sentidos,

---

<sup>14</sup> “No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva*” (FOUCAULT, 2007, p. 43).

Doravante, as coisas só virão à representação do fundo dessa espessura recolhida em si, emaranhada talvez e tornada mais sombria por sua obscuridade, porém fortemente enlaçadas a si mesmas, reunidas ou divididas, agrupadas sem recurso pelo vigor que lá, naquele fundo, se oculta. As figuras visíveis, seus liames, os brancos que as isolam e contornam seu perfil não mais se oferecerão ao nosso olhar senão totalmente compostos, já articulados nessa noite subterrânea que as fomenta com o tempo (FOUCAULT, 2002, p. 345).

Diante de tudo isso, pensamos o ambrótipo como representação fotossensível que toma por estranho o excesso de reflexão do espelho e encerra sobre si mesmo identidades que, de dentro da base de vidro, observam atentamente seu referente como *metafísica de um fundo jamais objetivável*. Por isso argumentamos que cabe ao ambrótipo uma posição discursiva oposta ao daguerreótipo na história do fotossensível, isto é, uma posição contra-iluminista.

Para finalizar este subtópico, salientamos que o nome ambrótipo vem do grego *ambrotos*. O sentido geral desta palavra é o de “espírito imortal”. Embora todas as técnicas fotográficas almejem de alguma forma a imortalidade, interessante perceber que apenas o ambrótipo parece ter reivindicado para si, através de sua própria nomenclatura, a idéia de uma representação imortal. E é impossível não vincular, ao menos na nossa cultura ocidental, as tonalidades escuras e a atmosfera acinzentada características dessa técnica à idéia de (i)mortalidade.

#### **4 De quando a técnica instaura sentidos: a materialidade ofuscante do dourado e a sobriedade da burguesia**

O homem da fotografia em análise, apresentada na figura 1, não foi representado na técnica do espelhamento do mundo em prata. Antes, tomou lugar em um tipo de fotografia cujo *modus operandi* resulta em uma imagem com valores tonais muito escuros e pouco brilhantes. Certa inquietude não nos cansa de questionar porque isto se deu dessa forma, pois, como já dissemos anteriormente, defendemos que a própria técnica comporta uma densidade discursiva que lança sob a representação efeitos de sentido específicos.

A nosso ver, o artefato usado como suporte da peça em análise, o ambrótipo, diz muito sobre a imagem representada; diz, talvez, o que o queria se esconder, funcionando, assim, como o ponto de deriva de um discurso que como qualquer outro tem suas contradições<sup>15</sup> e instabilidades.

A fim de apontar estas contradições e instabilidades prestemos atenção na maneira como o sujeito da fotografia se mostra: diante de um fundo branco um homem negro sentado em uma cadeira posa com uma fisionomia séria para um registro fotográfico de estúdio; suas vestimentas são formais, um comedido terno preto, blusa de manga comprida branca, calça também branca, gravata borboleta preta; a mão direita está cruzada à frente do corpo e a esquerda descansa sobre a perna esquerda; os cabelos divididos para o lado direito estão bem penteados; os dedos exibem anéis que se destacam em tom dourado.

Souza (2005) afirma que à época deste *portrait* a moda dos acessórios e enfeites era feminina, os homens lentamente abandonaram coletes coloridos e ricamente bordados, sobrando a simplicidade das linhas retas e as cartolas - sinais da respeitabilidade burguesa.

O romantismo substitui as gravatas fantasiosas pelas gravatas pretas, cobrindo todo o peito da camisa; lentamente as calças, coletes e paletós começaram a combinar entre si de maneira muito discreta, e de meados do século em diante a roupa não tem mais por objetivo destacar o indivíduo, mas fazer com que ele desapareça na multidão (SOUZA, 2005, p. 65).

O cabelo cortado e o cuidado com a navalha que delineou o bigode e as suíças adornam o semblante compenetrado do jovem rapaz. Seus gestos contidos, o comportamento de suas mãos, a coluna ereta, o olhar empertigado retomam os ares da burguesia então nascente em nosso país. O negro em nossa imagem não abriu mão de relacionar-se com esse imaginário:

---

<sup>15</sup> “A contradição é a ilusão de uma unidade que se oculta ou que é ocultada: só tem seu lugar no afastamento existente entre o consciente e o inconsciente, o pensamento e o texto, a idealidade e o corpo contingente da expressão” (FOUCAULT, 2007, p. 186).

Quanto aos cabelos, repita-se que os negros forros, os caboclos e os mulatos livres se esmeravam quase tanto quanto os brancos em trazê-los bem penteados e luzindo de óleo de coco, os homens caprichando quase tanto no penteado quanto as mulheres (...). Até negros fugidos surgem excepcionalmente e escandalosamente nos anúncios de jornais com ‘cabelos cortado à francesa’ e ‘barbas à nazarena’. Deviam ser escravos privilegiados. (FREYRE, 2003, p. 216).

Não podemos deixar de pontuar o discreto charme da burguesia: um delicado trabalho de pintura dourada adicionado em um trabalho de pós-produção de imagem arremata detalhes no terno e nos anéis. Neste momento, é pertinente retomar as questões iniciais feitas sobre a representação da imagem, agora da seguinte forma: Quem poderia ser esse homem imerso nessa atmosfera escura da representação? Que imagem fez de si próprio o negro aqui representado? Que imagem fez o fotógrafo através de sua lente da figura que representou?

Levando em consideração as observações feitas acima, podemos sustentar que a fotografia apresentada na figura 1 aponta para um jogo de projeções de imagens que se distanciam dos “traços objetivos característicos” e coloca em cena uma dimensão imaginária que atravessa todas as relações que estabelecemos com o outro que compõe nosso discurso.

Existem nos mecanismos de qualquer formação social regras de projeção, que estabelecem as relações entre as situações (objetivamente definíveis) e as posições (representações dessas situações). Acrescentamos que é bastante provável que esta correspondência não seja biunívoca, de modo que diferenças de situação podem corresponder a uma mesma posição, e uma situação pode ser representada como várias posições (...). (PÊCHEUX, 1993, p. 82).

Além da contradição entre o discurso contra-iluminista do ambrótipo e a representação iluminista do negro burguês, uma segunda surge: a convivência lado a lado entre a sobriedade do homem iluminado pelas ciências modernas e os provocativos jogos de ilusão do olhar barroco.

O negro representado na fotografia encontra-se envolto em uma moldura dourada ovalada por dentro e quadrada por fora - curvilínea e retilínea - que retoma certa ambiência do barroco do século XVII. Nela percebe-se o encontro conflituoso do dourado e dos rebuscamentos barrocos que sobrepujam o clima tempestuoso que assola todos os detalhes do *portrait*. Pequenos conjuntos de firulas se reiteram por um processo de espelhamento dominando o *lay-out* da moldura. Repetições de pequenos detalhes espiralados, linhas curvilíneas e recortes ovais compõem o *passer-partout* do ambrótipo. Esplendor, movimento e uma luminosidade que ofusca trazem consigo a idéia do barroco.

Na figura do homem em busca da razão, controlador da natureza e consciente de si, encontramos a formação discursiva do barroco. No seu jogo imaginário de projeções o negro em vestes de burguês almejou a ilustração e o exercício da *ratio*, mas, sem se aperceber, dividiu espaço com elementos de *trompe l'oeil* a ludibriar a precisão do pensar.

Jogos cujos poderes de encanto crescem com esse parentesco novo da semelhança com a ilusão; por toda parte se desenhavam as quimeras da similitude, mas sabe-se que são quimeras; é o tempo privilegiado do *trompe - l'oeil*, da ilusão cômica, do teatro que se desdobra e representa um teatro, do quiproquó, é o tempo dos sentidos enganadores; é o tempo em que as metáforas, as comparações e as alegorias definem o espaço poético da linguagem (FOUCAULT, 2002, p. 70).

Foucault mostra que, mesmo tentando execrar a imaginação do terreno do conhecimento, a episteme do século XVII constata ser inútil desqualificá-la como forma desprivilegiada do saber.

E, todavia, para o conhecimento, a similitude é uma indispensável moldura. Pois uma igualdade ou uma relação de ordem não pode ser estabelecida entre duas coisas, senão quando sua semelhança tenha sido ao menos considerada na ocasião de compará-las (...) Na orla exterior do saber, a similitude é forma esboçada, esse rudimento de relação que o conhecimento deve recobrir em toda sua extensão, mas que, indefinidamente, permanece por sob ele, à maneira de uma necessidade muda e indelével (FOUCAULT, 2002, p. 94).

Notamos também uma retomada do barroco no que tange à questão do ‘claro’ e ‘escuro’, na tensão óptica entre o brilho dourado da moldura (alta luz) e o acinzentado da representação fotossensível (baixa luz). Um fenômeno físico-ótico possibilita o controle da entrada de luz na retina, através deste processo o dourado, que emite forte energia luminosa, provoca o fechamento da pupila proporcionando o escurecimento geral do ambrótipo.

O estojo porta-ambrótipo está em descompasso com a epistemologia da ordem presente na representação da imagem. Iluminação burguesa minada pela imaginação, pelo efeito ótico de uma natureza exuberante e sem limites precisos e pela luz ofuscante do barroco dourado da moldura.

## **5 Do outro lado da imagem**

Surpreendemo-nos com os embates discursivos que desenham e animam esse ambrótipo. Aspectos das vestimentas e trejeitos permitem ver que o negro da fotografia buscou se mostrar através de valores de uma classe social que, no Brasil, tinha a *civilizatione* francesa como modelo. Mas, se por um lado encontramos uma formação imaginária que submete o negro à imagem de um burguês ávido pela luz do conhecimento, por outro, as contingências históricas o representaram em uma técnica que se afastou de tons de alta reflexão de luminância. Concomitantemente, percebemos uma tensão entre o barroco da moldura que ofusca e ludibria e o conjunto formado pela pose, vestimentas e acessórios do homem, ideais do saber como forma de distinção social. Portando vestimentas típicas do homem burguês que imagina ser, o negro dessa fotografia se coloca em uma formação imaginária que lhe situa como alheio à sua própria condição histórica, “apagando” a lástima da escravidão. Submetido à formação ideológica vigente, o homem retratado “esquece” de carregar consigo elementos da cultura afro-brasileira, ausência que significa nas bordas da representação. Subjugado, não precisa do escárnio de outrem, adere silenciosamente ao discurso do seu outro: homem branco, dono de engenhos ou próspero comerciante. Na tentativa de representar a liberdade e atestar uma realidade em parte imaginada, o

negro da fotografia terminou acorrentando-se à ideologia de seu algoz. Assim, nos interstícios discursivos desta estranha representação, retoma-se uma misteriosa afetividade que em uma única materialidade congrega uma das contradições sociais do século XIX: o negro de alma branca.

### Referências Bibliográficas

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de estado**. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Editora Papirus, 1998.

FREYRE, G. **Sobrados e Mucambos**. São Paulo: Editora Global, 2003.

FOUCAULT, M. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007.

HUMPHREY, S. D. **American Hand Book of the Daguerreotype**. New York: Clerk's Office, 1858.

LAGO, B. C. **Augusto Stahl**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001.

LEYSHON, E. W. **Photographs from the 19<sup>th</sup> Century: a Process Identification Guide**. Sharlot hall museum archives, 1984.

PÊCHEUX, M; FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. *In*: T. HAK e F. GADET, **Por uma Análise Automática do Discurso, Uma Introdução à Obra de Michel Pêcheux**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1993.

SCHISLER, L. W. M. **Revelação em Preto-e-branco: a Imagem com Qualidade**. São Paulo: Martins Fonte, 1995.

SOUZA, M. G. **O Espírito das Roupas: a Moda no Século XIX**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2005.

TOWLER, J. **The Silver Sunbeam**. New York: Electronic edition prepared from facsimile edition of Morgan and Morgan, Hastings-on-Hudson, 1974.

Recebido em 14/04/2008.

Aprovado em 12/12/2009.



## **SOBRE AS AUTORAS**

**Cristina Teixeira Vieira de Melo** é doutora em Lingüística pela UNICAMP (1999). Professora Adjunto do Departamento de Comunicação Social e da Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Desenvolve pesquisa nas áreas de Análise do Discurso, Documentário, Ensino à Distância e Formação de Professores. Atualmente é colaboradora do Ministério da Educação nos projetos Universidade Aberta do Brasil (SESU) e Mídias na Educação (SEED). É pesquisadora do Grupo de Pesquisa Comunicação e Discurso – UFPE. Temas de pesquisa: linguagens audiovisuais, mídia e discurso; mídia e divulgação científica; gêneros textuais. E-mail: [cristinademelo@terra.com.br](mailto:cristinademelo@terra.com.br)

**Camila Targino e Souza** é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Temas de pesquisa: linguagens audiovisuais, mídia e discurso. E-mail: [milatargino@ig.com.br](mailto:milatargino@ig.com.br).