

## **XV Conferência Brasileira de Comunicação Cidadã / Mídia Cidadã**

**Tema central:**

**Comunicação Cidadã: gênero, raça, diversidade e redes  
colaborativas no contexto da pandemia**

**22 a 24 de junho de 2021, online**

**Iniciativa e Realização**

Associação Brasileira de Pesquisadores e Comunicadores em Comunicação Popular,  
Comunitária e Cidadã - **ABPCom**  
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – **UNESP**  
Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design– **FAAC**  
Departamento de Comunicação Social – **DCSO**

---

### **GT 2 – Culturas populares, identidade e cidadania**

---

#### **Arquivo Zumvi: a fotografia como suporte material da memória<sup>1</sup>**

Juliana Teixeira<sup>2</sup>

**Resumo:** O objetivo deste artigo é refletir sobre a fotografia documental enquanto suporte material da memória e identidade social. Utilizaremos como objeto de estudo o Arquivo Zumvi – acervo com mais de 30 mil imagens da cultura afro-baiana, organizado pelo fotógrafo e educador Lázaro Roberto. Propomos uma compreensão a partir da percepção de Walter Benjamin da “arte como fotografia”, um processo de construção da imagem que não se finda no suporte, mas atua como vestígio do tempo.

**Palavras-chave:** fotografia documental; memória; cultura afro.

#### **Introdução**

*“Toda imagem é uma súplica por um futuro”*

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT (**inserir aqui número e título do Grupo de Trabalho - CBCC**) da XV Conferência Brasileira de Comunicação Cidadã 2020-2021, de 22 a 24 de junho de 2021, na modalidade online – realizada ABP-COM – Associação Brasileira de Pesquisadores e Comunicadores em Comunicação Popular, Comunitária e Cidadã e UNESP – Universidade Estadual Paulista / FAAC – Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Departamento de Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Integrante do GEPDOC – Grupo de Estudos e Práticas do Documentário, vinculado ao PPG/UFRB. E-mail: julianateixeirabs@gmail.com.

Em uma casa no bairro da Fazenda Grande do Retiro, em Salvador – BA, está guardado um acervo de cerca de 30 mil fotogramas da cultura afro-baiana. Os registros fazem parte do Arquivo Fotográfico Zumvi, projeto mantido pelo fotógrafo e arte-educador Lázaro Roberto junto ao seu sobrinho, o historiador José Carlos Ferreira.

O Arquivo surgiu ainda na década de 90, fruto de uma parceria entre Lázaro, conhecido como Lente Negra, e outros dois fotógrafos, Raimundo Monteiro e Aldemar Marquês. O objetivo era fortalecer tanto os fotógrafos negros, quanto as imagens que eram feitas da população negra por meio do registro das atividades culturais, políticas e artísticas que contribuíam para construção de uma narrativa sobre a cultura afro-brasileira. Nesse sentido, criou-se uma memória significativa acerca da luta antirracista, da militância dos movimentos negros, artistas, representações partidárias e personagens importantes para a história da Bahia.

A maioria do acervo é composta por uma obra documental, unindo décadas de trabalho de Lázaro e Jônatas Conceição. Entre as fotos que estão disponíveis no meio digital – uma parte muito pequena se comparada à quantidade de fotogramas que ainda não foram digitalizados – estão os blocos afro de Salvador, séries que abordam a estética negra, a Ilha da Maré, a feira de São Joaquim e o registro da passagem de Nelson Mandela por Salvador em 1991.

Para além de fotografar e se inserir em um mercado majoritariamente branco, há ainda um segundo desafio que acompanha o coletivo ao longo dos últimos dez anos: a preservação do acervo. Embora o Zumvi cumpra um papel importante para a história do estado, o trabalho ainda é pouco valorizado pelas instituições.

Sem apoio, é preciso lidar com a falta de uma estrutura mínima para a conservação das fotos (espaço, higienização, catalogação, etc.), além das poucas oportunidades de exposição do conteúdo. Em entrevista para a Revista Zum, Lázaro comenta que a falta de cuidado com a nossa memória é um problema nacional. “Parece que memória é uma coisa que fica lá atrás, fica no campo do esquecimento” (ROBERTO, 2019).

Pensando nisso, propomos pensar a fotografia documental a partir das imagens disponibilizadas online pelo Arquivo Zumvi. Na medida em que ainda não existe um arquivo digital completo com as obras, as fotos foram tiradas das redes sociais – Facebook e Instagram – e de revistas digitais. Entre os diversos tipos de temas e documentações, escolhemos três para ilustrarmos nossa pesquisa: uma série sobre estética negra, outra sobre os blocos afro, e uma sobre a passeata contra a “farsa da abolição no Brasil”, organizada pelo Movimento Negro.

A partir de um diálogo com a obra de Walter Benjamin, a ideia é pensar justamente o caminho inverso à esse campo do esquecimento citado por Lázaro: a memória enquanto lampejo de futuro e a fotografia enquanto suporte material desse passado que se faz presente.

### **Lampejos da história**

Pensar a fotografia dentro da obra de Benjamin requer uma dimensão histórica do seu surgimento. O próprio autor compara o trabalho do fotógrafo ao trabalho de um historiador, chamando atenção para as nuances da memória presente na imagem estática. Ao chamar atenção para o caráter dialético da fotografia, ele comenta, por exemplo, a transformação que essa nova tecnologia trouxe aos sentidos. Isto porque, segundo ele, a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar. “É outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (BENJAMIN, 1987, p. 94).

Nesse sentido, essa tecnologia que permite processos como a câmera lenta, a ampliação, etc. estaria aumentando a capacidade do próprio corpo humano. Além disso, abre-se uma janela de observação que antes não era possível: o olhar para um plano parado, em que se vê tanto o objeto que foi fotografado, quanto os detalhes que rodeiam a paisagem – cores, texturas, objetos que passariam despercebidos. É uma mudança de orientação da recepção que Benjamin vai chamar de “inconsciente ótico”.

A técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (BENJAMIN, 1987, p. 94)

A própria técnica também cumpria – e cumpre, ainda hoje – o papel de traçar a construção da imagem. Se hoje os suportes disponíveis permitem a produção de várias imagens em poucos segundos, garantindo até certa imprevisibilidade e espontaneidade às fotografias, na década de 40 era impossível pensar essa execução em série. O tempo que levava para o registro de apenas uma imagem exigia toda uma estrutura previamente pensada, desde as roupas até o arranjo do espaço para que o modelo pudesse se apoiar confortavelmente. “Tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar” (BENJAMIN, 1987, p. 96).

Para Benjamin, as novas configurações trazidas por essas tecnologias – a fotografia, o cinema – e a sua reprodutibilidade, convocavam a pensar novos paradigmas acerca da arte e da política. Ao dar ao fotógrafo e ao historiador uma responsabilidade comum, ele coloca a imagem para o centro da investigação histórica, assim como define o trabalho historiográfico enquanto imagem. Nesse sentido, ele desloca o debate acerca da “fotografia como arte” para discutir a “arte como fotografia”, pensando nas implicações políticas dessa denominação.

Na fotografia, ser criador é uma forma de ceder à moda. Sua divisa é: “o mundo é belo”. Nela se desmascara a atitude de uma fotografia capaz de realizar infinitas montagens com uma luta de conservas, mas incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece. Essa fotografia está mais a serviço do valor de venda de suas criações, por mais oníricas que sejam, que a serviço do conhecimento (BENJAMIN, 1987, p. 106)

Nesse sentido, articular o processo de historiografia com a fotografia permite a compreensão da imagem enquanto um suporte material da memória, instrumento de construção de conhecimento. Assim como a invenção da escrita, da imprensa ou da literatura, “a fotografia permite registrar vestígios duradouros e inequívocos de um ser humano (BENJAMIN, 1989, p. 45).

### **Narrativas possíveis**

Na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte”. (BENJAMIN, 1987, p. 93)

Benjamin se utiliza das fotografias feitas por David Octavius Hill para refletir sobre as imagens de pessoas anônimas. Numa época em que grande parte dos retratos eram encomendados por figuras ilustres, ele chama atenção para a possibilidade de assinatura gravada dentro de um perfil desconhecido. O registro de uma identidade que deixaria rastros de história para o futuro. Esse tipo de imagem tornou-se o que chamamos de fotografia documental.

A fotografia documental [ou fotodocumentarismo] tem como proposta narrar uma história por meio de uma sequência de imagens. Com sua especificidade centrada na aliança do registro documental com a estética, ela assume a função de fazer a mediação entre o homem e o seu entorno. É, portanto, problematizadora da realidade social, e ao mesmo tempo, reivindicadora de um modo próprio de expressão. (LOMBARDI, 2008, p. 3)

O gênero teve sua consolidação nos anos 30, e aqui gostaríamos de ilustra-lo por meio do caso da *Farm Security Administration* (FSA), exemplo emblemático tanto por fazer parte desse con-

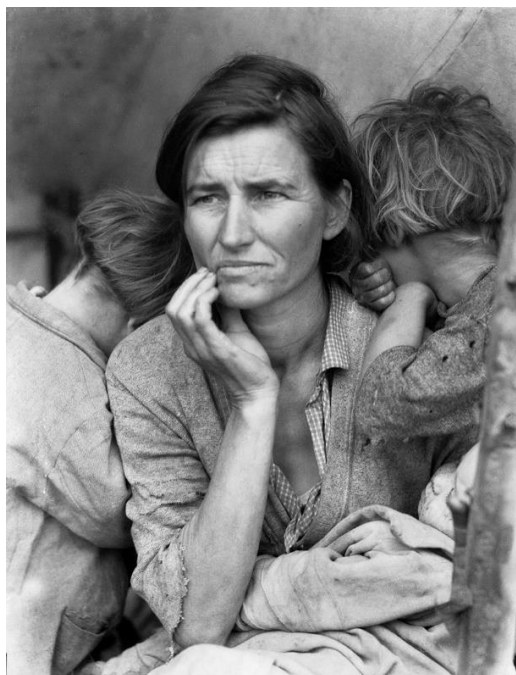
texto de origem, quanto por representar a força política e o poder da imagem na produção de sentido.

A FSA foi criada nos Estados Unidos durante o governo do então presidente Franklyn Roosevelt, em 1935. O país atravessava uma das suas maiores crises, no período que ficou conhecido como “anos difíceis” (*Hard Times*). O programa fazia parte de uma série de políticas criadas pelo governo – *New Deal* - para a criação de políticas públicas de auxílio aos pequenos proprietários de terra, camponeses e às populações das pequenas cidades.

O objetivo era construir uma documentação fotográfica que serviria como um instrumento de divulgação dessas políticas – uma demonstração de que as ações do governo eram necessárias. Para isso, foram contratados 20 fotógrafos que tinham como orientação mostrar as dificuldades enfrentadas pela população rural, além de retratá-los com um olhar de dignidade que pudesse criar uma relação de empatia com quem visse as imagens.

As fotos foram amplamente divulgadas por meio da imprensa, de livros e exposições, tornando o registro uma documentação significativa desse período histórico, além de ter construído a memória visual sobre a época. Do grupo saíram fotógrafos que se tornaram referências mundiais para a fotografia, como é o caso de Dorothea Lange e Walker Evans.

Figura 1: “Mãe migrante”, Nipomo, 1936



Fonte: El País<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/27/album/1538052709\\_305875.html#foto\\_gal\\_3](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/27/album/1538052709_305875.html#foto_gal_3)>. Acesso em: 10 jan. 2020.

“A mãe migrante” é uma das fotos símbolo desse período - uma das obras fundamentais para o reconhecimento de Lange enquanto documentarista. A imagem representa bem as orientações dadas aos fotógrafos pelo FSA e nos ajuda a ilustrar o esforço pela construção da narrativa delimitada pelo governo americano.

A mulher aparece com os seus dois filhos (na maioria das fotos os trabalhadores apareciam com a família. Era uma forma de gerar solidariedade para com o espectador que também tivesse filhos, além de dar um caráter de urgência àquelas políticas, visto que eram pessoas responsáveis por sustentar as crianças). Além disso, ela apresenta um semblante sereno – eles eram orientados a não sorrir – mas carregado de altivez; as roupas, por sua vez eram as mesmas que utilizavam para trabalhar – geralmente velhas e sujas. O enquadramento foi feito próximo a ela, numa tentativa de eliminar o distanciamento também do receptor.

Todas essas características contribuíam para a construção do mesmo discurso: de que aquelas pessoas realmente eram pobres, trabalhadoras e dignas do apoio da população.

### **O perigo da história única**

No Brasil, o fotodocumentarismo tem sua história alinhada à do fotojornalismo. Os processos de produção da imagem acompanharam as transformações sociais e se tornaram uma linguagem primordial na construção de conhecimento e informação.

Em nosso país, o repertório fotográfico acumulado em torno de uma constelação de assuntos, mantém uma relação significativa com o modo como apreendemos a realidade e nela nos situamos. Não por acaso, o sertão, um tema definitivamente brasileiro, aparece numa das primeiras reportagens fotográficas sobre a grande seca no Ceará, publicada a partir de fotos de J. Corrêa no *Semanário Carioca Besouro*, em 1878, que trouxe o quadro da fome e da miséria da região nordestina para um público mais amplo. Sua retomada, durante nosso debate, nos convida a refletir sobre o valor da fotografia documental na construção de uma memória pessoal, social e política brasileira. (PEREGRINO, 2011)

É fundamental pensarmos nessa relação entre a fotografia documental e o fotojornalismo – e os próprios autores por trás desses trabalhos. Desde a sua origem, a fotografia é permeada pelo discurso positivista e, muitas vezes, ingênuo, de verdade. Era difícil desvincular a ideia factual que permeava as imagens e essa foi uma percepção que perseguiu a fotografia ao longo dos anos. Uma vez vinculada ao jornalismo, acrescenta-se ainda uma convicção de objetividade e distanciamento.

Se trazemos aqui uma discussão sobre a fotografia enquanto memória, documentação e arquivo, é imprescindível fazermos essa distinção. Primeiro porque, embora o fotodocumentarismo se proponha a registrar fatos históricos, eles vão ser enquadrados dentro de uma narrativa que depende diretamente do olhar do fotógrafo. Sendo assim, dificilmente a foto estará isenta da bagagem histórica do seu autor – de onde ele vem? Quais experiências viveu? Quais crenças e ideologias carrega? São questionamentos que vão direcionar desde o ângulo até o tipo de abordagem com as pessoas retratadas.

Além disso, a fotografia documental enquanto gênero consolidou-se como um instrumento de denúncia social. Isso quer dizer que a maioria dos seus temas vão estar relacionados a personagens que estão, de alguma maneira, em posição de desvantagem. Profissionais como Sebastião Salgado, por exemplo, são reconhecidos internacionalmente por obras com trabalhadores rurais, crianças do êxodo, etc. Durante anos, ele contribuiu para o levantamento de imagens de desigualdade e injustiça social no Brasil - um arquivo significativo quanto a sua documentação histórica.

No entanto, existe um debate sobre a estetização da pobreza em suas obras. Mais uma vez, chamamos atenção para quem produz a fotografia e o desnivelamento diante do retratado. Quais são as implicações da produção de um homem branco, de classe média alta – perfil da maioria dos documentaristas brasileiros - frente a uma população marcada pelo sofrimento e pela falta?

Em um vídeo que ficou conhecido na *Internet* pelo *TEDx Talks*<sup>4</sup>, Chimamanda Ngozi Adichie, escritora nigeriana, fala sobre “o perigo da história única”. Nele, ela comenta sobre a percepção que foi construída acerca da África por meio da literatura, da fotografia, do cinema, etc. e de como essas narrativas contribuíram para uma visão determinista acerca do continente. Segundo ela, criou-se uma história única acerca dessa população: de miséria, pobreza, falta de estudos. Por isso a importância da elaboração de novas imagens, que desconstruam o olhar habitual sobre o território e gerem novas perspectivas.

Pensando nisso, faz sentido questionarmos quem tem instrumentos para produzir essa outra imagem. É possível que um olhar de fora dê conta das subjetividades e complexidades de diferentes grupos?

O fotodocumentarismo contemporâneo sofre mudanças estruturais no seu modo de concepção e produção. Enquanto o arquetípico projeto documental estava preocupado em chamar a atenção para sujeitos particulares, frequentemente com o objetivo de fazer com que o público contribuísse para a mudança da situação social ou política vigente, o contemporâneo coloca os “sujeitos particulares” como atores sociais: em vez de figurarem nas fotografias como meros expectadores de mudanças e receptores passivos de

---

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>> Acesso em: 10 jan. 2020.

imagens produzidas pelo outro de classe, passam a ser documentaristas da sua realidade e transformadores sociais a partir do momento em que enxergam os problemas sociais que estavam acostumados a ignorar. Através da visualização das fotografias, são colocados os problemas e, a partir daí, pensadas as soluções. (COSTA, FERREIRA, 2009, p. 217)

A população negra, em diferentes lugares do Brasil, é um exemplo de grupo que por anos foi excluído da produção da própria imagem. Hoje, depois de uma série de fatores que facilitaram o acesso à fotografia (barateamento dos equipamentos, ingresso dos negros na universidade pública e em cursos de capacitação, democratização gradativa da Internet e dos espaços de distribuição), o cenário conta com diversos atores que fogem das abordagens estereotipadas.

## **O Levante da Memória**

Lázaro Roberto nasceu no bairro da Fazenda Grande do Retiro, periferia de Salvador. Sua trajetória política e artística iniciou no teatro, ainda nos anos 60, num grupo de teatro jovem formado por um padre italiano. Foi lá que ele teve seu primeiro contato com a fotografia, por meio de uma exposição do fotógrafo Antônio Olavo, e também com o movimento negro, visto que era um grupo progressista que se reunia em meio a ditadura militar.

Quando começou a ter suas primeiras experiências com fotografia, em 1970, com uma câmera *Minolta* trazida da Itália pelo padre, Lázaro já participava ativamente das ações do Movimento Negro, o qual foi objeto de registro constante ao longo da sua carreira. Não por acaso, passou a ser conhecido como Lente Negra: sua câmera estava voltada para a cultura negra e os personagens que constituem a sua história.

Nas entrevistas em que fala sobre o início da sua carreira de fotodocumentarista, é frequente a lembrança de ser comparado com um turista pelas pessoas fotografadas. Segundo ele, as pessoas enxergavam a câmera como um instrumento de pessoas brancas e já estavam acostumadas a serem retratadas por elas, por isso causava estranhamento ver um “igual” por trás daquela máquina.

No início dos anos 90, um casarão ligado à igreja vira um espaço de discussão para ele e outros amigos interessados em discutir uma fotografia negra. Da junção de “zum”, em referência à lente *zoom*, ao “vi”, de visão, surge o Zumvi Arquivo Fotográfico. O objetivo era fazer imagens da cultura afro-brasileira e fortalecer os fotógrafos negros que já atuavam na capital.



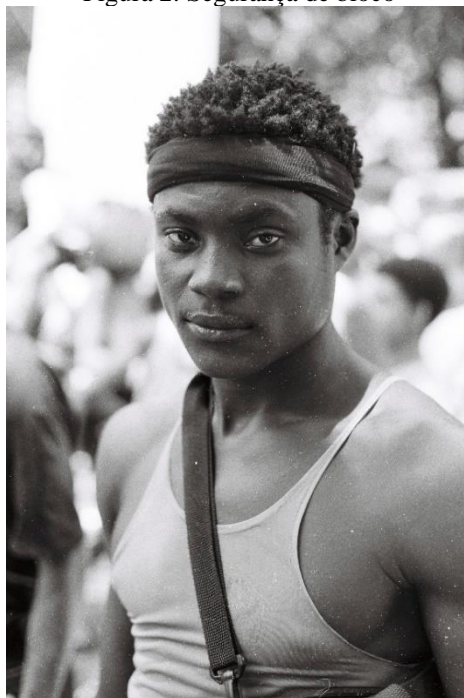
Atualmente, o acervo conta com mais de 30 mil imagens, entre as fotos de Lázaro, das pessoas que passaram pelo Zumvi, e Jônatas Conceição, responsável pelo Movimento Negro Unificado (MNU) que faleceu em 2006 e deixou um arquivo extenso nas mãos de Lázaro.

Os temas são os mais diversos: a estética negra, as formações dos blocos afros e afoxés, a Feira de São Joaquim, quilombos como a Ilha da Maré, a chegada da música reggae em Salvador nos anos 80 e a vinda de Nelson Mandela ao Brasil. Embora seja um arquivo extenso – registros de 1978 até a atualidade - e relevante historicamente, somente há poucos anos ele começou a ser reconhecido na Bahia.

Em 2018, Lázaro e seu sobrinho, o historiador José Carlos Ferreira lançaram uma campanha para a arrecadação de fundos para a “*Plataforma Zumvi*”<sup>5</sup>. A proposta era digitalizar e catalogar o acervo fotográfico do grupo e disponibilizar por meio de um museu virtual. Em 2020, foi lançado o documentário “*ZUMVI: O levante da memória*”, dirigido pela cineasta Iris de Oliveira. O média-metragem aborda a trajetória de Lázaro e o significado do seu trabalho para a memória negra na Bahia.

### **Blocos afro e afoxés**

Figura 2: Segurança de bloco



Fonte: *Instagram*<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Link da campanha: <https://benfeitoria.com/salveamemoriadopovonegro>

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BvW9U-NjFBR/>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

O carnaval de Salvador, por meio dos seus blocos afro e afoxés, é um dos temas mais recorrentes na obra do Lente Negra. Essa imagem foi escolhida por dois motivos: o personagem e o olhar que ele dirige para a fotografia. Na legenda da foto, no Instagram, Lázaro conta que conheceu o homem no carnaval, em 1992. Ele era segurança do bloco. “Quando revelei essa foto comecei a pensar o quanto ele era belo e que bem poderia estar posando como modelo para as lentes de outros fotógrafos. Mas era 1992, modelos negros não estavam em pauta como atualmente” (ROBERTO, 2019).

O retrato do homem escapa à narrativa comum no contexto de documentação. Sendo segurança, dificilmente ele chamaria atenção ao olhar do fotógrafo, que geralmente está em busca do exótico: as fantasias inusitadas, as construções estéticas performáticas, os trajes que representam a cultura negra.

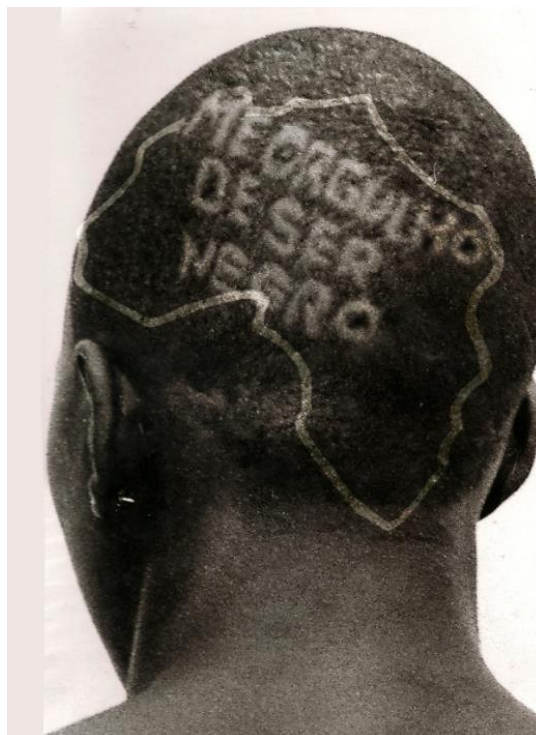
Além disso, características como o enquadramento no plano médio, e a escolha do ângulo frontal, demonstram que Lázaro estava próximo do rapaz ao fazer a foto. Existe um olhar cúmplice no retrato. Ele não parece estar trabalhando, não demonstra estar cansado, e posa para a lente com altivez. A foto nos permite pensar que ela não necessariamente foi feita com a intenção de denúncia. Assim como nos trabalhos de outros documentaristas, trava-se uma luta por mudança social. Mas aqui a arma utilizada é outra: o fortalecimento de quem está do mesmo lado da trincheira.

### **Estética negra**

Outro assunto recorrente nas entrevistas do documentarista é a estética e a importância da valorização da autoestima negra. Ele defende que imagens como essas devem ser objeto da educação, estamparem os livros didáticos e as ferramentas escolares. Na série “Cabeça-feita” ele próprio fez as intervenções nas cabeças dos jovens. “Tenho desde o ferro de espichar das minhas irmãs até a influência dos blocos afros na cabeça dessas mulheres de Salvador. E também desses meninos escrevendo na cabeça o que quiserem” (ROBERTO, 2019).

Gostaríamos de corroborar esse argumento alinhando os processos de significação da memória com a educação. Considerando que a imagem nunca teve tanta força como nos dias atuais, faz sentido pensar numa educação que passe também pelo olhar. Nesse sentido, um questionamento se impõe: que tipo de imagem acerca da população negra tem alimentado o imaginário da sociedade ao longo dos anos?

Figura 3: série “Cabeça-feita”



Fonte: Revista Zum<sup>7</sup>

Dedicado a enaltecer a beleza negra, o trabalho de Lázaro constrói também uma percepção de pertencimento e orgulho para essas pessoas. Afinal, segundo Pollak (1992), “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade. É um fator importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou grupo”.

### **Passeata contra a farsa da abolição no Brasil**

A palidez da princesa estampada sob um grande X vermelho a negava como homenageada. Caía por terra outra fábula acalentada nos manuais escolares da ditadura, a da princesa bondosa que havia libertado os escravizados. Aquela imagem causou impacto e escancarou um consenso entre os militantes da luta antirracista em todo país: a princesa não nos libertou. ‘A princesa esqueceu de assinar a nossa carteira de trabalho’, ironizavam noutro cartaz. Era o contra-discurso, diante da memória nacional que a tinha como autora da abolição. (ALBUQUERQUE, 2020)

Aqui, mais uma vez, lembramos da força política e historiográfica da fotografia. Ainda na esteira de Pollak (1992), pensamos na memória enquanto um fenômeno construído e a memória nacional, por sua vez, um objeto de disputa.

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/arquivo-zumvi/>>. Acesso em: 10 jan. 2020

Figura 4: “Farsa da abolição no Brasil”



Fonte: IMS Convida <sup>8</sup>

Nesse sentido, o registro das ações do Movimento Negro, somado a um nível de pertencimento político, abre possibilidades para a criação de uma nova linguagem e o acesso à uma nova História. Quanta são as histórias de resistência do povo negro que temos acesso? E a quem serve o apagamento dessas insurgências? Lutar pela visibilidade dessas imagens é uma forma de tomar o controle da narrativa e controlar a gestão da memória, pois “se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é” (POLLAK, 1992).

## Conclusão

“Fotografia é memória e com ela se confunde”.  
Boris Kossoy

A escolha de destacarmos esses três temas, dentre tantos no Arquivo Zumvi, foi um esforço de pensar também sobre a visibilidade desse trabalho. Ou tentar entender as razões por trás da sua invisibilidade. Se pensarmos no carnaval de Salvador – em especial nos seus blocos afro, a exemplo do Ilê Ayê ou dos Filhos de Gandhi – não é difícil o acesso à imagens do nosso imaginário. Conhecemos os trajes utilizados, as danças que se impõem nos blocos de rua. Tudo isso porque são imagens que vendem e que estão constantemente sendo produzidas e reproduzidas nos mais diversos meios.

<sup>8</sup> Disponível em: < <https://ims.com.br/convida/zumvi-arquivo-fotografico/>>. Acesso em: 10 jan. 2020

A estética negra, por sua vez, também é frequente nos trabalhos de fotógrafos documentaristas consagrados, como é o caso de Pierre Verger, franco-brasileiro que se radicou na Bahia e tem sua obra reconhecida internacionalmente. Além disso, é um tema cada vez mais frequente na fotografia contemporânea (vale a pena citar nomes como Helen Salomão, Nay Jinkns, Juh Almeida e muitos outros – fotógrafos negos que têm dedicado suas trajetórias ao retrato da cultura afro no Brasil).

O último tema talvez seja o mais delicado, pois se trata do embate de forma menos sutil. O registro da passeata foi apenas uma de uma série de ações organizadas pelo Movimento Negro Unificado para o combate ao racismo. São poucos os registros desses levantes. É pouco o conhecimento que se tem sobre as insurgências negras no Brasil. O Arquivo Zumvi conta com um acervo de mais de 30 mil fotografias, e, no entanto, foi difícil ter acesso à essas fotografias para a produção deste artigo.

Jônatas Conceição, ex-organizador do MNU, deixou seu arquivo com Lázaro porque entendia a importância dessa memória. A fotografia sobrevive ao desaparecimento físico do fato histórico. Embora não possamos contar com sua objetividade, ou com uma ideia de verdade, é uma forma de diálogo com o passado e o futuro ou, como diria Benjamin, é a nossa maneira de manter a memória em suspensão.

### **Referências bibliográficas:**

ARQUIVO ZUMVI. Revista Zum, 2019. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/arquivo-zumvi/>> . Acesso: 14, jan, 2020.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

COSTA, Marcelo Henrique; FERREIRA, Júlia Mariano. Olhares de pertencimento: novos fotodocumentaristas sociais. Londrina: Discursos fotográficos, 2009.

FABRIS, Annateresa. Foto-memórias de tempos difíceis. Resgate – vol. XX, Nº 23, 2012.

LOMBARDI, Kátia Hallak. Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea. Londrina: Discursos fotográficos, 2009.

PEREGRINO, Nadja Fonseca. Fotografia documental no Brasil. Rio de Janeiro, 2011.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992. Disponível em:

<<http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>>

ZUMVI ARQUIVO FOTOGRÁFICO. IMS, 2020. Disponível em:

<<https://ims.com.br/convida/zumvi-arquivo-fotografico/>>. Acesso em: 14, jan, 2020.