



**Do Silêncio Angustiante aos Sentidos Desviantes:
Subversão Discursiva na Microesfera do Exercício de Poder**
*(Of the Silent Distressing to the Senses Deviant: Discursive Subversion in the
Microsphere of the Exercise of Power)*

Camila Targino e Souza*
Cristina Teixeira Vieira de Melo**

Resumo

A coleção Francisco Rodrigues de fotografia, pertencente à Fundação Joaquim Nabuco, é conhecida por guardar a memória visual das famílias dos senhores-de-engenho do Brasil do final do século XIX e início do século XX. A partir da análise de uma imagem específica desta coleção, em que uma mulher branca com uma criança negra no colo é retratada no jardim externo de um sobrado, mostramos o confronto discursivo travado entre a sociedade patriarcal escravocrata e outros discursos que lhe eram opostos, como o discurso abolicionista e o da insubordinação feminina. Para tal análise, agenciamos em especial o conceito de formação imaginária (PÊUCHEUX, 1993) e o de resistência (FOUCAULT, 2006). Também, a partir de uma abordagem discursiva, discorreremos sobre a própria materialidade fotossensível usada para imprimir a imagem em foco, no caso, uma albumina. Esta tecnologia perseguiu o desejo de registrar com precisão o “real” e atestar a verdade das coisas, em consonância com o pensamento de base iluminista. Ao final, a análise mostra que o diálogo entre a materialidade mesma da fotografia e a representação imagética aponta para uma série de confrontos discursivos que desestabilizam a ordem vigente.

Palavras-chave: fotografia oitocentista, sociedade escravocrata, formação-imaginária, resistência discursiva.

Abstract

The Francisco Rodrigues photography collection, owned by the Joaquim Nabuco Foundation, is known to keep a visual memory of the Brazilian sugar lords' families from the late Nineteenth Century to the beginning of the Twentieth Century. From the analysis of a specific image in this collection, in which a white woman with a black child on her lap is portrayed in the garden outside a loft, we show the discursive confrontation between the slavery patriarchal society and other discourses which were opponents, as the discourse of slavery abolition and the female insubordination. For this analysis, we use in particular the concept of imaginary positions (PÊUCHEUX, 1993) and resistance (FOUCAULT, 2006). Also, from a discursive approach, talk about the photosensitive material used to print the image in focus, in this case, the albumin. This technology pursues the desire to record accurately the “real” and certify the truth of things, in line with a base of enlightenment thought. Finally, the analysis shows that the dialogue between photograph materiality and imagery representation points to a series of confrontations that destabilize the discursive order.

Keywords: Nineteenth photography, slavery society, imaginary positions, discursive resistance.

* Doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM), Universidade Federal de Pernambuco-UFPE. Campus Recife: Av. Prof. Moraes Rêgo, n. 1235, Cidade Universitária, CEP 50670-901, Recife-PE. Fone: 55-0xx081-21268000. E-mail: milatargino@gmail.com

** Doutora em Linguística pelo IEL – Unicamp. Professora adjunta I do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM), Universidade Federal de Pernambuco-UFPE. E-mail: cristinademelo@terra.com.br



GENEALOGIA E FOTOGRAFIA

Uma jovem senhora com uma criança negra no colo, alguns curiosos e uma escultura de Eros observando todos por entre as folhagens. Ao fundo da fotografia, do lado de fora do jardim, duas pessoas acompanham o espetáculo. Estariam elas curiosas com a movimentação em torno do próprio ato fotográfico ou intrigadas com a cena que viam?

Esta peça¹ faz parte da Coleção Francisco Rodrigues², um dos mais importantes acervos fotográficos do Brasil, que guarda a memória visual da história social do século XIX e início do XX. Trata-se de uma albumina impressa em suporte cartão de visita³. Muito embora os retratos afixados nesses cartões tenham significado a popularização da fotografia, mesmo no final do século XIX, esta ainda era um artigo de luxo que, em alguma medida, ficou restrito à burguesia⁴. Daí, talvez, o interesse dos transeuntes. Além disso, até o século XIX predominava a captação de retratos fotográficos em estúdio, o fato de essa fotografia ser tirada nos jardins do sobrado poderia reforçar a curiosidade dos passantes⁵. Por outro lado, o estranhamento dos transeuntes poderia advir do inusitado da cena: uma mulher branca carregando em seu colo um bebê negro, já que a imagem mais recorrente de então era a da ama-de-leite negra com uma criança branca no colo – o inverso da representação analisada.

Diante desta instigante imagem, algumas perguntas podem ser lançadas: seria esta jovem senhora uma sinhá? Neste caso, quem seria o pai da criança que ela carrega? Seria o fruto da relação proibida de seu marido com uma mucama? Poderia esta figura feminina ser uma escrava branca? Enfim, quais atravessamentos

¹ Na Coleção Francisco Rodrigues de Fotografia, pertencente ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco, essa imagem está catalogada sob a marcação FR. 12.724.

² A Francisco Rodrigues é comumente conhecida por abordar a temática da casa-grande e da senzala no Brasil oitocentista. Vale registrar que na dissertação de mestrado “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 UFPE, chegamos à conclusão de que a ambiência da casa-grande divide espaço com os sobrados da cidade emergente com seu comércio bem mais diversificado do que aquele da venda de escravos e açúcar predominante nos séculos anteriores. Na imagem em análise, por exemplo, já não encontramos a arquitetura da casa-grande. Por trás dos jardins desse sobrado encontramos a cidade, ambiência tipicamente burguesa, onde a brisa do cais do porto do Recife parece soprar anunciando novos tempos.

³ Michel Frizot descreve a importância dos cartões de visita: “(...) um novo formato fotográfico foi oferecido, a carta de visita. (Eugene-Adolphe) Disdéri surgiu com um novo tipo de retrato. Tinha o mesmo tamanho de um cartão de visita e mostrava o assunto fotografado por vezes inclinado contra uma coluna truncada ou sentado sobre uma balaustrada, chapéu na mão ou lendo um jornal. Em 1853, ele apresentou uma patente para proteger os seus direitos de qualquer inovação derivada das ‘chapas de múltiplas exposições’, um dispositivo que lhe permitia fazer uma série de diferentes negativos sobre a mesma placa de vidro. Ele apresentou uma outra patente reclamada em 27 de novembro de 1854 chamando seu invento de cartão de visita ou cartão. Graças às inovações técnicas, o preço por retrato caiu dramaticamente.” (FRIZOT, 1998: 110, tradução livre).

⁴ Gilberto Freyre explica que os retratistas “(...) se encarregavam de tirar dos grandes da época ‘fielmente retratos a óleo, e a miniatura’ ” (2003: 252).

⁵ Não há como se definir com exatidão a data de captação dessa imagem específica. Pode-se apenas afirmar que na Francisco Rodrigues os registros fotográficos ambientados nos espaços internos das casas e em ambiente exterior começam a se fazer presentes em artefatos das décadas de oitenta e noventa do século XIX e, sobretudo, naquelas referentes à entrada do século XX, contrastando com a grande maioria dos retratos realizados em estúdio nas décadas de 1850, 1860, 1870 e 1880.

imaginários⁶ compõem essa intrigante representação? Quais as relações de forças implicadas nessa fotografia?

Qualquer que seja a hipótese do estranhamento, o certo é que essa imagem traz, nas bordas de sua representação, uma dispersão histórica e, como é comum ocorrer nesses casos, terminou esquecida das análises de imagem produzidas no Brasil. Apesar do reconhecido empenho de muitos pesquisadores da história da fotografia brasileira⁷ em sistematizar, teorizar e fazer circular as imagens produzidas em solo nacional ao longo do século XIX, esta fotografia tão impactante permaneceu absolutamente esquecida por entre as representações imagéticas do período oitocentista, e, de maneira específica, entre as demais fotografias que compõem a coleção Francisco Rodrigues. *Grosso modo*, priorizou-se a leitura de imagem da ama-de-leite clássica: mulher negra com criança branca no colo, atitude que reforça certa unilateralidade de sentido. Neste artigo, nosso esforço de análise é “(...) saber reconhecer os acontecimentos da história, seus abalos, suas surpresas, as vacilantes vitórias, as derrotas mal digeridas, que dão conta dos atavismos e das hereditariedades (...)” (FOUCAULT, 2006: 19).

Percebemos, de pronto, que esta fotografia desmonta uma série de sentidos estabilizados sobre o Brasil colonial, todo um “já-dito”, um “sempre-já-ai” da história “oficial”, e, concomitantemente, opõe-lhe uma história dos discursos desviantes, silenciados, subordinados, especialmente, quando desloca a figura da mulher, do negro e da criança, colocando-os em outra posição discursiva. Essa imagem, de uma forma ou de outra, instaura relações de força entre discursos de uma época, pois produz inversões de sentidos, mesmo que dispersos. Ela seria a emergência⁸ de um acontecimento no campo da resistência discursiva, levando-nos a perceber, para além das normatizações

⁶ Para especificar a importância das projeções imaginárias, Michel Pêcheux fala que o pré-construído produz uma espécie de “retorno do saber no pensamento”. Em seus próprios termos: “são essas relações, no interior das quais se constitui o pensável, que formam o terceiro elemento, do qual dissemos, há pouco, ser mascarado pela concepção (exclusivamente) lógico-lingüística desses mecanismos. Esse terceiro elemento constitui, estritamente falando, o objeto do presente trabalho, sob a forma de uma abordagem teórica materialista do funcionamento das representações e do pensamento nos processos discursivos. Isso supõe, como veremos, o exame da relação do sujeito com aquilo que representa; portanto, uma teoria da identificação e da eficácia material do imaginário.” (PÊUCHEUX, 1997: 125).

⁷ A exemplo dos seguintes títulos: *O negro na fotografia brasileira do século XIX*, de Ermakoff; *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*, de Vazques; *Augusto Stahl*, de do Lago; *Hercules Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, de Kossoy.

⁸ “A emergência é portanto a entrada em cena das forças; é sua interrupção, o salto pelo qual elas passam dos bastidores para o teatro, cada uma com seu vigor e sua própria juventude. O que Nietzsche chama *Entstehungsherd* do conceito de bom não é exatamente nem a energia dos fortes nem a reação dos fracos; mas sim esta cena onde eles se distribuem uns frente aos outros, uns acima dos outros; é o espaço que os divide e se abre entre eles, o vazio através do qual eles trocam suas ameaças e suas palavras.” (FOUCAULT, 2006: 24).

dos discursos dominantes, a tensa relação entre a casa-grande e a senzala. Ao se apoderar da cena da ama-de-leite clássica, já bastante sedimentada na práxis social e nas representações iconográficas, essa fotografia torna possível reverter todo um dito institucionalizado pela história “oficial”, deslocando-se do *locus* discursivo tradicional dos saberes dominados:

O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto; de quem, se introduzindo no aparelho complexo, o fizer funcionar de tal modo que os dominadores encontrar-se-ão dominados por suas próprias regras. (FOUCAULT, 2006: 26).

TÉCNICA, DISCURSO E SENTIDO

Além de uma interpretação de teor mais histórico e sociológico, defendemos que a análise discursiva de fotografias deve levar em consideração a própria materialidade do suporte onde a representação toma corpo. Desprezar os recursos de produção de sentido específicos da materialidade não-verbal da fotografia pode apagar detalhes importantes da análise que, de antemão, deve buscar articular entre si vários elementos: processos físicos de obtenção de imagens através das câmeras, características dos reagentes químicos utilizados para obtenção das imagens, resultados estéticos dos enquadramentos – a exemplo da visualidade da fotografia em seus aspectos de contraste e tonalização –, tudo posto em relação à episteme da época em que a fotografia foi produzida. São esses saberes que compõem o jogo complexo da análise das imagens fotossensíveis.

No caso da fotografia em foco, a tecnologia empregada para impressão da imagem foi, ao que tudo indica, a albumina⁹. Partindo dessa hipótese, para que essa fotografia positivada tomasse corpo foi necessário que uma matriz tivesse sido confeccionada anteriormente. O negativo – como suporte que possibilita a impressão desse positivo –, muito provavelmente, foi realizado na tecnologia do colódio úmido¹⁰.

⁹ Uma das especializações no campo da conservação do patrimônio fotográfico é a identificação das superfícies fotossensíveis do século XIX. Muitas vezes nos aproximamos bastante da nomenclatura das técnicas, outras tantas, conseguimos discernir com uma maior certeza. De qualquer forma, entendemos que essa dificuldade nos mostra, ao mesmo tempo, nossa vontade e a impossibilidade de darmos conta da totalidade de um objeto. As representações quase sempre nos escapam.

¹⁰ O negativo em colódio úmido foi realizado em um suporte de vidro impregnado por uma emulsão de nitrato de prata estendido no ligante colódio (nitrato de celulose diluído em éter). Esse tipo de negativo favoreceu a confecção de vários tipos de papéis fotográficos para positivo em parte do século XIX.

Com a matriz-negativo devidamente finalizada, o passo seguinte seria a produção da cópia positiva, que poderia ser feita em qualquer um dos diversos papéis fotossensíveis artesanais do século XIX. Em nosso caso, como já explicitado, a cópia-positiva foi possivelmente impressa em albumina.

A técnica do albúmen possui algumas especificidades: uma camada de albumina (ligante retirado da clara do ovo) estendida por sobre a superfície do papel-suporte para impressão da fotografia com o nitrato de prata (reagente fotoquímico). Esse ligante à base de albumina serve de meio para a suspensão do nitrato de prata. A fotografia se forma nessa camada que mistura o albúmen com o nitrato de prata, de maneira a constituir a imagem distanciada da trama do papel. Essa tecnologia foi compreendida como sendo “(...) fundamentalmente superior pela maior diluição da solução do sal fotossensível, por possuir uma camada totalmente separada da trama do papel, na qual se formava a imagem de prata; esse processo tornou possível uma maior densidade e contraste na impressão.” (REILLY, 1986: 4, tradução livre.). Com uma superfície muito brilhante, a albumina mantinha uma relação específica com o negativo que possibilitava a sua existência; o conjunto, negativo-positivo, gerava uma visualidade de maior contraste e definição geral na imagem:

O motivo pelo qual o papel brilhante chama por um negativo com uma menor gama de densidades é que esse tipo de papel possui um aglutinante transparente (por exemplo, albumina), que minimiza as reflexões difusas e o espalhamento da luz pelas fibras do papel. Isso efetivamente produz mais ‘brilho’ e contraste na imagem, tornando os brancos mais brancos e as áreas de sombra mais densas. (REILLY, 1980, capítulo 7, tradução livre.).

A exaltação do perfeito contraste – beges e tons claros límpidos e sombras mais densas – foi amplamente justificada pela camada brilhante da albumina com toda sua transparência, que possibilitou a formação de uma imagem destacada das fibras do papel-suporte, produzindo maior sensação de definição nessa camada translúcida:

(...) o papel albuminado possui essencialmente o mesmo processo que o da superfície do papel salgado, com exceção das claras dos ovos que foram empregadas como material aglutinante para fechar os poros do papel e reter substâncias sensíveis à luz em uma compacta camada sobre a superfície do próprio papel. É precisamente porque a impressão da imagem é mantida sobre a superfície que o papel em albumina representou um grande avanço em cópias com forte acutância e contraste,

isto proporcionava um aumento da capacidade de reproduzir detalhes finos. (REILLY, 1980, capítulo 4, tradução livre.).

Para finalizar a produção de uma imagem positiva é necessário revelá-la com um revelador e fixá-la com o hipossulfito de sódio. Michel Frizot (1998: 68) explica que um revelador à base de ácido gálico foi utilizado por Louis Désiré Blanquart Evrard para revelar o positivo em albúmen, diminuindo o tempo de exposição do papel fotossensível com o negativo ao sol¹¹ e aumentando a velocidade da produção em série das cópias em claras de ovos. Reilly explica o encantamento que a albumina exerceu nos consumidores das cartas de visita nos idos dos anos cinqüenta do século XIX:

É fácil compreender a rápida aceitação que os papéis de albumina ganharam do meio para o final da década de 1850. Uma impressão em superfície de papel brilhante foi uma novidade. Uma cópia em albumina, realizada a partir de um negativo de vidro, possui tons profundos, com ricos e finos detalhes, incorporando muitas qualidades a uma única fotografia. (REILLY, 1980: 5, tradução livre).

Descrevemos a visualidade e o *modus operandi* das cópias em albumina para relacioná-la com as epistemes propostas por Foucault (2002) para o século XVII e parte do XVIII. Segundo o autor, a gramática de Port-Royal foi a maior representante francesa dos estudos do binarismo sígnico: no interior do conhecimento existia a coisa representada e uma outra que a representa; uma idéia que é significante e uma outra que é significada. Para esses gramáticos a natureza da linguagem seria racional. Porque os homens pensam, através da faculdade da razão, a linguagem expressa seu pensamento de maneira transparente. Dessa forma, assim como o significante se refere ao que indica através de uma representação precisa, o conteúdo dessa representação distancia-se de ruídos ou equívocos semânticos.

De fato, o significante tem por conteúdo total, por função total e por determinação total somente aquilo que ele representa: ele lhe é inteiramente ordenado e transparente; mas esse conteúdo só é indicado numa representação que se dá como tal, e o significado se aloja sem

¹¹ As cópias positivas produzidas no século XIX foram realizadas na luz do sol. A figura do ampliador de negativos não existia nos estúdios fotográficos. Costumeiramente, sobretudo nos estúdios da Europa, uma janela grande era construída estrategicamente para que a luz do sol alcançasse uma estante de madeira repleta de pranchas para copiagem de positivos em fotografia. Essas pranchas tinham um funcionamento simples: um sanduíche de vidro prendia um negativo em conjunto com um papel fotográfico virgem. Mediante a ação da luz solar, os valores tonais da imagem em negativo seriam revertidos para os valores tonais de um positivo, produzindo uma cópia por contato.

resíduo e sem opacidade no interior da representação do signo. (FOUCAULT, 2002: 89).

A inter-relação entre o plano do discurso e a estética do artefato – com a sua baixa granulação, os detalhes finamente representados, aliados a um contraste encorpado – lançou a albumina no âmbito dos discursos da episteme do signo binário, nos caminhos da “representação reduplicada”, típica do século XVII (cf. FOUCAULT, 2002: 87). Todo o discurso da albumina, como ligante transparente, também foi amplamente vinculado à idéia de uma transposição precisa do real para a cópia fotográfica.

A FORMAÇÃO DISCURSIVA E SUAS CONTRADIÇÕES

Para falar da posição discursiva¹² que esta mulher branca e urbana ocupa nessa imagem é necessário não apenas situá-la como uma dama branca do sobrado, mas relacioná-la com seus vários outros, como, por exemplo, a mulher negra escrava e o homem branco burguês. É isso o que fazemos a seguir.

O dia-a-dia das jovens e das senhoras das cidades era diferente da imagem das mulheres enfatizadas estampada nos cartões de visita. Embora Gilberto Freyre (2003: 226) fale a respeito dos bailes, das idas ao teatro, da leitura dos romances, de uma menor devoção religiosa em relação às matronas dos engenhos, das aulas de francês e dos passeios de fim de tarde, nas ruas da cidade, o cotidiano das mulheres dos sobrados não se diferenciava substancialmente do cotidiano das mulheres dos engenhos. Freyre usa a expressão “beleza mórbida” para descrever a situação social da mulher no Brasil do século XIX. Ele destaca a aparência pálida, tísica e com muitos problemas de pele das mulheres, o uso de roupas quentes, como o veludo, e a presença exagerada de enfeites como rendas, fitas, plumas e ouro. Os jornais da mesma época também falam

¹² Quando Michel Pêcheux concebeu sua idéia de posições do sujeito no discurso, articulou-a à noção de efeito-sujeito. De maneira geral, o efeito-sujeito remete ao “reconhecimento mútuo entre os sujeitos (empíricos) e o Sujeito (ideológico)” explicitado na obra de Louis Althusser, especificamente em *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. Pêcheux precisa: um sujeito que “se esqueceu das determinações que o constituem como tal. (...) O que precede nos permite dizer que a noção de ‘ato de linguagem’ traduz, de fato, o desconhecimento da determinação do sujeito no discurso. Permite, ainda, dizer que, na verdade, **a tomada de posição** não é de modo algum concebível como um ‘ato originário’ do sujeito-falante: ela deve, ao contrário, ser compreendida como o efeito, na forma-sujeito, da determinação do interdiscurso como discurso-transverso, isto é, o efeito da ‘exterioridade’ do real ideológico-discursivo, na medida em que ela ‘se volta sobre si mesma’ para se atravessar.” (PÊCHEUX, 1997: 170).

de unguentos, ‘águas’ ou ‘leites’ para brotoejas, assaduras, irritações da pele de mulher. Muitas dessas irritações de pele deviam resultar do uso imoderado, pela gente mais sofisticada dos sobrados, de panos, chapéus, meias, roupas de dentro, de fabrico europeu e para uso de europeus, em condições de clima das quais só no extremo sul do Reino ou do Império as condições brasileiras se aproximavam. (cf. FREYRE, 2003: 221).

A descrição do cotidiano feminino não é nada animadora. A rua e a praça eram um convite válido apenas para as mulheres negras. Para as brancas, senhoras do sobrado, restava, no máximo, a janela para olhar a rua. O recato esperado por uma moral de costumes muito rígidos construiu um discurso sobre o sexo feminino que o aproximou dos discursos pejorativos sobre os negros enquanto raça inferior.

O conjunto de qualidades exclusivamente doces e graciosas que se supunha resultar, de modo absoluto, do sexo, era como o conjunto de 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 de tipo físico e 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 arredondamento 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. (FREYRE, 2003: 210).

O trecho supracitado não nos deixa esquecer o quanto o corpo feminino no Brasil colonial e imperial esteve imbricado ao jogo de poder exercido pelo homem branco sobre a mulher negra e branca, impingindo submissão para ambas. Com sua cintura afinada por espartilhos, pés pequeninos e cabelos bem arrumados, a sinhá estava sempre pronta para procriar. Já a mucama era usada para os prazeres físicos de seu dono. O discurso sobre os encontros furtivos entre a casa-grande e a senzala é recorrente. Oliveira Viana, exemplo de como uma pretensa sociologia encampou o que há de mais vulgar na ideologia do colonialismo, escreveu o seguinte sobre a condição das mulheres negras no Brasil Império:

Mergulhado no esplendor da natureza tropical, com os nervos hiperestesiados pela ardência dos nossos sóis, ele é atraído, na procura do

desafogo sexual, para estes vastos e grosseiros gineceus, que são as senzalas fazendeiras. Estas regurgitam de um fêmeaço sadio e forte, onde, ao par da índia lânguida e meiga, de formas aristocráticas e belas, figura a negra, ardente, amorosa, prolífica, seduzindo, pelas suas capacidades de caseira excelente, a sagacidade frascária do luso. (Oliveira Viana, in: WERNECK, 1984: 142).

Na imagem em questão, o discurso da lascívia da mulher negra se faz presente através do bebê negro. Vale registrar que a mucama não serviu somente à boa-venturança de um encontro amoroso, mas à ampliação do patrimônio econômico através da procriação de crianças miscigenadas. Fábio Lopes (2006: 9), aproximando Freyre e Foucault, usa a expressão o “corpo no jogo de poder” para falar da tática da miscigenação na formação da paisagem colonial do Brasil oitocentista. Segundo ele, a mucama, implicada nesse jogo de prazer, funcionou também como estratégia de ampliação da “criadagem” e favoreceu a ocupação do país. Responde-se, assim, a uma necessidade material – ocupar o território e açambarcar os nativos – com uma estratégia precedida, é claro, por condições de emergência, mas não por uma inteligência centralizada que a conceba e a implemente. Rigorosamente falando, estamos diante do que Foucault chamou de ‘uma estratégia sem estrategista’. (LOPES, 2006: 11).

Freyre comenta que a reação da sinhá para com a escrava que ocupasse o papel da negra licenciosa poderia ser tirânica. Esperava-se, socialmente, que seu comportamento em relação a uma criança que, por ventura, nascesse da união de uma mucama com o senhor-de-engenho fosse rude, ou ao menos de repúdio.

Quanto à maior crueldade das senhoras que dos senhores, no tratamento dos escravos, é fato geralmente observado nas sociedades escravocratas. Confirmam-no os nossos cronistas. Os viajantes, o folclore, a tradição oral. Não são dois nem três, porém muitos os casos de crueldade de senhoras de engenho contra escravos inermes. Sinhá-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro da compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco. Baronesas já de idade que por ciúme ou despeito mandavam vender mulatinhas de quinze anos a velhos libertinos. Outras que espatifavam o salto de botina nas dentaduras de escravas; ou mandavam-lhes cortar os peitos, arrancar as unhas, queimar a cara ou as orelhas. (FREYRE, 1970: 362).

Como se percebe, a reação das sinhás em relação aos casos extraconjugais do marido era um misto de subordinação e insubordinação. Por exemplo, uma das interpretações possíveis para esta imagem, mais próxima de uma história oficial, é a de

que a esposa branca, coagida pelo marido, teria acolhido a criança negra, fruto de uma relação proibida entre seu esposo com uma mulher negra. Mas antes de cedermos à tentação de querer instaurar uma coerência histórica linear para as representações, pretendemos trazer à tona alguns sentidos desviantes, algumas contradições dos processos históricos, pois, como assinala Foucault:

Uma formação discursiva não é, pois, o texto ideal, contínuo e sem aspereza, que corre sob a multiplicidade das contradições e as resolve na unidade calma de um pensamento coerente; não é tampouco, a superfície em que se vê refletir, sob mil aspectos diferentes, uma contradição que estaria sempre retirada, mas sempre dominante. É antes um espaço de dissensões múltiplas; é um conjunto de oposições diferentes cujos níveis e papéis devem ser descritos. (FOUCAULT, 1972: 192).

Assim, longe de nos conformar com a interpretação do que se poderia chamar de história dos vencedores, que não cansa de perceber o exercício de poder como sendo algo unilateral e exclusivo dos senhores brancos¹³, objetivamos apontar outras possibilidades interpretativas para a imagem da mulher branca com a criança negra.

A FORMAÇÃO IMAGINÁRIA E SUAS CONTRADIÇÕES

Esta fotografia remete a personagens da história clássica do colonialismo: a ama e a iaiazinha. Sem querer problematizar muito, pode-se dizer que é uma “cena de afeto” que perpassou tantas relações familiares do Brasil colonial, porém, o faz de maneira imaginada, reinventando e transformando a cena conhecida em uma paisagem social pouco vista nas fotografias do século XIX. A imagem da mulher branca com a criança no colo está, ao mesmo tempo, demasiado distante e demasiado próxima das imagens das amas-de-leite, possui parte da cena clássica, mas não é uma cópia dessa dominância de sentido, pelo contrário, apresenta-se cheia de discrepância. Traz na resistência discursiva a possibilidade de mudanças de posicionamentos nos enunciados.

¹³ Michel Foucault explica que na teoria jurídica clássica o poder é pensado como um “direito de que se seria possuidor como de um bem e que se poderia, por conseguinte, transferir ou alienar, total ou parcialmente, para constituir um poder político, uma soberania política”. Mas, em sua concepção, o poder possui uma funcionalidade específica, que em nada tem a ver com as suas imagens tradicionais (teoria jurídica clássica e marxismo econômico). Para o autor, o poder é, antes de mais nada, exercício: “Dispomos da afirmação de que o poder não se dá, não se troca nem se retoma, mas se exerce, só existe em ação, como também da afirmação de que o poder não é principalmente manutenção e reprodução das relações econômicas, mas acima de tudo uma relação de forças.” (FOUCAULT, 2006: 175).

A análise da microesfera do exercício do poder¹⁴ na intimidade dos sobrados pode nos conduzir a diversas interpretações. Podemos dizer que a posição discursiva ocupada pela mulher relativiza a posição de “mando” do homem branco, burguês. Se a pequena criança negra lhe foi imposta para criação pelo marido, os contatos, entre mãe e enteado, deveriam ser realizados da porta da cozinha para dentro. No entanto, contra todas as regras morais da sociedade da época, que buscavam silenciar uma paternidade obscurecida, a criança negra sai do anonimato. Mais ainda, ela surge na área externa do sobrado, ou seja, aos olhos de todos, acompanhada da senhora dona da casa. A esposa reage com insubordinação ao marido, assumindo uma criança negra em suas mãos e explicitando para toda uma sociedade sua discordância com relação à negligente composição familiar do filho bastardo. Som de uma passividade inexistente: a mulher confronta o marido. Também, por que não pensar que essa senhora protagoniza uma cena de afetividade que invade às avessas o espaço nobre da fotografia do Brasil da segunda metade do século XIX?

Sabendo que, sobretudo, nas três últimas décadas do século em questão, o discurso abolicionista já se fazia presente nos jornais locais devotados ao tema, nas instituições em defesa da causa e nos comícios de rua¹⁵, podemos afirmar que o ideário abolicionista também adentra nesta fotografia. Ao colocar-se no lugar de uma ama-de-leite branca com um bebê negro no colo, a mulher experimenta uma passagem clássica do colonialismo imaginado de forma contrária, opondo-se, assim, à teoria da diferença racial, pretendo saber que se auto-afirmava como verdade científica.

Também não devemos encerrar a figura desta mulher unicamente como a de uma sinhá. Poderia ser esta mulher uma ama-de-leite mestiça? Uma mucama branca? Se olharmos bem suas características físicas, veremos que seus cabelos são crespos. Seu vestido não ostenta uma ornamentação exagerada, traz apenas um delicado trabalho de renda no avental e de bico na blusa de manga que cobre todo o pescoço. Mas, longe de tomar estas características de seu aspecto físico e de suas vestimentas como elementos

¹⁴ A defesa da idéia de um poder fluido, localizado, descentralizado favorece nossa reflexão no que diz respeito à formação de imagens díspares como a que estamos analisando. Tentamos empreender uma interpretação que produza sentidos relativizadores aos dos dominantes: “E se é verdade que o poder político acaba a guerra, tenta impor a paz na sociedade civil, não é para suspender os efeitos da guerra ou neutralizar os desequilíbrios que se manifestam na batalha final, mas para reinscrever perpetuamente estas relações de força, através de uma espécie de guerra silenciosa, nas instituições e nas desigualdades econômicas, na linguagem e até no corpo dos indivíduos.” (FOUCAULT, 2006: 176).

¹⁵ Humberto Fernandes Machado. 2007. Intelectuais, imprensa e abolicionismo no Rio de Janeiro. Associação Nacional de História. ANPUH. XXIV Simpósio Nacional de História. <http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Humberto%20F%20Machado.pdf>. Acessado em 27/02/2009.

determinantes de sua classe social, lembramos que, embora a ideologia do colonialismo tenha apregoado a cor da pele, a discriminação étnica como critério de divisão das classes sociais, sustentando a concepção de uma “raça” puramente branca, é a mestiçagem a realidade da formação social do Brasil Império.

Seguiam-se aos ‘filhos do reino’ os descendentes de europeus estabelecidos no Brasil. Os brasileiros natos. Os brancos da terra. Situação que não era peculiar ao Maranhão, mas comum às várias sub-regiões do Brasil onde, ao lado do sistema patriarcal, agrário ou mesmo pastoril, inteiramente rural ou misto de rural e urbano, desenvolvera-se, às vezes quase como outro sistema, e sistema rival do dominante, a miscigenação. Aos brancos da terra, seguiam-se os mulatos e mestiços. Mestiços às vezes quase brancos ou ‘semibrancos’ como eram às vezes chamados. (FREYRE, 2003: 777).

Essa fotografia explicita o processo de miscigenação colocando em jogo várias formações imaginárias em conflito, entre eles: o de mestiça imaginada como sinhá ocupa o lugar discursivo da desobediência ao marido, o de sinhá imaginada como ama-de-leite ocupa o lugar da abolicionista. A esta altura deve estar claro que a nossa questão passa ao largo da vontade de se afirmar ou negar ser ou não esta jovem senhora uma sinhá. Para além do papel social “real”¹⁶ dessa mulher, percebemos que ela ocupou, através de formações imaginárias, o lugar da mulher branca, dona do sobrado, burguesa, mãe de família. Mas esta cena foi representada por um caminho diverso do esperado. Isso porque, se a tecnologia do albúmen sonhou com a verossimilhança do real em sua imagem, nesta representação em específico não o fez dentro da lógica do espelhamento. Antes, representou um reverso da história “oficial”, conseguiu inverter discursos ainda em dominância no século XIX. O albúmen, apesar do discurso racionalista da sua técnica, produz uma historiografia às avessas e nas brechas da produção do fotossensível oitocentista, dobra sentidos antigos, quase cristalizados. A imagem impressa em albumina pode – na prática da técnica, e opondo-se à promessa de seu próprio discurso – “(...) se apoderar por violência ou sub-repção, de um sistema de

¹⁶ Para a Análise de Discurso de linha francesa, os sujeitos não acessam o “real” de maneira direta, antes são submetidos por processos ideológicos e inconscientes. A idéia de traços característico-objetivos, sempre ligados às funções sociais exercidas pelos sujeitos não seriam, nessa perspectiva, uma escolha consciente. Sobre essa problemática, Pêcheux fala: “Enfim, e, sobretudo, o esboço (incerto e incompleto) de uma teoria não-subjetiva da subjetividade, que designa os processos de ‘imposição/dissimulação’ que constituem o sujeito, ‘situando-o’ (significando para ele o que ele é) e, ao mesmo tempo, dissimulando para ele essa ‘situação’ (esse assujeitamento) pela ilusão de autonomia constitutiva do sujeito (...)”. (PÊCHEUX, 1997: 133).

regras que não tem em si significação essencial, e lhe impor uma direção, dobrá-lo a uma nova vontade, fazê-lo entrar em um outro jogo e submetê-lo a novas regras...”. (FOUCAULT, 2002: 26).

Negligenciada pelos trabalhos teóricos sobre a fotografia oitocentista no Brasil, silenciada por entre os inúmeros cartões de visita da Francisco Rodrigues, essa imagem abre uma fenda nos discursos sobre colonialismo. Subverte o lugar da ama-de-leite, o lugar da submissão feminina e o lugar da criança histórica¹⁷, chamando atenção para uma contradição incontornável e concedendo aos processos discursivos novas possibilidades de sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro-RJ: Editora Livros Técnicos e Científicos, 1981.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo-SP: Editora Martins Fontes, 2002. _____ . Genealogia e poder. In: *Microfísica do poder*. São Paulo-SP: Editora Graal, 2006, p.15-39.

FREYRE, G. *Sobrados e mucambos*. São Paulo-SP: Editora Global, 2003.

FRIZOT, M. Automated drawing: the truthfulness of the calotype. In: *A New History of Photography*. Milão: Könemann, 1998.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. São Paulo-SP: Editora da Unicamp, 1993.

REILLY, J. *The albumen & salted paper book: the history and practice of photographic printing, 1840 -1895*. Rochester: Light Impressions Corporation, 1980.

¹⁷ Philippe Ariès (1981: 26) discorre sobre as primeiras formas de representar a criança na saída do Renascimento para o início do Barroco. O historiador fala em uma retomada do Eros helenístico agora chamado pelos italianos de *putto*. Essa figuração poderia ser a de um anjinho semipagão, totalmente nu ou com um delicado véu ou nuvens para esconder a nudez, sobretudo no período pós-tridentino. Nas palavras de Ariès: “a criança medieval, criança sagrada ou alegoria da alma, ou ser angélico, o *putto* nunca foi uma criança real, histórica, nem mesmo no século XV, nem no XVI. Este fato é notável, pois o tema do *putto* nasceu e se desenvolveu ao mesmo tempo em que o retrato da criança. Mas as crianças dos retratos dos séculos XV e XVI não são nunca ou quase nunca crianças nuas. Não se imaginava a criança histórica, mesmo muito pequena, com a nudez da criança mitológica e ornamental, e essa distinção persistiu durante muito tempo”. (ARIÈS, 1981: 26). A partir dessas considerações, podemos afirmar que o anjo que compõe o cenário do jardim presente na fotografia em análise também mantém uma relação imaginária bastante rica com a criança histórica sentada no colo da mulher.

SILVA, F. Freyre & FOUCAULT: Casa-grande e senzala como microfísica do poder.
In: *Revista de história e estudos culturais* n. 3. Uberlândia-MG: Universidade
Federal de Uberlândia, 2006.

Data de Recebimento: 08/04/2009
Data de Aprovação: 03/06/2009

Para citar essa obra:

SOUZA, Camila Targino e; MELO, Cristina Teixeira Vieira de. Do silêncio angustiante aos sentidos desviantes: Subversão discursiva na microesfera do exercício de poder.

RUA [online]. 2009, no. 15. Volume 1 - ISSN 1413-2109

Consultada no Portal Labeurb – *Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade*

<http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>

Laboratório de Estudos Urbanos – LABEURB
Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade – NUDECRI
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

<http://www.labeurb.unicamp.br/>

Endereço:

Rua Caio Graco Prado, 70

Cidade Universitária “Zeferino Vaz” – Barão Geraldo

13083-892 – Campinas-SP – Brasil

Telefone/Fax: (+55 19) 3521-7900

Contato: <http://www.labeurb.unicamp.br/contato>