

Histórias negras no trabalho de Chichico Alkmim: Narrativas (im)possíveis e dissonâncias históricas

Felipe Messias¹

Resumo: A partir do debate sobre o conceito de história e alguns de seus usos políticos, este artigo pretende analisar como a exposição Chichico Alkmim, Fotógrafo contribui para complexificar e problematizar narrativas históricas hegemônicas a respeito de pessoas negras. Partindo das imagens, observamos a capacidade do trabalho de Alkmim de se contrapor a estereótipos racistas.

Palavras-chave: *História. Fotografia. Racismo. Chichico Alkmim.*

Black stories in the work of Chichico Alkmim: (im)possible narratives and historical dissonances

Abstract: Based on the debate on the concept of history and some of its political uses, this article aims to analyze how the exhibition Chichico Alkmim, Fotógrafo contributes to complexify and problematize hegemonic historical narratives about black people. Starting from the images, we observe the ability of Alkmim's work to oppose racist stereotypes.

Keywords: *History. Photography. Racism. Chichico Alkmim.*

¹ Mestrando em Comunicação Social no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em processos criativos em palavra e imagem pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Graduado em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Minas Gerais e em Comunicação Social pela Faculdade Promove. Bolsista CNPq no PPGCOM-UFMG, Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha, Belo Horizonte – MG, Cep: 31270-901. E-mail: felipemessias86@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8966-2796>. Lattes ID: <https://lattes.cnpq.br/0447679911880260>. Minas Gerais, Brasil.

Introdução²

Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Se isso é sobre vivência, me resumir à sobrevivência
É roubar o pouco de bom que vivi
(Emicida, AmarElo)

O presente artigo tem como objetivo discutir tensões envolvidas na construção histórica da imagem das pessoas negras no Brasil a partir da exposição Chichico Alkmim, Fotógrafo³. A exposição aconteceu no Palácio das Artes, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, entre 9 de novembro de 2019 e 23 de fevereiro de 2020. A análise aqui proposta tem como principais norteadores conceituais os textos Sobre o conceito de história, de Walter Benjamin (1987), e O perigo de uma história única, de Chimamanda Ngozi Adichie (2019). Tais referências contribuem para o tensionamento da forma como a história é construída em nossa sociedade, fazendo-se valer do discurso do vencedor e da criação de estereótipos, entre outras estratégias de violência. Aplicadas às narrativas das pessoas negras no Brasil, podemos observar que suas histórias são, frequentemente, resumidas ao processo de escravização e suas consequências.

Benjamin (1987) demonstra, em suas teses, que a História oficial é construída a partir de um viés ideológico, pautado por relações de poder. A partir de sua análise conceitual, o autor debate as questões que estão em jogo no que diz respeito à História em si, e também a seus símbolos, como a cultura, os monumentos e o museu, por exemplo. Entre as principais contribuições apresentadas por Walter Benjamin (1987), destaca-se a negação de uma narrativa única e homogênea, de uma verdade absoluta e da noção de história como progresso. Em sua conferência no TED⁴ Global

2 Agradeço à Ana Karina de Carvalho Oliveira pelas trocas que possibilitaram a escrita deste artigo.

3 A exposição também aconteceu no Rio de Janeiro (RJ), entre 13 de maio e 31 de outubro de 2017, em São Paulo (SP), entre 23 de janeiro e 15 de abril de 2018, e em Poços de Caldas (MG), entre 27 de outubro de 2018 e 28 de julho de 2019.

4 *Technology, Entertainment, Design*.

em julho de 2009⁵, Adichie (2019) apresenta alguns relatos, a partir de sua história pessoal, que dialogam com o texto de Walter Benjamin, atualizando-o a partir de uma perspectiva racializada. Este viés é relevante na medida em que Benjamin (1987) se limita à polarização entre classe trabalhadora/operária e burguesia. Esta divisão, no entanto, ignora outras desigualdades sociais estruturais, como a raça e o gênero, por exemplo, além de aspectos específicos de países mais diretamente afetados pelos processos de colonização e de escravização de pessoas negras do continente africano. Após essas reflexões teóricas, foi possível analisar a exposição Chichico Alkmim, *Fotógrafo* a partir das perspectivas abordadas por Benjamin (1987) e Adichie (2019), com foco na imagem histórica construída para as pessoas negras do Brasil, em especial nas primeiras décadas após a abolição.

Apesar de todos os questionamentos a respeito da fotografia como uma testemunha supostamente fiel da realidade, é importante notarmos que ela ainda possui um papel relevante na construção daquilo que chamamos de imaginário coletivo. Entendemos que seu poder é tanto que, mesmo ao questionarmos sua veracidade, ela é capaz de afetar a construção da subjetividade de quem a consome. Ora, se estamos em uma época em que a imagem tem ganhado cada vez mais relevância social, não podemos ignorar seu poder como mecanismo de manutenção das relações de poder. Neste contexto, as análises que Susan Sontag (2003) desenvolve em *Diante da dor dos outros* contribuem para pensarmos como os estereótipos de pessoas negras e sua história – totalmente atrelada a sua imagem – são utilizados para a manutenção de relações de poder. Em sua obra, Sontag (2003) desenvolve uma análise sobre a utilização das fotografias de guerra como propaganda desde a segunda guerra mundial até o atentado às Torres Gêmeas do World Trade Center, nos Estados Unidos, em setembro de 2001. A autora busca, assim, discutir os motivos que levam essas imagens a causarem tanto fascínio, fazendo com que sejam consumidas massivamente. Apesar da particularidade do objeto de análise de Sontag (2003), as contribuições da autora se mostram pertinentes quando são aproximadas do objeto de discussão desse artigo. Isto se deve ao fato de pessoas negras se configurarem como o Outro em uma sociedade que orbita em torno da

5 Oxford, Inglaterra.

branquitude como referência de humanidade. Dessa forma, as dores de populações subalternas podem, seguramente, ser observadas com a distância da não identificação, como procuramos demonstrar aqui.

Quem conta a história de quem?

A *História oficial* não é o resultado da narração imparcial de fatos que se sucedem temporalmente, mas uma construção social. Define-se, politicamente, aquilo que é *digno de nota* e o que pode (e deve) ser ignorado. Devido a isso, é importante ressaltar que essas escolhas são pautadas pelo interesse dos grupos dominantes de uma determinada época ou área do conhecimento. A consequência disso são narrativas cujo objetivo é manter intactas determinadas relações de poder e que, muitas vezes, ignoram a diversidade de discursos inerentes a qualquer sociedade. Aquilo que chamamos de *memória coletiva* também é um elemento essencial para esta construção histórica. Susan Sontag (2003) alerta que, intrinsecamente, ela se consolida por meio de um processo de edição. Nele, determinadas informações são elencadas para fazer parte ao passo que outras são deixadas de fora. No entanto, uma questão decisiva nesse processo é quem faz essas escolhas. Para a autora:

Toda memória individual é irreproduzível – morre com a pessoa. O que se chama de memória coletiva não é uma rememoração, mas algo estipulado: *isto* é importante, e esta é a história de como aconteceu (...). As ideologias criam arquivos de imagens comprobatórias, imagens representativas, que englobam ideias comuns de relevância e desencadeiam pensamentos e sentimentos previsíveis. (SONTAG, 2003, p.73. Grifo da autora.)

A partir da noção da História como uma construção de grupos hegemônicos, Walter Benjamin (1987) nos apresenta o exemplo do autônomo enxadrista como uma metáfora de uma realidade conhecida apenas parcialmente. Assim como no exemplo do autor, somos levados a acreditar que a história é construída de forma orgânica, em função de uma ordenação linear dos acontecimentos, e não com a habilidosa manipulação de um *anão corcunda* – os narradores da História oficial. Estamos, portanto, diante de um produto artificialmente construído para que determinado ponto de vista sempre nos pareça verdadeiro e natural. Isto nos leva a um importante questionamento: acreditamos que esta é a história verdadeira por desconhecermos o processo de manipulação, ou pela capacidade que

os grupos hegemônicos têm de manipular a história para que sua narrativa seja sempre a do vencedor?

Podemos perceber, portanto, que as histórias são contadas de forma a valorizar determinados pontos de vista, definir heróis e vilões. Este antagonismo, cumpre ressaltar, baseia-se em uma perspectiva específica. No entanto, nem todas as histórias são apagadas. “Não existem, nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1987, p.223). Conforme Benjamin (1987), existe uma possibilidade de superação desta lógica de apagamentos e silenciamentos na medida em que nos comprometemos com a apropriação da história como uma prática de tirá-la das mãos vencedoras e construir outras narrativas a partir daí. Ao prosseguir com sua análise, o autor sugere que uma solução possível seria pensarmos na construção da história da forma como o cronista constrói seu trabalho. Este método pode possibilitar algum tipo de reparação histórica porque na crônica, por natureza, todos os acontecimentos da vida são dignos de serem narrados. Dessa forma, mesmo a menor das histórias ou dos acontecimentos cotidianos pode ter importância (BENJAMIN, 1987). Este seria, portanto, um passo crucial para pensarmos em narrativas plurais, em uma história que não ignore a diversidade e que não se reduza a história da opressão pelo ponto de vista do opressor.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo *como ele de fato foi*. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo (BENJAMIN, 1987, p.224. Grifos do autor).

Uma vez que a busca pela *verdade* do passado se mostra quase impossível, a solução talvez seja nos apropriarmos da história de forma mais radical. Tirá-la das mãos dos vencedores, rearticula-la e oferecê-la a novas narrativas, novas formas de se tornarem próprias também dos *vencidos*.

Ao relacionarmos as teses de Walter Benjamin (1987) com as narrativas de grupos historicamente subalternizados, podemos notar uma redução sistemática a estereótipos que não correspondem à diversidade dessas populações. As histórias das pessoas negras no Brasil, foco deste artigo, são frequentemente reduzidas às questões das desigualdades raciais advindas de um histórico de exploração, violência e escravidão. Tudo que se narra a partir daí, portanto, é sobre um ponto de vista do dominador sobre a resistência ou a situação de vulnerabilidade dessas populações.

É importante ressaltar que não se trata de negar o passado ou suas consequências na sociedade como a conhecemos hoje. No entanto, reduzir toda a história da população negra do Brasil a escravização e suas consequências na desigualdade racial é homogeneizar uma população que é diversa por natureza. Isto é, as populações negras sequestradas na África e escravizadas no Brasil vem de diferentes grupos étnicos, compreendendo variedades linguísticas, culturais etc. Apesar disso, é comum vermos pessoas negras, em trabalhos artísticos, predominantemente representadas em situações de vulnerabilidade e/ou subalternidade, de maneira genérica, como representantes de uma *raça*.

Em seu relato sobre sua mudança para os Estados Unidos, Adichie (2019) se vê confrontada pela sua colega de quarto que, em função das narrativas construídas mundialmente sobre a África, acreditava na população daquele continente – muitas vezes tratado como um país – como miserável, sobre a qual o único sentimento possível era a piedade. Para a autora, “não havia possibilidade de qualquer sentimento mais complexo que pena; não havia possibilidade de uma conexão entre seres humanos iguais” (ADICHIE, 2019, p.17). Ao observarmos essas construções sobre determinados povos, podemos perceber como o imperialismo tem utilizado isso para deslegitimar a humanidade de algumas populações, reduzindo-as a seres dignos apenas de piedade, cuja única possibilidade de superação é a solidariedade dos grupos localizados no poder. Adichie (2019) explica a forma como isso frequentemente tem sido feito ao longo de nossa história: “mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna” (ADICHIE, 2019, p. 22). E completa: “É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder” (*ibid.*). Em diálogo com Walter Benjamin (1987), a autora também acredita que as relações de poder existentes no mundo são definidoras de como a história é contada. Ao entendermos o poder na perspectiva da história, e como ele se utiliza desta para manter as relações desiguais, poderíamos defini-lo como “a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva” (ADICHIE, 2019, p.23). Em uma escala mais abrangente, podemos entender essa *pessoa* como um grupo social, uma etnia ou a população inteira de um determinado país. Ou de um continente.

Ao considerarmos a narrativa das populações negras do Brasil, percebemos como os efeitos disso são operadores de um tipo de conformismo que, se por um lado achata o passado em uma história única, por outro o trata como algo que já foi superado, minimizando suas consequências.

Nenhum desvio histórico é admitido e diversas histórias são literalmente inventadas com o objetivo de esvaziar as pluralidades que a história oficial apagou. A consequência disso, para Benjamin (1987, p.228), é a extinção de um tipo de consciência que poderia contribuir para a emancipação dessas populações, a começar pela criação de outras narrativas. Ainda segundo o autor, a

ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia de progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha (BEMJAMIM, 1987, p.229).

Portanto, faz-se necessário, para combater os apagamentos históricos, combater também a noção de progresso como um movimento que leva a humanidade de um ponto a outro, sempre com uma noção de melhora.

A partir da leitura de Chimamanda N. Adichie (2009) e de Walter Benjamin (1987), nos deparamos com duas possibilidades de contestação de verdades históricas absolutas que dialogam entre si. Em resumo, Benjamin (1987) aponta como a história é construída a partir da narrativa do vencedor, assim como todos os monumentos históricos são resultados e, ao mesmo tempo, celebrações dessa história de opressão. Ao encontro disso, Adichie (2009) oferece uma importante leitura de como essas construções históricas únicas estão a serviço da manutenção das relações de poder tendo como um ponto relevante a racialização das teorias de Benjamin.

Construindo a imagem do Outro

Para além da perspectiva de uma construção histórica como ferramenta de manutenção das relações de poder, Susan Sontag (2003) apresenta alguns pontos que podem ser relevantes ao pensarmos nas questões que estão em jogo quando se trata da representação de grupos historicamente subalternizados. Tendo em mente a forma como o racismo atribuiu às pessoas negras o lugar de *Outro* da humanidade/branquitude, é significativo, dentro do contexto apresentado acima, pensarmos como essas histórias de sofrimento, de alguma forma, são símbolos de um processo de opressão que continua reverberando. Por qual motivo essa narrativa é sempre valorizada e tratada como a única possível para essas pessoas?

Ao falar sobre as fotografias de guerras ou de grandes tragédias, Susan Sontag (2003, p.80) afirma que “Deveríamos nos sentir obrigados a refletir sobre o que significa olhar tais fotos, sobre a capacidade de assimilar efetivamente o que elas mostram”. Neste contexto, poderíamos estabelecer um paralelo entre olhar uma foto de uma catástrofe de guerra, de uma criança faminta na África, ou de uma criança negra em situação de rua no Rio de Janeiro. O que está em jogo, aqui, não são as imagens em si, mas a forma como olhamos para representações de sofrimento com as quais *não nos identificamos*. Para Sontag (2003, p.80), chamar “tal desejo de ‘mórbido’ sugere uma aberração rara, mas a atração por essas imagens não é rara (...)”. Segundo a autora, “Platão⁶ parece ter como líquido e certo que nós também temos um apetite por cenas de degradação, dor e mutilação” (SONTAG, 2003, p.81). Edmund Burke afirma estar “convicto de que extraímos um grau de prazer, e não pequeno, dos infortúnios e das dores reais *dos outros*” (BURKE *apud* SONTAG, 2003, p.82. Grifo nosso)⁷. Por fim, a autora afirma que

Na mesma medida em que sentimos solidariedade, sentimos que não somos cúmplices daquilo que causou o sofrimento. Nossa solidariedade proclama nossa inocência, assim como proclama nossa impotência (SONTAG, 2003, p. 86).

Ao recuperar o que foi discutido até aqui, temos duas questões centrais. Primeiramente, é preciso considerarmos as questões apresentadas no primeiro tópico, sobre a construção das narrativas históricas oficiais a partir do ponto de vista do vencedor. Além disso, ao dialogar com Sontag (2003), observamos a forma como um certo sentimentalismo diante do sofrimento de quem percebemos como *outro* contribui para, de um lado, comprovar nossa sensibilidade enquanto, por outro, justifica nossa falta de ação. Combinados estas duas questões, poderemos pensar como elas dialogam com o trabalho do fotógrafo Chichico Alkmim.

6 A autora não explicita a partir de qual obra de Platão chegou a esta conclusão.

7 BURKE, Edmund. *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. 1957.

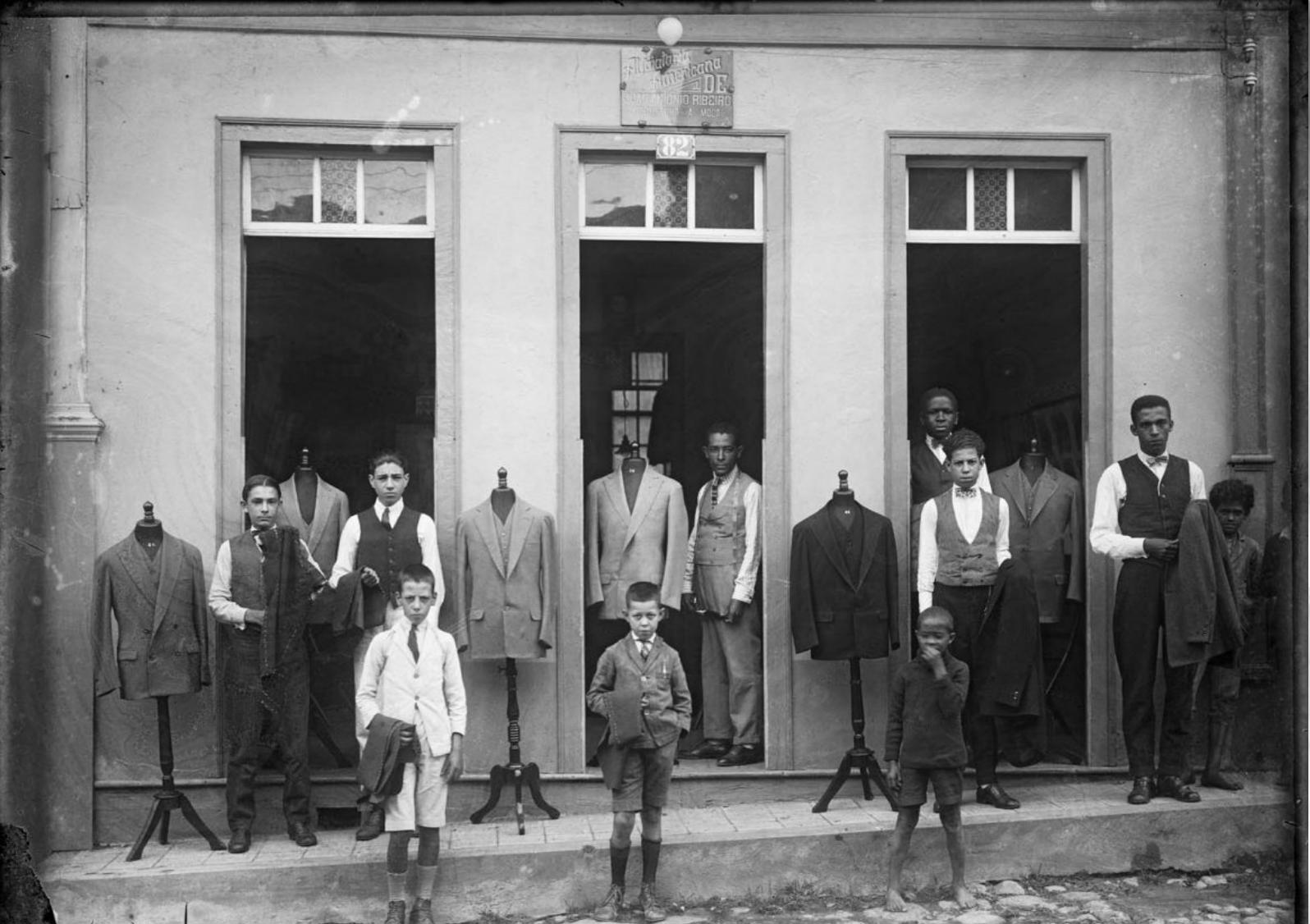


Figura 1
Chichico Alkmim, Alfaiataria Americana, de João Antônio Ribeiro, década de 1920. Fotografia em negativo de vidro. Fonte: ALKMIM, 1920a.

A contranarrativa racial de Chichico Alkmim

Francisco Augusto de Alkmim nasceu no município de Bocaiúva, Minas Gerais, em 1886. Em 1912 mudou-se para Diamantina, também em Minas Gerais, onde começou a trabalhar como fotógrafo, tendo estabelecido seu estúdio definitivo 7 anos depois. Atualmente, seus aproximadamente 5.500 negativos integram o acervo do Instituto Moreira Sales (IMS) em regime de comodato (CRONOLOGIA, s.d.). A exposição do fotógrafo esteve aberta à visitação na Grande Galeria Alberto da Veiga Guignard, no Palácio das Artes, entre os dias 9 de novembro de 2019 e 23 de fevereiro de 2020.

A aclamada exposição Chichico Alkmim, Fotógrafo, uma parceria com o Instituto Moreira Salles (IMS), possui curadoria do escritor e consultor de Literatura do IMS Eucanaã Ferraz, e abrange todos os anos de produção do artista em Diamantina (MG). Em meio ao conjunto de 251 fotografias feitas durante a primeira metade do século passado, a exposição perpassa a construção social, racial e histórica do povo mineiro (EXPOSIÇÃO, s.d.).



Figura 2
Chichico Alkmim,
Membros da jazz band
da Polícia Militar, s.d.
Fotografia em nega-
tivo de vidro. Fonte:
ALKMIM, s.d.

A fotografia de Chichico contempla eventos sociais, retratos realizados em estúdio e locações ao ar livre (Fig. 1) e registros da cena musical de Diamantina (Fig. 2). Na passagem por essas possibilidades, nos deparamos com uma época que se manifesta não apenas pelas roupas, mobiliários, acessórios, etc., mas também por alguns de seus temas que nos parecem demasiadamente estranhos, como os registros de crianças mortas. Ao longo da exposição, podemos observar as pessoas que moravam na cidade de Diamantina e suas proximidades em diversos cenários, composições e situações. A mostra começava com retratos em tamanho natural, feitos em estúdio e, na medida em que se avançava, as imagens se tornavam visualmente mais complexas. Uma das coisas que chamava a atenção, na exposição, era observar como o fotógrafo pouco diferenciava as pessoas, em seus registros, pela cor de suas peles. Dado o histórico de exploração mineradora de Diamantina, realizada majoritariamente por pessoas negras escravizadas, não é de se estranhar que a cidade fosse uma das que abrigasse o maior número de pessoas negras do estado (EXPOSIÇÃO, s.d.).

Figura 3
Chichico Alkmim,
Retrato de estúdio, s.d.
Fotografia em nega-
tivo de vidro. Fonte:
ALKMIM, s.d.



Por outro lado, o que sobressalta é que essas pessoas não ocupem apenas posições de miséria e pobreza, como é comum em outros registros daquela época. Chichico nos surpreende colocando, nos mesmos estúdios e nos mesmos cenários, pessoas negras e brancas, nos levando a questionar suas posições sociais em relação àquelas que deveriam ocupar de acordo com o imaginário social racista (Fig. 3).

Nas fotos de Chichico, os negros já libertos representam-se como se veem ou como querem ser vistos. Suas identidades já não estão sob controle, e assim respondem às expectativas sociais e aos desejos mais íntimos de autorrepresentação. As imagens mostram diversos modos de encenação, de vestir, de encarar a câmera, porque ali estão, sem dúvida, indivíduos. Não são apenas uma categoria; não estão diluídos numa coletividade; não são *os trabalhadores*; não são *os pobres*; não são *os negros*. Têm histórias singulares como todos os outros fotografados. (FERRAZ, 2017, p. 18. Grifos do autor.)

Ao recuperarmos as reflexões de Benjamin (1987) e Adichie (2009), podemos perceber que conhecemos uma história única sobre as pessoas negras no Brasil do final do século XIX e início do século XX – período imediatamente posterior a abolição legal da escravização – e, por este motivo, as imagens da exposição parecem deslocadas, estranhas ao contexto da narrativa histórica hegemônica.

Figura 4

Chichico Alkmim,
Membro do 3º Batalhão da Polícia Militar,
Década de 1920. Fotografia em negativo de vidro. Fonte: ALKMIM, 1920b.



Ao longo da exposição, percebemos que todas as pessoas são retratadas em situações semelhantes. Numericamente, é possível dizer que pessoas negras são a maioria nas fotos expostas. E sem que isso afete de alguma forma a temática das fotografias. Dada a natureza da exposição, à primeira vista isso nos parece um pouco anacrônico. No entanto, ao pensarmos em Diamantina como uma cidade cuja história está ligada a mineração e exploração de pessoas escravizadas e seus descendentes, podemos questionar a história pós-abolição que nos foi contada.

Seguindo uma *solução* possível apontada por Benjamin (1987), a exposição funciona como uma reconfiguração dos elementos narrativos com os quais frequentemente nos deparamos. Considerando que a maior parte das pessoas nas fotos é anônima, cabe a nós fazer uma leitura que construa suas histórias a partir do que nos chega através da fotografia e em contradição às nossas expectativas em relação a sua raça. É pertinente observarmos que a forma como as coisas aconteceram são responsáveis pelas situações de desigualdade que se arrastam por mais de um século. No entanto, é preciso considerarmos que, talvez, algumas dessas pessoas tenham atingido um grau de inserção social que possibilitou que deixassem um legado que não apenas a miséria para seus descendentes.

Figura 5
Chichico Alkmim,
Retratos de estúdio,
Década de 1930. Foto-
grafia em negativo de
vidro. Fonte: ALKMIM,
1930.



Outra informação pertinente é que a maior parte do acervo de Chichico Alkmim é composta por negativos de vidro. Devido ao alto custo de produção e revelação, era comum que profissionais da fotografia realizassem vários retratos utilizando uma mesma chapa, fazendo o corte e separação no processo de ampliação, já no papel (Fig. 5). Assim, uma escolha curatorial interessante foi a de manter nas fotografias toda a imagem do negativo, ignorando cortes que poderiam ser feitos pelo fotógrafo em ampliações posteriores. Além de todas as narrativas que podem ser construídas pela imagem principal, este *extracampo* também contribui com sua potência simbólica. No contexto de análise aqui apresentado, podemos entendê-lo como uma metáfora da própria noção de construção histórica, ao passo em que recuperá-lo seria como recuperar uma história *sem cortes*. Recorrer a esses negativos seria como resgatar discursos que foram silenciados e trazê-los novamente à cena. Para Eucanaã Ferraz, ao contrário da verdade histórica,

a totalidade que o fotógrafo gravou em seu negativo está sempre passível de ser recuperada, (...) posta à vista, (...) contraria o plano do fotógrafo, contra sua vontade, contra a fotografia que fotografava, mas não contra o que [ou quem] fotografou (FERRAZ, 2017, p. 22).

É importante ressaltar que a exposição é um pequeno recorte do trabalho do fotógrafo Chichico Alkmim, cuja curadoria foi feita por Eucanaã Ferraz. Logo, qualquer das afirmações feitas aqui se aplica apenas a este contexto, não sendo possível nenhuma generalização a respeito do trabalho do artista como um todo. Destacamos, portanto, a potência que o trabalho de curadoria tem para (re)construir narrativas. Assim como acontece com a própria história, a montagem de uma exposição é também a criação de uma narrativa possível – ou de várias. A importância dessa construção não acontece por sua fidelidade ou não a uma suposta verdade, mas por sua possibilidade de criar debates que questionem o *status quo* e a própria história que nos foi contada.

Considerações finais

Considerando o contexto e os trabalhos apresentados aqui, podemos perceber com as contribuições de Benjamin (1987) e Adichie (2009) estabelecem diálogos que podem nos ajudar a compreender a forma como as

histórias de pessoas negras costumam ser contadas, e como o trabalho de Chichico Alkmim, neste sentido, aparece como uma contranarrativa. Nessas fotografias, as pessoas fotografadas estão inseridas “em vastas redes sociais, culturais, econômicas, todos vivem narrativas particulares; sujeitos e objetos da história, nenhum deles representa a *história*” (FERRAZ, 2017, p. 19. Grifo do autor). Quando pensamos as representações de pessoas negras nas artes, seja na pintura, na fotografia, ou no próprio relato histórico da arte, podemos observar como algumas narrativas foram construídas. Historicamente, difundiu-se uma imagem de pessoas negras como menos civilizadas, repercutindo binaridades ocidentocêntricas como razão/emoção, cidade/natureza, raciocínio/intuição, aprendizado/dom etc. Em uma perspectiva contemporânea, a consequência disso é a criação de um lugar subalterno que pessoas negras deveriam ocupar naturalmente, carentes do *status civilizado*, exclusivo do ocidente eurorreferenciado.

Assim, a História oficial funciona como um mecanismo para anular subjetividades. As discussões desenvolvidas por Susan Sontag (2003) nos ajudam a refletir sobre isso. Apesar de sua análise se basear, especificamente, nas fotografias de guerra, a aproximação com o tema deste artigo se mostrou bastante enriquecedora. Frequentemente observamos narrativas a respeito das consequências negativas desse processo de violência contra as populações negras. No entanto, é essencial entendermos como isso reverbera nas histórias que conhecemos sobre elas hoje e como, aparentemente, essa é a única história delas que merece ser contada. Os corpos negros (e suas histórias) são colocados em função da criação de uma comoção da sociedade que funciona, em algum nível, como reparação histórica.

E, como discutimos acima, a comoção tem duas faces, dentro do recorte de análise aqui proposto, para as pessoas brancas: por um lado, elas demonstram que não há insensibilidade diante de situações de injustiça. Não obstante, a comoção passa a ser um fim. Não demanda nenhuma ação. Essas situações parecem fora de alcance. Portanto, o simples fato de não permanecer insensível parece ser a única atitude possível.

No entanto, Sontag (2003) nos alerta de que não se trata apenas, nesse contexto, do interesse (consciente ou inconsciente) de manter desiguais as relações que beneficiam pessoas brancas. Trata-se também de uma atração que temos por imagens de sofrimento com as quais não nos identificamos – a dor do *Outro*. Quanto mais *distantes* essas imagens estão, mais elas atraem. E a pessoa negra é o *Outro* para uma sociedade que

ignora sua construção demográfica e privilegia os grupos detentores do poder. E isso, como podemos observar, também pode dizer muito sobre as imagens que são escolhidas para contar as histórias das pessoas negras. Não é de se estranhar que, apesar de falar especificamente do contexto de guerra, grande parte das colocações da autora se mostre pertinente quando pensamos no contexto da desigualdade racial. Para Sontag (2003), o *Eu* está configurado pela nacionalidade. Para nós, pela raça. Assim, a partir do recorte da história hegemônica da fotografia, podemos utilizar a lista lançada pela *Time*⁸ das 100 fotografias mais influentes do mundo. Uma quantidade considerável delas mostra pessoas em situação de sofrimento extremo e, como esperado, a grande maioria é de pessoas não brancas. De fato, fotógrafos como Sebastião Salgado muitas vezes constroem parte de suas carreiras a partir desse tipo de imagem. A questão, no entanto, não é criticar o trabalho desses profissionais, mas entender porque eles encontram um mercado de consumidores tão ávidos por retratos do sofrimento dos *Outros*. É essencial que as pessoas reflitam sobre o que as leva a consumirem o que consomem. Não podemos ignorar o papel que temos nessa engrenagem quando consumimos esse tipo de imagem e de histórica única sobre as pessoas negras. A comoção não deve se tornar uma ação por si só, porque ela demanda pouca reflexão e nenhuma ação. E repercutir apenas a imagem das pessoas negras como vítimas do racismo serve para que pessoas negras aproximem-se cada vez mais de sua dor ao passo que pessoas brancas se distanciem cada vez mais de sua responsabilidade nessa equação que se forma a partir de dois fatores.

Pôr de parte a solidariedade que oferecemos aos outros (...) a fim de refletirmos sobre o modo como nossos privilégios se situam no mesmo mapa que o sofrimento deles e podem – de maneiras que talvez preferamos não imaginar – estar associados a esse sofrimento, assim como a riqueza de alguns pode supor a privação de outros, é uma tarefa para a qual as imagens dolorosas e pungentes fornecem apenas uma centelha inicial (SONTAG, 2003, p.86).

Dentro de um contexto histórico, é preciso explicitar que as *verdades absolutas* são, com efeito, construções sociais que tem como objetivo manter determinadas relações de poder desiguais. E que tais sistemas baseiam-se não apenas nas demandas de *consumo*, mas também no interesse de

8 Disponível em: <http://100photos.time.com/>. Acesso em: 20 nov. 2019.

produção que visa à manutenção do *status quo*. Ao aproximarmos tais reflexões do trabalho de Chichico Alkmim, percebemos como o recorte apresentado na sua exposição atua na contramão dessa tendência. Para Eucanaã Ferraz, curador da exposição, nas

imagens produzidas por Chichico, não há um vislumbre da imagem dos escravos pela ótica do exotismo, de um exemplar racial submisso, e sim pela capacidade de retratá-los como qualquer pessoa em seu ambiente de convivência (EXPOSIÇÃO, s.d.).

Ou ainda, para recuperar as palavras de Chimamanda Ngozi Adichie (2009), como “seres humanos iguais”.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Tradução de Julia Romeu.

ALKMIM, Chichico. *Membros da jazz band da Polícia Militar*. s.d. Fotografia. Disponível em <https://ims.com.br/titular-colecao/chichico-alkmim/>. Acesso em 4 de mai. 2021

ALKMIM, Chichico. *Retrato de estúdio*. s.d. Fotografia. Disponível em <https://ims.com.br/titular-colecao/chichico-alkmim/>. Acesso em 4 de mai. 2021.

ALKMIM, Chichico. *Alfaiataria Americana, de João Antônio Ribeiro*. Década de 1920a. Fotografia. Disponível em <https://ims.com.br/titular-colecao/chichico-alkmim/>. Acesso em 4 de mai. 2021.

ALKMIM, Chichico. *Membro do 3º Batalhão da Polícia Militar*. Década de 1920b. Fotografia. Disponível em <https://ims.com.br/titular-colecao/chichico-alkmim/>. Acesso em 4 de mai. 2021.

ALKMIM, Chichico. *Retratos de estúdio*. Década de 1930. Fotografia. Disponível em <https://ims.com.br/titular-colecao/chichico-alkmim/>. Acesso em 4 de mai. 2021.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

CRONOLOGIA. *Instituto Moreira Salles*. s.l. s.d. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/06/01/cronologia-chichico-alkmim/>. Acesso em: 1 dez. 2022.

EXPOSIÇÃO Chichico Alkmim. *Fundação Clóvis Salgado*, s.l., s.d. Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/eventos/exposicao-chichico-alkmim/>. Acesso em: 1 dez. 2022.

FERRAZ, Eucanaã. Diamantes, vidro e cristal. In: ALKMIM, Chichico. *Chichico Alkmim: Fotógrafo*. São Paulo: IMS, 2017. Eucanaã Ferraz (organizador). p. 6 – 23.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.