

NO SILÊNCIO DOS VESTÍGIOS: O NAUFRÁGIO DO MARIA CELESTE NA CAPA DO JORNAL DO POVO

En el silencio de los vestígios: el naufragio de María Celeste en la portada del Jornal do Povo
In the silence of tracks: the wreck of Maria Celeste on the cover of the Jornal do Povo

_ESTEFANIA KNOTZ CANGUÇU FRAGA
_DIOGO AZOUBEL

SOBRE OS AUTORES >

Foto: Creative Commons

ESTEFANIA KNOTZ CANGUÇU FRAGA>

Doutora em História pela PUC-SP, Brasil

Professora do Programa de Pós-Graduação em História da PUC-SP

E-mail: ekfraga@uol.com.br

DIOGO AZOUBEL>

Doutorando pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, Brasil.

Professor da Secretaria de Estado da Educação do Maranhão (Seduc-MA)

E-mail: diogoazoubel@gmail.com

RESUMO > RESUMEN > ABSTRACT >

Este texto é a terceira parte de uma série de reflexões sobre a imagem fotojornalística via análise da capa da edição de 19 de março de 1954 do *Jornal do Povo*, em que são retratados seis das vítimas do incêndio e sucessivas explosões do navio cargueiro Maria Celeste por três dias consecutivos na costa do Maranhão. A proposta é, partindo das convergências entre História e Comunicação, discutir como alguns conceitos de Carlo Ginzburg dialogam com outros de Aby Warburg em uma perspectiva que, longe de configurar exaustivo exercício teórico, possibilite aplicá-los partindo da revisão bibliográfica como técnica aliada ao método monográfico.

Palavras-chave: *Jornal do Povo*; Maria Celeste; narrativas fotojornalísticas; Carlo Ginzburg; Aby Warburg.

Resumen: Este texto es la tercera parte de una serie de reflexiones sobre la imagen foto-periodística a través del análisis de la portada de la edición del 19 de marzo de 1954 del *Jornal do Povo*, en que se retratan seis de las víctimas del incendio y sucesivas explosiones del carguero Maria Celeste tres días consecutivos en la costa de Maranhão. La propuesta es, partiendo de las convergencias entre Historia y Comunicación, discutir cómo algunos conceptos de Carlo Ginzburg dialogan con otros de Aby Warburg, en una perspectiva que, lejos de configurar un exhaustivo ejercicio teórico, posibilite aplicarlas partiendo de la revisión bibliográfica como técnica aliada al trabajo método monográfico.

Palabras clave: *Jornal do Povo*; María Celeste; narrativas foto-periodísticas; Carlo Ginzburg; Aby Warburg.

Abstract: This paper is the third part of a set of reflections on the photojournalistic image throughout the analysis of *Jornal do Povo* cover in its 19th edition of March 1954. On this newspaper cover appears the image which portrays six of the fire (which lasted three consecutive days) victims' workers on the cargo ship Maria Celeste in the coasts of Maranhão. By starting from the convergences between History and Communication, our proposal is to discuss how some concepts of Carlo Ginzburg dialogue with Aby Warburg 'ones. Our intent, from this point of view, is to know if it is possible apply them, by starting from the bibliographic review, as a technique allied to monographic method, without setting up an exhaustive and heavily theoretical exercise.

Keywords: *Jornal do Povo*; María Celeste; narrativas foto-periodísticas; Carlo Ginzburg; Aby Warburg.

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

A História não é a única ciência a buscar uma interpretação dos fatos históricos. Outras áreas do conhecimento nos campos das Humanas e das Sociais Aplicadas têm o mesmo objeto de estudo. Valoriza-se, pois, o recurso a interdisciplinaridade em busca de métodos e técnicas, assim como suportes teóricos metodológicos para o estudo do passado, inclusive do mais recente (SAMARA; TUPY, 2007, p. 43).

A partir de 1970 ocorrem profundas modificações na História e abrem-se novos campos de investigação, o que possibilita identificar e incorporar à pesquisa novos objetos e usufruir, assim, de várias possibilidades para a formulação de questões temáticas que emergem no trabalho com as fontes. Nessa perspectiva, os pesquisadores se veem diante do desafio de buscar instrumentos que possibilitem o diálogo entre metodologias e abordagem próprias de outras áreas de conhecimento. Neste texto, o objeto empírico de estudo é a fotografia jornalística, mais especificamente aquela estampada na capa de 19 de março de 1954 do periódico maranhense *Jornal do Povo*, em que constam no clichê fotos 3x4 de seis das vítimas da tragédia do navio Maria Celeste.

A ideia de dar continuidade à abordagem dessa capa cumpre o papel de potencializar a argumentação iniciada e continuada em duas outras oportunidades. Em *Faces do Maria Celeste: rito e memória em narrativas*

fotojornalísticas (AZOUBEL, 2017) o incêndio e sucessivas explosões por três dias consecutivos daquele cargueiro são posicionados como parte de uma das tragédias náuticas mais relevantes no Brasil e no mundo. Analisada a partir dos conceitos do alemão Christoph Wulf, em *Homo Pictor: imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado* (2013), a capa é observada e as narrativas fotojornalísticas problematizadas para responder como contribuem para a construção da memória dos fatos narrados.

Na mesma direção, e por tratar-se “de um acervo ainda não estudado em profundidade em investigações cientificamente estruturadas” (AZOUBEL, 2017), em *Maria Celeste: análise semiótica da capa do Jornal do Povo, de 19 de março de 1954* (AZOUBEL, 2018), a página é examinada à luz da semiótica textual. Emblemática para compreensão do fenômeno, quando explorada, a capa evidencia a isotopia da tragédia dantesca ocorrida na costa maranhense; bem como o sincretismo verbo-visual na tradução jornalística do evento é ratificado como recurso de convencimento do leitor sobre o referente.

De fabricação inglesa uma década antes do sinistro, o navio foi lambido pelas chamas a partir de 16 de março de 1954. Conforme levantamento complementar de dados, a hipótese causal mais referenciada pelos periódicos que cobriram a tragédia é a de pane elétrica, que teria sido maximizada em contato com a carga a bordo – mil cilindros com parafina e três mil cilindros com combustível. Suas consequência reverberam no imaginário popular e se desdobram em abordagens reflexivas e práticas no campo do Jornalismo.

Isso posto, e buscando as palavras do italiano Carlo Ginzburg sobre reflexões como a que ora oferecemos:

(...) as incursões deste tipo deveriam se multiplicar. A insatisfação ante as separações disciplinares, que se percebe artificiais, tende a traduzir-se na justaposição (como já se disse, mais auspiciada que praticada) dos resultados de disciplinas diversas. Muito mais úteis que esses encontros de cúpula, que deixam tudo como estava, seria o enfrentamento dos problemas concretos: por exemplo, o que é colocado aqui como datação e interpretação de obras isoladas. Só assim se poderá alcançar a discussão, os instrumentos, os âmbitos e as linguagens das disciplinas individuais: a primeira delas, claro está, é a investigação histórica (GINZBURG, 1984, p. 23).

Em primeiro lugar, impõe-se a necessidade de pensar o vestígio como fonte aos pesquisadores que têm como objeto de estudo a fotografia. Em seguida, como o vestígio é tratado na historiografia. Assim, dessa vez partimos de algumas das noções do próprio Ginzburg, considerado um clássico na História, e outras do estudioso alemão Aby Warburg (1866-1929), nas artes e na cultura. Acionando também autores como a estadunidense Susan Sontag (1933-2004), o pensador tcheco-brasileiro Vilém Flusser (1920-1991) e o próprio Wulf, a intenção é problematizar a natureza imagética em uma proposta de justaposição (e, por conseguinte, de afastamento) de reflexões para tentar compreender as marcas duradouras daquele registro ainda vivo. Trata-se de narrativa jornalística distinta, configurada em parte durante o desenrolar do fenômeno e do fato – conforme explicitado em oportunidade outra – que provoca e emociona.

Mas por que o Maria Celeste? Por que Ginzburg, Warburg e companhia como base? Pesquisas de abordagem histórica sobre a configuração do fotojornalismo brasileiro, especialmente o maranhense, são

escassas. Igualmente, buscar essa aproximação representa oportunidade única de problematizar essa impactante narrativa. Esses motivos seriam, por si sós, suficientes nessa tentativa de justificar a primeira escolha não fosse o fato de que as imagens fotojornalísticas daquela tragédia se assemelham, em alguns aspectos, a borrões monocromáticos plasmados nas páginas amareladas dos periódicos que lhe deram espaço e que podem ser lidas basicamente a partir dos textos verbais escritos que lhes circundam e contaminam. Some-se a isso o caráter político da cobertura jornalística em oposição ao silenciamento dos poderes públicos sobre o caso, que culminou na morte de 12 a 16¹ dos homens negros que embarcaram na manhã do sinistro.

A escolha das noções de Ginzburg aliadas às de Warburg, por outro lado, sugere caminhos possíveis para a efetivação da pesquisa de doutorado da qual este texto é encaminhado em paralelo. Justo por isso, é importante pontuar que não se trata aqui de um exaustivo exercício teórico sobre vestígios e rastros e nem, tampouco, sobre os informalmente chamados “warburgismos”, mas de uma tentativa de aplicar as convergências deles à leitura que se pretende histórica de imagens fotojornalísticas. Dessa forma, cumpre destacar a revisão bibliográfica – primária e secundária – como técnica proposta para efetivação dessa reflexão de método de procedimento monográfico, encaminhada por meio de cópia digitalizada da referida capa².

Isso posto, as próximas seções abarcam a breve discussão das noções paradigma indiciário, de Ginzburg; de engrama, *pathosformel* e pós-vida de Warburg; e a tentativa de aplicá-los à cobertura do Maria Celeste como esforço de fortalecer o cumprimento do papel da ciência, compreendido neste conjunto de reflexões como forma de fazer circular o conhecimento na exata medida em que se busca estruturá-lo de maneira cíclica, na qual a identificação de uma possível resposta ao problema preliminarmente proposto dá espaço à configuração de outros novos; bem como a configuração de uma hipótese abre caminho para o falseamento de outras.

Ao questionar se as imagens fotojornalísticas podem ser percebidas como traços de algo maior, abre-se, por conseguinte, a possibilidade de trabalhar a noção de vestígio de forma interdisciplinar e de fazer dialogar a Antropologia, a História, a Sociologia, as Ciências da Comunicação e outras áreas do conhecimento que tem como objeto a fotografia.

VESTÍGIOS E WARBURGUISMOS

Carlo Ginzburg é um historiador que, seguindo a linha da macro-história, busca rastros e vestígios em documentos a partir daquilo que se designa como sendo o paradigma indiciário, que abre, portanto, novas perspectivas de interpretação para investigadores (e não apenas na História) ao ampliar os limites da fonte e privilegiar fenômenos aparentemente pouco significativos a um olhar menos atento. Trata-se, portanto, de reduzir a escala de observação do pesquisador para que fique atento não apenas ao que se vê, mas ao modo como vê (característica que possibilita e fomenta visões/interpretações distintas sobre um mesmo assunto).

¹ Os números variam de acordo com cada periódico e ainda prescindem de consulta sistemática a outros documentos (lados, boletins, fichas médicas etc.) daquele período para serem cancelados.

² A mesma é disponibilizada pelo Governo do Estado do Maranhão, por meio da Secretaria de Cultura, como parte do projeto de digitalização do acervo do Arquivo Público do Estado do Maranhão (Apem).

Indícios são, para ele, pontos imperceptíveis para a maioria das pessoas, zonas privilegiadas da realidade plasmada nos objetos históricos que podem (e devem) ser usadas para decifrá-los. Em outras palavras, o diagnóstico (a interpretação histórica) se dá pela identificação e leitura de seus sintomas (indícios), haja vista que as suas causas não podem ser reconstruídas. Essa aproximação com o saber médico é, aliás, um ponto importante para a construção do pensamento ginzburguiano e conclama os pesquisadores a avançarem para além dos objetos/documentos verbais escritos³.

Já o termo engrama é dicionarizado como referente ao domínio da Biologia com aplicação pela Psicologia. No primeiro caso tem-se “traço definitivo e permanente deixado por um estímulo no protoplasma de um tecido”, ao passo que no segundo o “traço permanente deixado na psique por tudo que tenha sido experimentado psiquicamente; traço latente de memória”. No dicionário consultado⁴, o termo decorre da justaposição do prefixo grego EM ao radical GRAMMA, algo escrito ou escavado.

Foi Richard Simon quem o desenvolveu como conceito “assumido de forma produtiva pelo pesquisador da arte e cultura Aby Warburg” (ASSMANN, 2011, p. 227). No que toca às imagens, e a partir da leitura das contribuições desse autor, o engrama pode ser percebido como espécie de seiva, essência ou traço nuclear presente na imagem. Trata-se de uma espécie de elo entre a superfície imagética e aquilo de que de dentro dela se pode desprender, “uma forma da memória social e coletiva” (WARBURG, 2015).

Se for possível considerar a percepção do pensador alemão Erwin Panofsky (1892-1968), discípulo de Warburg, sobre o afresco *A Última Ceia* (criado entre 1495 e 1498), do italiano Leonardo da Vinci (1452-1519), segundo a qual a obra nada mais é do que a representação (nesta reflexão entendida como processo de criação visual) de um jantar alegre para quem não conhece o cristianismo (PANOFSKY, 2014), o engrama warburguiano se torna mais tangível.

Ora, se na superfície opera-se a tradução visual de uma refeição noturna de 13 homens que, entre diálogos, sussurros e conspirações, tratam de tema ou temas ocultos ao leitor desavisado, em uma leitura nuclear do referido afresco se fazem ver as marcas permanentes dos dizeres bíblicos, segundo os quais aquela seria a última ceia de Jesus Cristo, rei dos judeus, antes de ser traído e entregue aos romanos por um dos 12 demais, Judas Iscariotes, por 30 moedas de prata.

Outra marca que pode ser identificada naquela obra trata da tríplice negação do apóstolo Pedro ao próprio Jesus, episódio que, biblicamente, dá início à fortificação da fé do primeiro no segundo, o que desemboca na sua atual percepção judaico-cristã como rocha ou, melhor, pedra fundamental da Igreja Católica Apostólica Romana.

Sem pretender nos alongar, no mesmo afresco outras tantas marcas profundas podem ser percebidas, indícios. Ao que interessa neste texto, porém, frisamos a percepção conceitual de Warburg dessa espécie de núcleo imagético, do qual se podem extrair significados para além daqueles plasmados na superfície, rastros aos quais retornaremos adiante.

³ Embora sem a intenção de aprofundar a questão, já exaustivamente estudada por outras pesquisadoras e pesquisadores, é mister ressaltar que tal diálogo entre História e Medicina (assim mesmo, com caixa alta, por tratarem-se de áreas do conhecimento humano) decorre do fato de que “quando as causas não são reproduzíveis, só resta inferi-las a partir dos efeitos” (GINZBURG, 2003, p. 169).

⁴ Disponível em: < <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=GPKx>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

A segunda noção warburguiana proposta para pensar o fotojornalismo do Maria Celeste, na capa do *Jornal do Povo* de 19 de março de 1954, é a de *pathosformel*, ou fórmula de *pathos*. Trata-se da:

(...) mobilização inconsciente (...) de forças emotivas (patéticas) herdadas do (e reavivadas no) contato com a tradição antiga – as *Pathosformeln*, ‘fórmulas de *páthos*’, conceito cunhado por ele em 1905, em estudo sobre [Albrecht] Dürer, mas cujas linhas gerais já se fazem presentes em seus primeiros escritos (TEIXEIRA, 2010, p. 138).

Mas o que isso quer dizer? Para responder tal questionamento é preciso considerar a ausência de definições precisas dos conceitos pelo autor (WARBURG, 2015). Ao contrário do que se possa supor, as abordagens extensivas de cada um deles (em momentos e textos verbais distintos, como bem observado por Teixeira) contribuem muito mais para o entendimento *lato* do que *stricto* de cada um. Dessa forma, acreditamos que a noção em questão se relaciona à força do impacto de cada imagem no leitor, espécie de provocação das emoções, gatilho, motivo.

Em outras palavras, o *pathosformel* de uma obra como *A Última Ceia* estaria ligado ao resgate da tradição imagética dita antiga e plasmada na superfície daquele afresco. O que ele nos diz que não as próprias linhas, contornos, cores e texturas? Não nos cabe aqui retornar à tradição bíblica e, portanto, antiga – mesmo porque esse não é o objetivo nesta investida – e sim tentar refletir (ainda que minimamente) sobre os processos mentais desencadeados a partir do contato com tais elementos.

Para isso há que se considerar a bagagem cultural de cada sujeito/potencial leitor, seu *background* acumulado a partir do contato pessoal, multifacetado e extensivo com o mundo, seu *hic et nunc*. Pois, embora a experiência sensível seja possível a alguém que desconheça os códigos (termo entendido neste texto como sistema dialético entre significante e significado) bíblicos, ela se desdobrará (ou aprofundará) em maior ou menor intensidade de acordo com o conhecimento prévio acumulado até aquela aproximação sujeito x obra.

Como explicar, por exemplo, que uma mesma criação visual possa arrebatá de maneiras tão diferenciadas, mais ou menos densas, sujeitos que à leitura dela se propõem? Não se trata apenas da disponibilidade do leitor à exegese daquela pintura, mas à experiência que a precede e modifica.

Insistindo na argumentação, será possível que uma mesma obra imagética, ainda que não uma pintura, se projete sobre sujeitos distintos de maneira única? Que, percebida pelos nossos sentidos, indique toda a realidade existente? Não cremos ser o caso, do contrário estaríamos de volta à força hipodérmica das comunicações, pela qual se opera sucessão de efeitos similares em pessoas em contextos diferentes e, mais profundamente, reflexões como essa não se fariam necessárias, haja vista a autonomia dos sentidos sobre as coisas do mundo. Assim, pensamos, a força do impacto da obra sobre o sujeito estaria, inevitavelmente, ligada à literacia do segundo no que concerne aos códigos utilizados para construção da primeira.

Isso situado, passamos agora à breve abordagem do terceiro warburguismo proposto: o pós-vida, definido por Teixeira a partir da leitura de outros autores sobre os escritos de Warburg da seguinte forma:

[...] a pós-vida, ou sobrevivência, da Antiguidade (*das Nachleben der Antike*), mais precisamente os modos com que certos motivos característicos da arte e literatura pagãs foram retomados nos séculos XV e XVI por artistas como Botticelli, Ghirlandaio e Leonardo, não necessariamente como tópicos figurativos, mas como forças psíquicas ativadas pela memória cultural⁵ (TEIXEIRA, 2010, p. 136).

Trata-se, portanto, da sobrevivência de uma imagem dentro de outra ou, ainda, da retomada de uma pela outra, espécie de polifonia (ou de profusão de vozes) que reverbera os sons (marcas textuais intersemioticamente traduzidas) ancestrais nas criações visuais em um processo cíclico que, cremos, não cessa. Na mesma direção, o termo também pode ser entendido como elo, ponte, entre passado e presente históricos não linearmente organizados. Ou seja, do contato no momento presente com um texto imagético se obtém indiciariamente acesso ao passado dessa criação, àquilo que lhe precede, seja essa imagem contemporânea ou antiga, como nas investigações conduzidas pelo próprio Warburg.

Resta-nos, pois, a possibilidade de trilhar essa ponte e identificar seus elos. No que toca especificamente às fotografias jornalísticas do Maria Celeste, tomamos a liberdade de recorrer às reflexões de Flusser sobre a reconfiguração dos regimes de idolatria de códigos semióticos pelo homem ao longo da história do mundo: primeiro as imagens tradicionais, depois o texto e, por fim, as imagens técnicas.

Explica ele que imagens técnicas nada mais são que conceitos e processos traduzidos em cenas, uma abstração dos espaços, espécie de ligação possível entre o homem e a realidade. Para Flusser (2002), a legenda (característica fundamental na configuração das imagens fotojornalísticas) decifra a imagem em uma relação que se faz dialética a partir da leitura de ambas em conjunto.

Da mesma forma, a objetividade desses textos visuais é ilusória uma vez que para registro de imagens técnicas faz-se necessário o que o autor chama de gesto caçador pelo qual só se pode fotografar o fotografável a partir da codificação de intenções em conceitos técnicos em um ato cíclico de “*práxis programada*” (o sujeito é “funcionário da máquina”, do dispositivo técnico).

Mais do que isso, alerta Flusser, as imagens técnicas possuem caráter totalitário e mistificador, uma vez que programam a ação do homem mesmo que a potência de modificação do mundo seja deslocada do objeto (a máquina) à mensagem que ela produz, fato que marca a transição da era industrial à pós-industrial, indica.

⁵ Nota original daquele autor: A expressão *Nachleben der Antike* é de difícil tradução. Giorgio Agamben (2007) opta por “vida póstuma da Antiguidade”, alternando-a com “sobrevivência da Antiguidade”. Georges Didi-Huberman (2006) refere-se, em algumas passagens, a “transmissão do antigo”, optando, porém, na maior parte das vezes, por “sobrevivência” (termo que servirá de base, inclusive, para a comparação que faz da obra de Warburg com a antropologia de E. B. Tylor [...]). E. H. Gombrich (2001, p. 55) traduz a pergunta “Was bedeutet das Nachleben der Antike?”, recorrente em diversos momentos da obra de Warburg, por “How are we to interpret the continued revival of elements of ancient culture in Western civilization?”, optando assim por ressaltar o caráter continuado do processo de redespertar da cultura antiga. Em português, Cássio da Silva Fernandes (2004, p. 150) opta por “vida póstuma”, enquanto Cláudia Valladão de Mattos (2007, p. 133) fala em uma “pós-vida” das imagens antigas. Optei aqui por “pós-vida”, precisamente em função do estranhamento e da desfamiliarização que a expressão é capaz de produzir. “Sobrevivência” pode indicar uma permanência passiva, quando, como demonstrou com muita propriedade Giorgio Agamben em seu estudo sobre a Ninfa, a ideia warburguiana de *Nachleben* tem um caráter dialético, associado a um processo de cristalização e posterior liberação das imagens – processo que o autor aproxima da ideia benjaminiana de “imagem dialética” (*dialektisches Bild*), e que E. H. Gombrich procura preservar em sua opção por “continued revivals”. Já o termo “vida póstuma” pode produzir a impressão de uma descontinuidade completa, aproximando-se assim do sentido oitocentista de renascer ou redespertar da Antiguidade, criticado por Warburg.

Assim, podemos considerar a fotografia como representação social e um apontamento da memória que mostra e oculta. E, nesse sentido, podemos considerar as fotos das vítimas daquela tragédia náutica como vestígios de uma contemporaneidade social e de um cotidiano que eles compartilhavam enquanto vivos e que buscam em fios, traços e indícios transmitir aos que observam com os olhos do presente. A imagem fotográfica jornalística é, assim, um lembrete do que não se permitiu perder no esquecimento.

Nessa direção é que pensamos na ideia de vestígios, ou seja, uma memória que se inscreveu nos sais e prata das chapas fotográfica aglutinadas e reproduzidas pelo referido periódico.

Em Karl Spamer, o vestígio é definido como ação efetiva (*Einwirkung*) de uma força sobre um objeto inanimado. Assim, memória e vestígio tornam-se conceitos sinônimos. Com o conceito de vestígio “ampliase para além dos textos o espectro das inscrições [...]” (ASSMANN, 2011, 227).

Oportunamente, Martins proporciona pensar na noção de rastro, de vestígios, ao nos lembrar de que a fotografia revela, mas também dá visibilidade ao ausente. O mesmo autor, recorrendo a Roland Barthes (1915-1980), deixa para o propósito deste texto uma referência fundamental para se pensar as imagens do *Jornal do Povo*:

A fotografia, no que supostamente revela e no seu caráter indicial, revela também o ausente, dá-lhe visibilidade, propõe-se antes de tudo como realismo da incerteza. Além disso, a fotografia nega-se enquanto suposição de retrato morto da coisa viva, porque é, sobretudo, retrato vivo da coisa morta (MARTINS, 2008, p. 28).

Seguindo na linha interpretativa de Ginzburg ao propor o método indiciário para descobrir, por vezes, intuitivamente, pormenores não percebidos de imediato, detalhes, marcas, vestígios, podemos saber pelas fotografias jornalísticas (compreendidas como articulação de texto visual verbal e imagético) que a atividade principal era realizada dentro do cargueiro.

São fotos em formato 3x4 de estivadores, mas sem informações, naquela página, sobre suas origens, família⁶, cotidiano. Ou seja, o retrato vivo das pessoas mortas, a memória sobre esses homens se resume a um registro “oficial” (entendido como adequado à emissão de documentos pessoais como, por exemplo, carteiras de identidade), talvez mesmo de algum documento – possivelmente do próprio registro de estivador –, que têm claramente a finalidade de provocar a comoção no leitor do periódico ao se deparar com a foto das vítimas e reforçar a chamada da notícia sobre o fenômeno, bem como de vender a tragédia (ainda que para isso se negue a humanidade deles).

A essa argumentação tomamos a liberdade de retornar adiante uma vez que, para aprofundá-la é preciso, antes, retomar algumas reflexões sobre a capa do *Jornal do Povo* em questão para alicerçar o exercício de aplicação das noções “ginzwarburgianas” à imagem fotojornalística presente naquele fragmento do periódico.

⁶ Salvo em uma situação específica, em que a esposa de uma das vítimas é consultada naquilo que, pela mídia impressa maranhense, se convencionou chamar de “caso do garoto vendedor de doces” (AZOUBEL, 2018 e 2017).

JORNAL DO POVO

Sobre o Maria Celeste na referida página, Azoubel explica tratar-se de uma narrativa em processamento, revisitada diariamente pela mídia durante e depois dos três dias de incêndio e sucessivas explosões. E, como o nome do veículo sugere, têm-se em tela uma cobertura que se pretende “popular” (arriscaríamos mesmo “dialogal”) daquela tragédia dantesca (AZOUBEL, 2017), operada também como resultado da popularização da fotografia como recurso jornalístico.

Especialmente sobre o *Jornal do Povo*, é importante frisar, como o próprio nome sugere, tratar-se de um periódico popular, que se prestava à cobertura de assuntos diversos (*faits divers*), conforme sugerido pela frase “Contra a opressão e injustiça social”, grafada logo abaixo do título da publicação. Àquela data, Neiva Moreira (1917-2012) fora identificado como diretor/responsável e Reginaldo Teles (em outros momentos Telles) como chefe de redação da publicação. Com Sucursal no Estado do Rio de Janeiro (*Telepress*), tinha como gerente Geraldo Moreira, e como Diretor Administrativo Euclides C. Moreira. Vendido por Cr\$ 1,00, fora fundado quatro anos antes, em 29 de abril, com sede à Rua Herculano Paiva, no. 53, em São Luís, e se opunha ao grupo político encabeçado pelo senador Vitorino Freire (1908-1977) (AZOUBEL, 2018, p. 251-2).

Na página que reproduzimos a seguir, é notória a distribuição desequilibrada dos textos visuais verbais e imagéticos, prática comum àquela altura (fato que remete à argumentação flusseriana sobre a textolatria plasmada, entre outros, nas páginas de jornais e revistas). Embora os segundos estejam em seu terço superior, à esquerda – e, portanto, preliminarmente percebidos quando considerado o padrão de leitura ocidental estruturado em “Z” –, parecem quase que inundados pelos primeiros que os circundam⁷. Seria esse um vestígio daquilo que ousamos chamar de apagamento das vítimas ali indicadas?

O engrama do Maria Celeste é inscrito no rastro amarelado daquele fragmento já desde a legenda dada ao clichê em preto e branco. Composto pelas fotos de seis homens negros, eles “parecem encarar o enunciário, convidando-o a aproximar-se, a subjetivar a morte ali traduzida” (AZOUBEL, 2018, p. 255). Esse traço, ou elo, nos conclama a pensar sobre quem são (ou, mais precisamente, quem foram) aqueles trabalhadores, embora os mesmos sejam reduzidos aos seus nomes e à designação da posição em que seus retratos 3x4 foram alocados:

O clichê fixa seis estivadores dos doze mortos no incêndio do petroleiro “Maria Celeste”. Os dois do centro, Pedro Soares e Clóvis de Sousa continuam desaparecidos. À esquerda, em cima, Torquato dos Santos; Em baixo, Elói Dias. À Direita, em cima, Jorge Lino; em baixo, Ângelo da Guarda Costa (sic.) (JORNAL DO POVO, 1954, p. 1).

Para onde essa “seiva” conduz o olhar do leitor?⁸ Um primeiro ponto, já assinalado, é a disparidade entre a idade de cinco dos seis mortos e a do restante (Pedro Soares): são os primeiros demasiado jovens para serem ceifados da escrita de suas próprias histórias.

⁷ A leitura da topografia da página foi ricamente abordada em oportunidade anterior (AZOUBEL, 2018).

⁸ Para o lado do não literário ou para um ponto de encontro de uma narrativa visual com esse lado? Nos interrogamos quem foram esses trabalhadores.

Mas como determinar isso? O indício imagético aliado ao saber (e à expectativa) de que pessoas jovens têm "a vida pela frente" atua sobre essa crença – ainda que não justificada cientificamente – como ranço à barbaridade daquelas mortes. Igualmente, o fato de serem vitimados no exercício do próprio ofício tende a reforçar, nessa nossa leitura, a surpresa diante da grandiosidade do sinistro.



FIGURA 1: JORNAL DO POVO | FONTE: REPRODUÇÃO

No silêncio dos vestígios: o naufrágio do Maria Celeste na capa do Jornal do Povo

Estefania Fraga e Diogo Azoubel

Uma segunda observação importante, cremos, diz respeito a como a nossa percepção sobre o fenômeno tende a ser modificada com o contato com o periódico, a como essa experiência pode nos conduzir a “algo maior”, espécie de convite à proximidade daquilo que está distante, sobretudo dos privilegiados e em segurança (SONTAG, 2003), um gatilho ou motivo que nos alcança e comove. Mesmo longínquos, eles, os estivadores, estão e permanecem entre nós.

Essa fórmula de *pathos* faz-se, deste modo, em tal contexto, emblemática ao nos lembrar da argumentação de Wulf sobre os três tipos de imagem (como presença mágica, como representação mimética e como simulação técnica) e da qual nos valem para perceber o clichê como resultado da articulação dessa tríade. Ora, já argumentamos em prol dos rastros ali deixados que, na nossa percepção, e em vinculação ao estabelecido por Azoubel (2017), presentificam magicamente a coisa morta citada por Martins.

Igualmente, esse retrato vivo traz em si a memória do fato mistificada e totalizada à Flusser também pela mimese que nele se apresenta. As vítimas estão ali, na capa do Jornal do Povo, e são, portanto, reais (SONTAG, 2003). “Lamentem por nós”, é o que parecem dizer no silêncio da miniaturização de suas existências conotativamente limitadas pelas marcas gráficas.

Embora, naquele fragmento, Pedro Soares, Clóvis de Sousa, Torquato dos Santos, Elói Dias, Jorge Lino e Ângelo da Guarda Costa não sejam dignos de necessária humanização (e, neste ponto, não nos referimos às rotinas produtivas do jornalismo impresso, problematizando-as, mas única e exclusivamente ao material analisado como resultado desse processo⁹), chamam à luz a humanidade em nós para que não limitemos o nosso olhar – e, por conseguinte, a nossa sensibilidade – à superfície do papel-jornal.

Eis, então, o terceiro warburgismo: a pós-vida naquela imagem fotojornalística. A sobrevivência dos registros oficiais estampados na capa daquele periódico nos impaciente, ainda que simbolicamente, a (re)lembrar – não nos esqueçamos, pois, de que a cobertura da narrativa se deu em processamento paralelo ao desenrolar do fenômeno – todos os outros trabalhadores vitimados pelo incêndio e sucessivas explosões que não estão mágica, mimética e tecnicamente diante de nós (alguns nunca, sequer, estiveram que não fotograficamente traduzidos em formas amorfas designadas verbalmente nas páginas dos periódicos, àquela altura produzidos e circulados em São Luís - MA, como corpos carbonizados carcomidos pelos peixes e trazidos pelas ondas do mar à praia).

As imagens naquele registro são mais do que de apenas seis homens negros, bem mais, acreditamos. Nos levam a todos os outros clichês de vítimas de tragédias estampados em periódicos impressos Brasil adentro e afora, e não somente aos de seus rostos (ainda que seja possível crer tratarem-se, comumente, de suas únicas fotografias realizadas em vida). Como que em um ritual de confirmação de fatos e fenômenos, o mundo se torna portátil (SONTAG, 2003) e, em profusão, registros fotojornalísticos remetem uns aos outros em um ciclo contínuo.

São, pois, vestígios que alimentam a memória do ausente, sombras de tantos outros corpos negros apagados pelo tempo e pela mídia impressa deveras amarelada. Ora, se lembrar-se é esquecer-se, aprofundar cientificamente (ou, antes, tentar) o Maria Celeste é apenas uma das formas de buscar na historiografia

⁹ Pelos critérios de noticiabilidade em Pena (2005), seria, por exemplo, essa a mesma lógica para delegação de vozes e abordagem do sinistro fossem as vítimas brancas e da elite maranhense àquela época? Não cremos ser o caso.

da tragédia os rastros daquele conhecimento que não encontrou espaço para ser compartilhado conosco, o conhecimento da humanidade dos estivadores vitimados pela ação do fogo em contato com as cargas embarcadas e maximizados pela não ação do homem público (AZOUBEL, 2018 e 2017), que lhes negou resgate no mar e ajuda em terra.

A essas nossas percepções, some-se o fato de que a fotografia – inclusive a jornalística – nada prova, nada nega (KOSSOY, 2001), embora seja comumente usada pelos agentes do jornalismo para corroborar narrativas verbais escritas (e mesmo faladas). Logo, é aceitável retornar à ideia de rastro e vestígio, uma vez que, diante de nossos olhos e em nossas mãos, esses registros imagéticos do mundo não podem e nem devem ser tomados como as “coisas em si”, mas tão somente como recortes de um outro “aqui e agora” que, lido em um tempo ulterior, como no caso em tela, produz sentidos distintos para compreensão de seu referente.

No que toca à questão do aporte imagético na contemporaneidade, não deixa de ser relevante pensar sobre a abordagem da história do Jornalismo como meio fundante para compreensão de sua *práxis*. Cremos que tangenciar a lógica produtiva do tempo passado em face da do tempo presente possibilita não apenas o aprofundamento desse entendimento necessário, mas de como as narrativas de outrora nos conduziram ao aqui e agora em que vivemos, de como enriquecem nossa percepção sobre nós mesmos e, finalmente, de como o signo da morte vem se reconfigurando ao longo dos anos no que toca à tradução jornalística visual verbal e imagética de fatos e fenômenos.

Desta feita, cremos ser fundamental dar continuidade à esta investigação – com especial atenção à morte daqueles homens negros referenciada nas páginas dos periódicos maranhenses na quarta parte da pesquisa –, sobretudo diante das limitações espaciais que comunicações como esta impõem e diante da pluralidade dos rastros a serem problematizados naquela página. Entre as possibilidades, a investigação de como a morte daqueles homens negros foi reportada: suas implicações e desdobramentos; a leitura profunda do texto jornalístico aliada à abordagem dos critérios de noticiabilidade antes referidos; e mesmo o detalhamento do mapa dessa tragédia, incluindo documentos outros que não os já citados devem ganhar forma.

REFERÊNCIAS >>

ASSMANN, Aleida. Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soehne. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AZOUBEL, Diogo. Maria Celeste: análise semiótica da capa do Jornal do Povo, de 19 de março de 1954. In: MOREIRA, Ivaldo (org.). Comunicação, educação e design: contornos contemporâneos. São Paulo: Gráfica Paulo's, 2018.

AZOUBEL, Diogo. Faces do Maria Celeste: rito e memória em narrativas fotojornalísticas. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 15., 2017, São Paulo. Anais... São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://sbpjour.org.br/congresso/index.php/sbpjour/sbpjour2017/paper/viewFile/610/317>>. Acesso em 20 ago. 2018.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GINZBURG, Carlo. Pesquisa sobre Piero. Barcelona: Muchnik Editores, 1984.

_____. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DO POVO, Jornal. Capa da edição de 19 de março de 1954. Disponível em <http://www.cultura.ma.gov.br/portal/sgc/modulos/sgc_bpbl/acervo_digital/arq_ad/20141106174917.pdf>. Acesso em 01 jun. 2017.

KOSSOY, Boris. Fotografia & História. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001

MARTINS, José de Souza. Sociologia da fotografia e da imagem. São Paulo: Contexto, 2008

PENA, Felipe. Teoria do jornalismo. São Paulo: Contexto, 2005

SAMARA, Eni de Mesquita; TUPY, Ismênia Spíndola Silveira Truzzi. História & Documento e método de pesquisa. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

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

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. In: História da Historiografia, número 05, setembro 2010, pp. 134-147. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/171/146>>. Acesso em 20 ago. 2018.

WARBURG, Aby. WAIZBORT, Leopoldo (org.). Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

WULF, Christoph. A criação do ser humano através da imaginação. In.: WULF, Christoph. Homo Pictor: imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado. São Paulo: Hedra, 2013. p. 21-44.

Data de submissão: 15/10/2018

Data de aceite: 24/06/2019