

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
PROGRAMA DE GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

ANDRESSA SANTOS VIEIRA

SOB PELES NEGRAS:
imaginário, repressão e representação visual de mulheres negras no Brasil dos séculos XIX e
XX

Uberlândia, Minas Gerais

2017

ANDRESSA SANTOS VIEIRA

SOB PELES NEGRAS:

imaginário, repressão e representação visual de mulheres negras no Brasil dos séculos XIX e
XX

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de
Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia -
Campus Santa Mônica - como parte dos requisitos
necessários para obtenção da graduação em Artes Visuais.
Orientador: Prof. Dr. Renato Palumbo Dória.

UBERLÂNDIA
2017

ANDRESSA SANTOS VIEIRA

SOB PELES NEGRAS:

imaginário, repressão e representação visual de mulheres negras no Brasil dos séculos XIX e XX

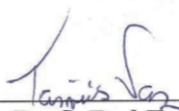
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia - Campus Santa Mônica - como parte dos requisitos necessários para obtenção da graduação em Artes Visuais.

Uberlândia, 07 de dezembro de 2017.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Renato Palumbo Dória (Orientador)
Universidade Federal de Uberlândia/MG



Prof.ª Dr.ª Tamiris Vaz
Universidade Federal de Uberlândia/MG



Prof.ª Dr.ª Cintia Camargo Vianna
Universidade Federal de Uberlândia/MG

Dedico este trabalho a todas as mulheres negras.

AGRADECIMENTOS

Ao pensar nos agradecimentos, deparei-me com a incerteza de como nomear a energia que sempre me guiou e guia ao longo dos dias, que não me permitiu desistir mesmo diante das minhas próprias e piores fraquezas e imperfeições. Nomeio e agradeço meu Guia Celestial, a presença silenciosa que me acolheu em longas noites de sofrimento, que secou minhas lágrimas e dia após dia, me fortaleceu e me tornou uma pessoa melhor.

Agradeço ao meu protetor *Ogum*, meu São Jorge, por me guiar em meio aos tortuosos caminhos terrenos, me protegendo não só do mundo, mas de mim mesma e, principalmente, por me permitir chegar tão longe, muito mais que pensei ser capaz.

Agradeço ao meu estimado e querido orientador Prof. Dr. Renato Palumbo Dória, pela oportunidade de trabalhar com algo tão bonito e necessário, pela paciência (principalmente nos momentos de desespero), pelas palavras de incentivo, pelas orientações, pelos livros e por todo caminho trilhado até o momento. Espero que seja apenas o começo e que possamos trilhar mais algumas milhas!

Meus eternos e sinceros agradecimentos à minha figura materna, meu exemplo de superação, de esperança e força. À minha amada mãe Romilda, por não desistir de mim, mesmo quando eu desisti. Por diariamente me lembrar que é importante sonhar e acreditar mas, principalmente, que é necessário correr atrás e fazer acontecer. Obrigada por ser o exemplo de mulher na minha vida. Não há palavras que descrevam o que a senhora representa para mim e não há agradecimentos o bastante por tudo que fez e faz por mim.

Meu amado irmão Pedro, meu amigo, companheiro e protetor, que diariamente me faz lembrar da importância e do valor dos laços; não há palavras que descrevam o amor e carinho que sinto por você, meu querido “Pedin”. Com sua chegada, com toda certeza, nos tornamos uma família.

Ao meu amado pai, Milvar, que muito me ensinou. À minha querida vovozinha Anália, por sempre ter uma palavra amiga e um abraço acolhedor. Ambos, cada um do seu modo, me apoiaram nessa jornada acadêmica.

Ao meu melhor amigo, parceiro de truco e de vida Nicolas; obrigada por todo apoio e pela companhia ao longo da vida e aos meus queridos amigos Cláudio, Kellen e Jorge, que sempre me dão motivos para sorrir e nunca me deixaram só.

Ao meu amigo Calisson, a pessoa mais sensacional, talentosa e linda que tive o prazer de conhecer; aos meus queridos Bruno e Barbara, por quem nutro uma grande amizade e à

minha melhor amiga Vitória, que mesmo longe, é uma forte presença na minha vida. Espero que jamais nos percamos uns dos outros.

À minha querida e amada amiga Iorranya, por cada palavra amiga, por cada risada e por ter me dado a mão e caminhado comigo no momento em que eu já não tinha mais forças. Jamais serei capaz de agradecê-la por isso!

À Prof^a. Dr^a. Roberta Maira de Melo, por despertar em mim a curiosidade pela cultura africana que, posteriormente, viria abrir portas e reflexões que me fariam crescer tanto como aluna quanto como pessoa.

Ao Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi e ao Prof. Dr. Marco Antônio Pasqualini de Andrade, por despertarem em mim uma intensa paixão pela História da Arte. Ao meu amado Prof. Dr. Paulo Buenoz, figura pela qual tenho uma imensa admiração.

Ao meu querido primo Matheus, minha amada afilhada Melissa e minha querida prima Thayná.

Às minhas queridas e estimadas amigas Luíza, menina de grande coração, pela qual tenho imenso carinho e Maíza, pessoa iluminada que tive o prazer de conhecer e por quem carrego uma grande admiração.

Aos meus queridos amigos nessa trajetória acadêmica, Pudim, Larissa, Hiago, Rodrigo, Juao Aquino, Barbara Teles, Marlon e meu querido irmão Raphael Faria, que foram e são figuras importantíssimas para mim. Jamais os esquecerei!

À minha amada tia e amiga Tatiana, eterna e profunda saudade, sempre te amarei!

À Prof^a. Dr^a. Tamiris Vaz e à Prof^a. Dr^a. Cintia Camargo Vianna, por serem tão receptivas ao convite para serem membros da minha Banca de Defesa e por serem as figuras femininas que eu sempre desejei ter nesse momento tão importante da minha vida acadêmica. Contar com esse apoio e presença feminina sempre foi de suma importância para me motivar a continuar em frente nas pesquisas. Além disso, agradeço pelas pontuações e sugestões feitas na defesa, todas foram de suma importância para a finalização deste trabalho. Obrigada mulheres!

Aos meus colegas de curso e professores. Gratidão!

Enquanto o couro do chicote cortava a carne, a dor metabolizada fortificava o caráter. A colônia produziu muito mais que cativos. Fez heroínas que pra não gerar escravos, matavam os filhos. Não fomos vencidas pela anulação social. Sobrevivemos à ausência na novela, no comercial. O sistema pode até me transformar em empregada, mas não pode me fazer raciocinar como criada. Enquanto mulheres convencionais lutam contra o machismo, as negras duelam pra vencer o machismo, o preconceito, o racismo. Lutam pra reverter o processo de aniquilação que encarcera afrodescendentes em cubículos na prisão. Não existe lei Maria da Penha que nos proteja da violência de nos submeter aos cargos de limpeza, de ler nos banheiros das faculdades hitleristas, fora macacos cotistas. Pelo processo branqueador não sou a beleza padrão, mas na lei dos justos sou a personificação da determinação. Navios negreiros e apelidos dados pelo escravizador falharam na missão de me dar complexo de inferior. Não sou a subalterna que o senhorio crê que construiu. Meu lugar não é nos calvários do Brasil. Se um dia eu tiver que me alistar no tráfico do morro, é porque a Lei Áurea não passa de um texto morto (...)

(Trecho “Mulheres Negras” - Música de Yzalú e letra de Eduardo Taddeo).

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso tem como objetivo analisar representações visuais das mulheres negras no Brasil entre os séculos XIX e XX, determinando, a partir destas representações, quais as principais categorias em que estas se inserem. Representações visuais e categorias que serão devidamente contextualizadas – culturalmente, socialmente e historicamente – visando compreender os modos pelos quais foram construídos os imaginários referentes às mulheres negras no Brasil ao longo dos tempos (imaginários esses ainda bastante ativos na contemporaneidade). Dessa forma, o material levantado e produzido (imagens, documentos, análises e discussões), será utilizado em proposições educativas práticas, visando recontextualizar e ressignificar a representação visual das mulheres negras no Brasil, fornecendo assim subsídios documentais e pedagógicos para a luta contra o preconceito racial e o machismo no país.

Palavras-chave: Arte no Brasil. Fotografia. Mulheres negras. Representações visuais. Séculos XIX e XX.

ABSTRACT

This final project aims to analyze visual representations of black women in Brazil between the 19th and 20th centuries, determining on the basis of these representations, which the main categories in which these fall. Visual representations and categories that will be properly contextualised – culturally, socially and historically – in order to understand the ways in which the imaginary were built for the black women in Brazil throughout the ages (these imaginary still active in contemporary times). In this way, the raised and produced material (images, documents, analyses and discussions) will be used in educational practice propositions aiming to recast and redefine its meaning the visual representation of black women in Brazil, thus providing subsidies documentary and educational measures to combat racial prejudice and sexism in the country.

Keywords: Art in Brazil. Photograph. Black women. Visual representations. 19th and 20th centuries

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: HENSCHER, Alberto; BENQUE, Francisco - Vendedora de frutas no Rio de Janeiro	23
Figura 2: FERREZ, Marc – Quitandeiras	27
Figura 3: CHAMBERLAIN, Henry - <i>Fruit sellers in Lapa</i> - “Quitandeiras da Lapa” ..	29
Figura 4: JÚNIOR, José Christiano – “Escrava Vendedora de Frutas”	30
Figura 5: JÚNIOR, José Christiano – “Escrava Vendedora de Frutas”	30
Figura 6: HENSCHER, Alberto – “Foto de José Eugênio Moreira Alves e Ama-de-Leite”	35
Figura 7: ALBUQUERQUE, Lucílio de - Mãe Preta.....	36
Figura 8: VILLELA, João Ferreira - “Retrato de Augusto Gomes Leal com a Ama-de-Leite Mônica”	37
Figura 9: AZEVEDO, Militão Augusto de – “Retrato de criança no colo de ama”	40
Figura 10: PASTORE, Vincenzo – “Retrato de Mulher com Criança no Colo”.....	43
Figura 11: PASTORE, Vincenzo – “Retrato de mulher diante da cruz, com criança chorando ao lado”	44
Figura 12: VERGER, Pierre – “Candomblé Cosme”	46
Figura 13: VERGER, Pierre – Candomblé Joãozinho Da Gomea	47
Figura 14: MEDEIROS, José – Ritual de iniciação de iaôs (filhas-de-santo).....	49
Figura 15: Fotógrafo Desconhecido – “Tia Ciata”	50
Figura 16: VIANNA, Armando Martins – Limpando Metais	55
Figura 17: Autoria Desconhecida – Reprodução (2014)	55
Figura 18: HENSCHER, Alberto – “Escrava de Turbante”	60
Figura 19: Autoria Desconhecida (Colagem)	61

SUMÁRIO

Introdução	11
1 Retratos da escravidão: as representações visuais dos negros no Brasil Oitocentista	15
2 Representações visuais de mulheres negras no Brasil dos séculos XIX e XX	20
2.1 A mulher negra e suas ocupações sociais nos séculos XIX e XX: entre escravização e liberdade	21
2.1.1 “ <i>Quitandeiras</i> ”	21
2.1.2 “ <i>Amas-de-Leite</i> ”	33
2.1.3 “ <i>Mãe-Preta</i> ”	40
3 “Feminismos e sexualidades”: um (novo) olhar sobre o (s) protagonismo (s) das mulheres negras	45
3.1 Um (novo) olhar pela educação	52
Considerações finais	58
Referências	63
Anexos	67
Banco de imagens: representações visuais de mulheres negras	67
Proposta Pedagógica: SOB PELES NEGRAS: proposta de trabalho com as representações visuais de mulheres negras nos séculos XIX e XX no ambiente escolar	147

Introdução

O Brasil é formado por um imenso e complexo mistifório de culturas e manifestações presentes nas diversificadas relações de interação humana, fragmentado por diferentes segregações e os desdobramentos negativos advindos delas, os quais têm dificultado o estabelecimento de garantias mínimas de convivência e sobrevivência a vários grupos. O processo de construção identitária parte de matrizes históricas diferenciadas, modelos diversos carregados de estereótipos¹ e preconceitos que se enraizaram como padrões normativos extremamente excludentes, os quais ainda fazem parte do imaginário² da sociedade brasileira.

Ao adentrar no campo da História da Arte, percebemos narrativas que reivindicam um novo olhar sobre a participação e o protagonismo das mulheres negras na construção da história da sociedade brasileira. Partindo da exploração das representações visuais, buscamos observar e perceber como esse sistema moldou esses sujeitos, criando e reforçando estereótipos e, também, como essas produções contribuíram e ainda contribuem para a manutenção do senso-comum.

Partindo do pressuposto que a representação de valores de uma cultura contribui para a construção da memória social de uma coletividade, percebemos que a naturalização de estereótipos insere-se (ou impregna-se) no repertório simbólico de uma sociedade, fixando estigmatizações e identidades. Imagens e textos não representam apenas o conhecimento de acontecimentos, de ações e das personagens, mas também opiniões específicas e sociais. Nesse sentido, o resgate dessas construções para a compreensão de suas narrativas é um meio para superar imaginários e concepções errôneas.

Explorar as representações visuais, buscando compreendê-las, pode ser um caminho para a desconstrução da memória estereotipada da mulher negra. Imagens da sociedade e da história produzidas por viajantes/artistas tiveram e ainda têm papel fundamental na construção

¹ Segundo Homi Bhabha (2005) estereótipos são quaisquer representações limitadas da alteridade em domínio discursivo, por meio de signos e cadeias semânticas que implicam ambivalência e/ou fixidez no ato representativo. “Conota rigidez e ordem imutável, como também desordem, degeneração e repetição” (BHABHA, 2005, p. 105). “Enquanto representação alojada na dinâmica entre significantes e significados, elementos de conhecimento e de identificação, vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido e compartilhado enquanto “lugar-comum” e algo que deve ser amplamente repetido – ainda que subliminarmente – para garantir tanto a perpetuação de redes semânticas inferiorizantes quanto do próprio ‘lugar-comum’” (DE OLIVEIRA, 2007, p.78-79).

² De acordo com De Moraes (1997, p. 94) o imaginário social é composto por um conjunto de relações imagéticas que atuam como memória afetivo-social de uma cultura, um substrato ideológico mantido pela comunidade. Trata-se de uma produção coletiva, já que é depositário da memória que a família e os grupos recolhem de seus contatos com o cotidiano.

do imaginário sobre as mulheres negras no Brasil. A reflexão sobre o pensamento histórico, enquanto processo cognitivo, provoca uma necessária imersão em proposições e questionamentos. Acreditamos que esse processo é necessário, não para encontrar respostas exatas, mas para incentivar fecundas reflexões.

Entendemos que o conhecimento enraizado na sociedade vai se manifestar como produto histórico: ideologias que estão inseridas em determinado contexto social não são fruto de existências individuais, mas coletivas. Assim, ao pensar nas construções históricas, nos deparamos com diferentes simbologias e significações. E mais, ao adentrar no campo das representações visuais vislumbramos interpretações e reinterpretações com múltiplas linguagens e cognições. A iconografia exige reflexões porque é justamente nas “entrelinhas” visuais, nas omissões e nas deformações que se encontra um campo extremamente profícuo de estudo.

Tal estudo, portanto, é de suma importância, principalmente para que as construções visuais não sejam pensadas como coletividade homogênea, nem tipologias, mas sim em sua unicidade, explorando as narrativas explícitas e implícitas ali presentes. Não se trata de uma disponibilidade meramente visual, para apreciação, mas um trabalho com o olhar sobre essas personagens, o(s) modo(s) pelo(s) qual(is) essas mulheres foram vistas e retratadas – como foi construída sua imagem – reconstruindo a trajetória, desde a escravidão do século XIX e o pós-abolição, até os dias mais atuais.

Pensando na contemporaneidade, muitos movimentos sociais organizam-se em defesa da cultura de origem africana, dos povos negros e dos afrodescendentes, da própria figura feminina negra e a invisibilidade de seu protagonismo. Contudo, ao buscar a história dessa resistência, observamos que ela sempre foi consistente e muito significativa, desde o período da escravidão, entretanto, foi omitida e ressignificada por estereótipos que a desvalorizaram.

A realidade de muitas mulheres negras na sociedade brasileira hodierna pode ser entendida como um desdobramento da própria escravidão, a qual foi um processo de estereotipização e estigmatização dessas personagens. Nesse sentido, compreender como se deu essa trajetória é um meio de reconfigurar esses padrões excludentes e, nessa perspectiva, as representações visuais dão grande subsídio para essa necessária análise sistemática.

Todavia, é importante educar o olhar para compreender as narrativas, as omissões, as entrelinhas, compreendendo que as representações visuais não podem ser tratadas como meras ilustrações, principalmente porque elas são veículos de difusão da imagem do outro, passíveis de interpretações superficiais e/ou equivocadas.

Ao longo desse estudo, nos defrontamos com a interdisciplinaridade, justamente pela impossibilidade de compreender tais construções visuais apenas pela compreensão da história, mas também, pelo contexto social e pelas questões que dão significado para as mesmas. É de suma importância, portanto, educar o olhar para além da estética, buscando (re)conhecer valores e problemáticas, mesmo que se compreenda que as interpretações são pessoais e diversas.

As representações visuais, aqui trabalhadas, não partem de uma tipologia nem são tratadas como meras ilustrações, mas são frutos de uma pesquisa imagética e referencial que buscou ao máximo compreendê-las, respeitando a singularidade, a história e a própria narrativa implícita e/ou explícita de cada uma.

Para contribuir referencialmente com futuras pesquisas, no que tange à metodologia, o presente trabalho foi estruturado a partir de um banco de imagens sobre as mulheres negras nos séculos XIX e XX. Por meio da análise dessas imagens foi feita uma reflexão sobre as representações visuais no Brasil Colonial, compreendendo a importância de uma contextualização histórica e, em seguida, foram trabalhadas as representações das mulheres negras, refletindo sobre cada uma delas, não só esteticamente, mas buscando aparatos bibliográficos para evidenciar reflexões mais profundas, principalmente no que concerne ao protagonismo e resistência dessas personagens. Além disso, foram explicitadas construções visuais mais contemporâneas, não só sobre as mulheres negras, mas produzidas por elas, além de pontuar figuras que foram e são significativas na história da sociedade brasileira. Consta nesse trabalho, ainda, um anexo contendo um banco de imagens as quais utilizamos como referências visuais e narrativas na construção desse estudo e uma proposta pedagógica.

Acreditamos que a superação de muitos estigmas, preconceitos e estereótipos partem da reflexão e compreensão, sendo que isso só é possível quando há mecanismos que propiciem tais ações. Sendo assim, é importante facilitar e ampliar o acesso não apenas a essas representações, mas também a sua contextualização crítica, aguçando o olhar e possibilitando o entendimento sobre o papel dessas mulheres e, também, como se deu o enraizamento de preconceitos e estereótipos e de que maneira isso ainda reflete na vida desses indivíduos, explicitando a necessidade de mudanças sociais.

Por fim, ao refletir sobre as entrelinhas das representações visuais, é possível (re)conhecer que os detalhes criam narrativas, como as indumentárias que reforçam a identidade

africana, os registros das “*quitandeiras*”³ - mesmo enquanto produções dos “tipos de negros” - explicitam uma prática social de ascensão e resistência. É nessa perspectiva que compreendemos que as imagens são importantes ferramentas para que se possa reconstruir o imaginário social, resgatar os protagonismos que foram historicamente ignorados e talvez, a própria imagem dessas mulheres na contemporaneidade, mas isso só é possível ao se educar o olhar para além do que se vê, e/ou se reflita sobre aquilo que é (in)visível.

³ Nesse trabalho o uso de aspas nos termos “*quitandeiras*”, “*amas-de-leite*”, “*mãe-negra*”, “*mulatas*” e “*tipos de negros*” ocorreu para chamar a atenção quanto à estereotipização provocada pela naturalização do uso dessas palavras. Ainda que trabalhemos com a categorização das imagens, compreendemos a unicidade e humanidade das pessoas registradas, buscando-se inclusive, compreender as narrativas de modo a valorizar não só o registro, mas o sujeito ali presente.

1 Retratos da escravidão: as representações visuais dos negros no Brasil Oitocentista

A prática escravocrata - tema recorrente na história da humanidade e nas representações visuais – pode ser genericamente compreendida como um fenômeno social, econômico, racial e de classes. No Brasil, a escravidão foi decisiva na estruturação da sociedade podendo ser percebida como um princípio da consolidação social, no qual gênero, raça e classe determinaram e ainda determinam como e onde os sujeitos estão inseridos. Nesse contexto, percebemos a camuflagem da desintegração social do negro brasileiro advinda da naturalização histórica da associação da cor da pele com a escravidão como argumenta Hofbauer (2006)

Ao se articular hoje as palavras “africano”, “afro-brasileiro”, “afro-descendente” ou “negro”, é quase inevitável não provocar associações com escravidão e cor de pele escura. Escravidão e negro não são, porém, conceitos que nasceram juntos, nem idéias intrinsecamente conectadas por uma determinação natural ou antropológica. Os discursos sobre cor e escravidão são expressões de duas histórias longuíssimas que, em determinados momentos e contextos das transformações sociais e econômicas do mundo ocidental, se conjugaram e se amalgamaram. Os primórdios dessas duas histórias encontram-se no mundo mediterrâneo, nas estruturas sociais e ideais políticos dos gregos e romanos e, posteriormente, na convivência conflituosa entre cristão, muçulmanos e judeus. (HOFBAUER, 2006, p. 29).

A violenta e dura vida desses indivíduos em cativeiro tirou-lhes, além da própria liberdade, as possibilidades de integração e ascensão social, nos fazendo compreender os verdadeiros mecanismos de submissão que, na contemporaneidade, são entendidos como subalternidade aceita. Nesse aspecto, Lima; Pereira, Silva, (2009) afirmam

As condições desfavoráveis da vida em cativeiro teriam desprovido os escravos da capacidade de pensar o mundo a partir de categorias e significados sociais que não aqueles instituídos pelos próprios senhores, ocorrendo assim, uma “coisificação social” dos negros sob a escravidão. A violência exercida pela sistema escravista chegava a fazer com que os negros concebessem a si mesmos como não-homens, como criaturas inferiores, como “coisas”, daí a denominação “teoria do escravo-coisa” (LIMA; PEREIRA, SILVA 2009, p. 03).

Cabe destacar, aqui, que trataremos o termo escravidão ao longo da escrita como a condição na qual os negros foram mantidos no Brasil Colonial, compreendendo que homens e mulheres de várias regiões africanas foram sequestrados e trazidos para o país para serem escravizados. Compreendemos que a costumeira afirmativa que negros são descendentes de escravos reforça a associação de negritude e escravidão, bem como vários estereótipos

enraizados que serão explicitados ao longo da escrita, principalmente a “coisificação” desses sujeitos.

É importante, ainda, ressaltar que a escravidão é uma condição não natural a qual um indivíduo é sujeito. Negros não são descendentes de escravos, tal afirmação é um pérfido jogo de palavras advindo da secular crença que negritude e escravidão são apostos, desconsiderando que se trata de uma relação de submissão condicionada, não havendo, portanto, relação entre cor de pele e escravagismo. Acreditamos que é fundamental desnaturalizar a relação negro/escravo, bem como é de suma importância falar sobre a escravidão, atentando-se às narrativas e exposições de modo a não reiterar estereótipos e preconceitos.

Ao refletir sobre as representações visuais desse contexto histórico, compreendemos que foram sobremaneira reforços, quando não a própria criação de estereótipos, principalmente ao criar imagens que tipificavam o negro, preterindo sua humanidade e singularidade e reconhecendo apenas as funções e/ou raça. Em contrapartida, percebemos as inúmeras possibilidades propiciadas pelas “experiências não-verbais” (Burke, 2004, p.17) já que as imagens nos permitem testemunhar de forma mais vívida acontecimentos passados, independentemente da veracidade dos mesmos. Cabe ao observador, portanto, educar o olhar quanto às possíveis interpretações e narrativas.

Tratando-se da perspectiva educacional, ao focar a temática da escravidão observamos não só a generalização desses sujeitos enquanto massa escrava, mas uma profunda invisibilização do gênero feminino negro e a comum submissão associada a esses indivíduos. Uma problemática recorrente percebida em livros didáticos, por exemplo, é a ideia que a mão de obra escrava negra era vantajosa, tanto para os colonos quanto para o tráfico negreiro, porque os negros eram mais ativos e aceitavam melhor o cativo que os indígenas, como Fertig e Martins (2006) exemplificam,

Pedro Calmon, em livro editado no ano de 1939, no mesmo trecho em que fala sobre a desvantagem do trabalho indígena, apresenta as vantagens do trabalho africano: “os negros eram melhores colonos do que os índios: mais resistentes, mais pacientes, mais ativos, não fugiam facilmente, (...)”. Em outras palavras, segundo Calmon, o escravo africano era mais forte fisicamente que o índio, porém tinha um temperamento mais dócil, submisso e, portanto, “paciente” ao cativo (FERTIG, MARTINS, 2006, p. 7)

Os autores Fertig e Martins (2006) fazem uma análise das representações da escravidão na historiografia tradicional por meio de uma incursão por livros didáticos. Utilizando de

citações, eles explicitam as visões pretensamente amenas do período escravocrata descritas por alguns escritores. A questão fundamental acerca dessas obras, com as quais se trabalha nas escolas, é que se tratam de ferramentas com as quais, muitas vezes, os profissionais da educação se orientam e trabalham nas salas de aulas, sendo eles, na maioria das vezes, difusores de ideias. Nesse sentido, percebemos que essa temática é trabalhada, sobremaneira, em detrimento da figura do negro, além de anular a existência das mulheres negras, havendo a generalização da figura negra enquanto mero escravo. O que se observa é o reforço de estereótipos por meio de falas carregadas de preconceitos. De acordo com Silva (1956):

As crendices, as superstições do negro, com sua afetividade, refletiram-se na formação de nossa gente que herdou dela ‘uma certa negligência crioula, uma resignação heroica para suportar a miséria, uma concepção um pouco fatalista e quiçá leviana da vida, sem grandes preocupações do futuro, o hábito do trabalho sem amor, mas também sem revolta, e, enfim, a melancolia impressa mais na música e na poesia do que no estado de alma habitual do povo’ (SILVA, 1956, p. 26, grifos nossos).

Corroborando com Silva (1956), podemos ainda recorrer aos estudos de Burke (2004), o qual afirma que as representações visuais também podem estar carregadas das visões estereotipadas do “outro”, principalmente porque não há “um olhar inocente no sentido de um olhar que fosse totalmente objetivo, livre de expectativas ou preconceitos de qualquer tipo” (BURKE, 2004, p. 18). Ainda nessa perspectiva, Meneses (2010) reitera que:

(...) mas a rejeição do Outro, combinada com a dominação, assume também outra forma: não tirar a vida do Outro, mas apenas a diferença, ou seja, extirpar-lhe a alteridade que o constitui como Outro, assimilando-o e reduzindo-o à imagem e semelhança do Mesmo. Os colonizadores europeus, menos tolerantes que os impérios romano e mulçumano, tenderam a homogeneizar as populações que dominavam. No mundo ibérico, os judeus foram obrigados a tornar-se “cristãos novos” para salvarem a vida ou o patrimônio. E ainda há uma forma mais sutil e oportunista de lidar com o Outro: conservar-lhe a alteridade, mas, então, fazendo dela pretexto para oprimi-lo. A diferença torna-se título que legitima a dominação e exploração, já que demonstra uma degradação da condição humana; por isso, merece um estatuto de inferioridade e de discriminação (MENESES, 2010, p.13).

Nesse contexto, entendemos que seja importante propiciar a construção de novos olhares sobre o período escravocrata no Brasil, sobre as relações sociais e, principalmente, sobre as representações das mulheres negras. Ao desprezar os protagonismos e participações dessas figuras, houve um silenciamento histórico, enraizando o imaginário do “não-lugar” do gênero

feminino negro na sociedade, além de naturalizar a associação dos negros primeiramente com a escravidão e posteriormente, com a subalternidade, como Gomes (2001) discorre

Essa perspectiva que prima pela exclusão e trata as diferenças como deficiências transforma as desigualdades raciais construídas no decorrer da história, nas relações políticas e sociais, em naturalizações. As desigualdades construídas socialmente passam a ser consideradas como características próprias do negro e da negra. Dessa maneira, um povo cuja história faz parte da nossa formação cultural, social e histórica passa a ser visto através dos mais variados estereótipos. Ser negro torna-se um estigma. Se passarmos em revista vários currículos do ensino fundamental e médio, veremos que o negro, na maioria das vezes, é apresentado aos alunos e às alunas unicamente como escravo – sem passado, sem história – exercendo somente algumas influências na formação da sociedade brasileira. Numa outra face desse mesmo procedimento, o negro, quando liberto, é apresentado como marginal, desdobrando-se na figura do “malandro”. Essa postura reforça o estereótipo do não-lugar social imposto ao negro e impede que o vejamos como sujeito histórico, social e cultural (GOMES, 2001, p. 42)

Compreendemos ainda que o modo como as representações visuais são utilizadas podem potencializar preconceitos, reforçar o imaginário da submissão negra, invisibilizando quaisquer protagonismos em detrimento da condição de escravizado estereotipado, como Pinto (2013) reforça

Comparando-se personagens brancos, negros e mestiços, observa-se que praticamente todos os itens indicadores de uma posição de destaque na ilustração privilegiam os personagens brancos. Eles são mais frequentes, desempenham a função de representantes da espécie (os coletivos e multidões são homoganeamente brancos), ocupam posição de proeminência nas ilustrações que retratam grupos de personagens e são os mais ilustrados nos locais privilegiados do livro. A pouca evidência de personagens negros e mestiços ilustrados na capa ou ocupando posição proeminente na ilustração, quando em companhia de outros. O tratamento estético dispensado aos personagens, também confirma a importância do branco e contribui para reforçar os estereótipos e certas imagens associadas ao negro e ao mestiço, que são os mais frequentemente representados de forma grotesca e estereotipada. Por exemplo, nesses livros não aparece a mulher negra, mas a doméstica negra, representada de maneira estereotipada: físico avantajado e traços negroides extremamente marcados (PINTO, 2013, p. 88).

Acreditamos que seja de suma importância refletir sobre a inserção e existência dessas figuras humanas negras no sistema escravocrata, compreendendo a construção do símbolo “negro escravo” e “escravo-coisa”, potencializando os debates que ainda são, de certo modo, tímidos e carregados de estereótipos. Percebemos ainda a potencialidade do olhar sobre essas representações, que corre o risco de perder de vista a condição desses negros escravizados enquanto agentes históricos, reconhecendo-os como escravos apenas.

Refletindo sobre as possibilidades de promoção de mudanças para o olhar sobre as mulheres negras, compreendemos que o campo visual propicia experiências vastas que podem tanto contribuir negativamente, reforçando estereótipos, quanto positivamente, propiciando a valorização da estética negra que contribuiria para a eliminação de estereótipos.

Além disso, é imprescindível que a historiografia sobre a presença das mulheres negras na sociedade brasileira seja mais fecunda e representativa, havendo distinção da massa historicamente homogeneizada como “escravos”, criando um novo olhar sobre a unicidade e singularidade desse gênero oprimido, para que se possam emergir nomes e rostos concretos e particulares.

2 Representações visuais de mulheres negras no Brasil dos séculos XIX e XX

A atuação histórica das mulheres negras escravizadas e libertas esteve submersa no silenciamento da historiografia tradicional que, por séculos, explicou o processo histórico sem mencionar o protagonismo delas. Adentrando nas representações das mulheres negras nos deparamos com uma infinidade de interpretações e contextos, que não são restritos, infelizmente, somente à escravidão. Ao realizar leituras dos séculos XIX e XX – recorte histórico com vastas representações do gênero feminino – nos deparamos com possíveis estigmas sociais, que tanto as tipificam quanto reforçam estereótipos historicamente enraizados e comumente associados as mulheres negras, tais como “*ama-de-leite*”, “*escrava*”, “*mulata*”, “*doméstica*”, “*quitandeira*”, “*dama de companhia*”, “*mãe negra*”, “*lavadeira*” e outras tipologias que criam essas associações.

O estudo dessas representações estereotípicas explicita a presença de preconceitos que foram naturalizados pelas próprias imagens, uma vez que não discuti-las resulta no enraizamento e disseminação de interpretações preconceituosas e equivocadas. Desse modo, faz-se necessário explicitá-los, buscando maior e melhor compreensão tanto dos papéis sociais que foram condicionantes nesse processo quanto do próprio contexto em que foram construídos, educando o olhar para além do que se vê, atentando-se às questões mais profundas. Adentrando nesse universo visual observamos a importância das imagens, não como meras ilustrações, mas como importantes evidências históricas. Nesse aspecto, Burke (2004) afirma

O uso de imagens por historiadores não pode e não deve ser limitado à “evidência” no sentido estrito do termo [...]. Deve-se também deixar espaço para o que Francis Haskell denominou “o impacto da imagem na imaginação histórica”. Pinturas, estátuas, publicações e assim por diante permitem a nós, posteriormente, compartilhar as experiências não-verbais ou o conhecimento de culturas passadas [...] Em resumo, imagens nos permitem “imaginar” o passado de forma mais vívida (BURKE, 2004, p. 16-17).

Nesse sentido, entendemos a importância da interpretação das imagens, buscando compreender não apenas suas narrativas, mas os possíveis propósitos dos realizadores delas, aprofundando os registros e dando visibilidade aos registrados. Quanto a esse aspecto, partindo das representações visuais das mulheres negras no século XIX, observamos, sobremaneira, o anonimato dessas figuras humanas, principalmente nas fotografias de estúdio, que reforçam o

estereótipo de “tipos” de negros. Assim, para melhor compreender essas experiências não verbais, observamos a viabilidade de categoriza-las de modo a compreender suas trajetórias.

2.1 A mulher negra e suas ocupações sociais nos séculos XIX e XX: entre escravização e liberdade

Os registros relacionados aos primeiros africanos trazidos para o Brasil para serem escravizados não são muito exatos. Entretanto, os documentos existentes nos permitem perceber que a mão de obra escrava do gênero feminino mostrou-se viável, talvez por ser mais barata e pela própria facilidade de dominação dessas mulheres. Essa ideologia de submissão, conciliada ao trabalho compulsório, ofuscou outros aspectos da existência feminina, principalmente no que tange a questão da existência e resistência.

A exploração da vida e dos corpos negros no regime escravocrata se deu, primeiramente, pela utilização da força braçal, porém, desdobrou-se em papéis que ao mesmo tempo que determinaram o modo de vida das mulheres negras, criaram o imaginário do seu “não-lugar” na sociedade. A experiência do não-lugar pode ser entendida como o ato de negar ao gênero feminino o direito de ocupar espaços considerados elitizados e, portanto, não associados tradicionalmente a tais mulheres. A elas a associação feita, de maneira geral, resumia-se às atividades subalternas como faxineira, babá, doméstica, lavadeira, entre outros. Dessa forma, a possibilidade de essas mulheres apropriarem-se de outros espaços (de maior prestígio social) causa estranhamento por parte daqueles que esperam que essas pessoas só ocupem os segmentos que são, naturalmente e historicamente, associados a essas figuras humanas.

Buscando compreender como se deu o processo de enraizamento desse imaginário, sobremaneira discriminatório sobre a presença das mulheres negras ao longo da história, percebemos que as representações visuais foram e ainda são importantes veículos de disseminação não só de imagens, contextos e personagens, mas estigmas, preconceitos, mas também, possibilidades.

2.1.1 “Quitandeiras”

No Brasil oitocentista “*quitandeira*” era o termo utilizado para designar as negras vendeiras, também chamadas “negras de tabuleiro”, que ocupavam diversos espaços vendendo

alimentos. *Quitanda*, palavra de origem africana, do quimbundo, derivativo de *kitanda*⁴ significa tabuleiro, suporte sobre o qual as mulheres expunham diversos gêneros alimentícios. Essa prática de origem africana, atribuída principalmente ao gênero feminino, propagou-se nas colônias e nas representações visuais dos artistas.

No Brasil, no século XIX, as chamadas quitandeiras, eram algumas mulheres negras livres ou escravas que se dedicavam ao comércio de legumes e frutas e para isso se instalavam nas praças. Dentre elas haviam as quitandeiras mais ricas que contavam com auxiliares mulatos livres ou seus escravos. Os mercados das cidades eram os seus locais de vendas. No Mercado de Peixe, no Rio de Janeiro, elas vendiam angu nas suas quitandas (DEBRET, 1839, p. 278).

Alberto Henschel (Berlim, 13 de junho de 1827 - Rio de Janeiro, 30 de junho de 1882) fotógrafo de origem alemã, dotado de grande tino comercial, abriu estúdios em Salvador, Recife, São Paulo e Rio de Janeiro, importantes cidades do Império brasileiro onde, mesmo com o predomínio da clientela branca, produziu uma extensa série de retratos de pessoas negras utilizando o popular formato *carte-de-visite*⁵. A fotografia “Vendedora de frutas no Rio de Janeiro” (Figura 1) de Henschel e Francisco Benque foi descrita, em 10 de abril de 1873, em uma publicação do Diário de Pernambuco juntamente com uma da família Imperial, onde lia-se

Acham-se hoje exposto, até o meio-dia, no palácio da exposição nacional dous grandes trabalhos fotograficos dos Srs. Henschel e Benque, destinados à exposição Internacional de Vienna d’Austria. São dous quadros, em que as figuras a luz e os menores accessorios disposto com verdadeira arte, formam um conjunto que agrada sobremodo à vista. Um delles apresenta um bonito grupo formado por sua Magestades, por S.S. A.A a Sra. princeza imperial e o augusto príncipes, filhos do Sr. Duque de Saxe, que se acham nesta côrte. O outro representa uma dessas bahianas quitandeiras, debaixo do seu enorme chapéo de sol de fazenda branca, que lhe serve de barraca, e rodeiada de fructas do paiz perfeitamente grupadas. Naturalidade de posição, relevo bem pronunciado na physionomia da figura principal, boa luz, fundo

⁴ Antes de aportarem no Brasil, os espaços de troca, as feiras e os mercados ficaram conhecidos na região centro-ocidental da África, especialmente entre os povos quimbundu, como *Kitanda*. Embora o termo tenha origem quimbundu, ele aparece em todos os povos de língua bantude Angola. (GOMES & SOARES, 2002)

⁵ A Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras esclarece que *carte-de-visite* é um formato de apresentação de fotografias inventado pelo francês André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) em 1854 e foi assim denominado em virtude de seu tamanho reduzido (apresentava uma fotografia de cerca de 9,5 x 6 cm montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm). A grande voga da *carte-de-visite* ocorreu na década de 1860, quando se tornou um modismo em escala mundial, sendo produzido aos milhões em todo o mundo, inclusive aqui no Brasil. Segundo Mauad (1996, p. 4) a fotografia em formato “*carte-de-visite*”, patenteada por Eugena Disderi, em 1854, caracteriza-se tanto pelo seu tamanho diminuto (6 x 9,5 cm), colada em cartão um pouco maior, como pela função de representação social, própria do séc. XIX. Comumente, trocado com dedicatórias variadas, o “*carte-de-visite*” popularizou a arte do retrato; sendo guardado em álbuns, cuja qualidade de adereços, era símbolo de distinção social.

consoante com os primeiros planos, novidades de idea, tem, em summa, tudo o quanto é myster para torna-lo digno de ser visto (Diário de Pernambuco, 10 abr. 1873, p. 3).



Figura 1: HENSCHEL, Alberto; BENQUE, Francisco - **Vendedora de frutas no Rio de Janeiro** (Fotografia Monocromática Sépia; 13,2 cm x 9,6 cm, Rio de Janeiro - RJ, 1869, Instituto Moreira Salles)

A notícia oferece ao leitor descrições e instruções para apreciação das imagens que não foram reproduzidas no jornal, indicando como cada uma deveria ser imaginada e interpretada. Observamos que ambas receberam igual tratamento, indicando que foram utilizados recursos para a criação de verdadeiras obras artísticas: luz, acessórios, composição e as próprias figuras. Conciso, o segundo parágrafo descreve a fotografia da família imperial como “um bonito grupo”. Já no terceiro, observamos descrições categóricas que enaltecem o retrato em detrimento da pessoa retratada, sendo a mulher fotografada descrita como “uma dessas bahianas”, indicando ser apenas uma representante das muitas vendedoras que transitavam pelas ruas do Rio de Janeiro. Segundo Cardim (2012)

a publicação informa tratarem-se de duas importantes fotografias de Alberto Henschel e Francisco Benque disponíveis ao público na Exposição Nacional, de 1872, e comenta a participação de tais imagens na Exposição Internacional de Viena, realizada em 1873 (CARDIM, 2012, p. 11).

Detalhe por detalhe, a notícia propicia a construção da imagem na mente do leitor: o enorme guarda-sol branco que lhe serve de barraca, a perfeita organização das frutas que a rodeiam, enfatizando inclusive os elementos técnicos e estéticos como a naturalidade da posição, relevo, fisionomia da figura, luz, plano. Ainda que não houvesse muitas variações nas fotografias de estúdio no período oitocentista, percebemos uma minuciosa descrição para que o leitor seja capaz de imaginar os registros, porém, mesmo tratando-se de um texto detalhista, não há definição sobre a cor/raça das pessoas presentes no registro. Apesar disso, certamente o leitor soube que se tratavam de pessoas brancas no primeiro registro e de uma mulher negra no segundo.

Essa suposição ocorre, primeiramente, pelo fato de as classes sociais dominantes serem representadas por uma minoria branca e por um contingente de escravizados representando uma maioria negra e, principalmente, porque a heterogenia social e racial brasileira e as relações de poder eram e ainda são tão claras, que não necessitam ser mencionadas. É possível depreender, portanto, que a representação cognitiva dessas imagens ocorreu a partir de imaginários sociais, principalmente no que tange a questão do exotismo⁶ relacionado ao gênero feminino negro, sendo recorrente essa construção visual atrelada à reprodução de estereótipos e valores para atender o interesse hegemônico europeu, como afirma Valentim (2014)

Durante o século XIX essas representações atendiam às demandas culturais da época, cujas regras eram pautadas por teorias racistas desenvolvidas na Europa e na América do Norte. Através da contemplação das fotografias do referido período, nota-se que tais teorias encontraram um forte pilar de sustentação na produção fotográfica, pois foi através das fotografias antropológicas e etnográficas que as teorias racistas propagaram seus ideais pseudo-científicos de uma hierarquia das raças (onde a raça negra é inferior à branca). Assim pode-se afirmar que o olhar sobre negras e negros durante o século XIX era marcado por uma “curiosidade antropológica” (PESSANHA, 1992, p. 44) que se insere nos propósitos europeus de exotização da realidade local construindo personagens de marcada alteridade exótica. Fator que distancia as representações da imagem do(a) negro(a) de um caráter realista ou documental, ao passo que atua como uma construção social e exemplifica a ‘urgência’ das ciências antropológicas e etnográficas bem como a curiosidade dos europeus em terras distantes (VALENTIM, 2014, p. 50-51).

⁶ Segundo Murari (1999, p. 48) a lógica do exotismo se baseia no contraste e na inversão, operados a partir de polarizações: o simples e o complexo, o selvagem e o civilizado, o natural e o artificial, o espontâneo e o contrafeito, e assim por diante. O exotismo existe, portanto, apenas à medida que esse outro que se cultua permaneça desconhecido, pois o conhecimento poderia dotá-lo de significações particulares e estranhas à sua condição de espectro. As maiores virtudes das terras exóticas são a distância e a ignorância a respeito delas, pois é isso que as torna passíveis de idealização.

Percebemos que a cena foi construída direcionando o olhar para o excêntrico Brasil Colônia: as frutas exóticas organizadas em volta da “*quitandeira*” - que usa um volumoso turbante na cabeça e um longo vestido branco - o cenário aparentemente tropical ao fundo e a grama sobre a qual toda a cena está construída. Observamos que há certo propósito na construção de personagens de marcada alteridade exótica: apresentar uma realidade imaginada pelos europeus - “as relações de alteridade se somam à tal construção para criar um(a) personagem negro ou negra atemporal que habita a imaginação européia oitocentista” (VALENTIM, 2014, p.51), promovendo o imaginário do exotismo dos seres registrados.

A autora Cardim (2012) discorre sobre essas construções visuais, que segundo ela, corroboraram enquanto recursos de representação nacional, distinguindo limites sociais, divulgando a humanização das relações entre senhores e escravizados e principalmente, conferindo benevolência ao escravismo brasileiro, como pode ser lido no trecho do catálogo da exposição realizada em 1867 em Paris por ela citado

(...) os escravos, bem alimentados, vivem em habitações adequadas e tratados com humanidade. Na maioria das lavouras eles possuem suas próprias plantações, cujos produtos podem usufruir livremente. Atualmente o trabalho é moderado, e em geral, feito apenas durante o dia, enquanto as noites dedicadas à tranquilidade são divididas entre os atos religiosos e o divertimento (LAEMMERT, 1867a, p. 30 *apud* PRUSSAT, 2008, p. 175).

Seja por meio de fotografias ou textos, observamos que buscou-se justificar o regime escravocrata como necessário, porém esse fora brando. A autora explicita escritas que informam que tratou-se de uma necessidade circunstancial, porém amena, havendo a isenção e até o ocultamento de qualquer violência praticada durante o período, além de se disseminar a ideia de uma escravidão humanitária que aproximava-se muito da liberdade

“Eles (os escravos) podem constituir a partir de suas economias um fundo de emancipação para comprar sua liberdade. Essa instituição, à qual o Brasil está submetido por força de condições específicas desde o estabelecimento das primeiras colônias, tende felizmente ao seu rápido fim. Por força da lei de 28 de setembro de 1871 ninguém mais nasce escravo no Brasil” (LAEMMERT, 1873, p. 67 *apud* PRUSSAT, 2008, p. 176)

É notável que há a banalização quanto a condição desses humanos em regime de escravidão, pontuando-se que permanecia em condições de escravo apenas aqueles que não

investiam em sua própria liberdade; além disso, ao utilizar de recursos visuais montados, como a fotografia “Vendedora de frutas do Rio de Janeiro” (Figura 1) generalizam-se todas as figuras escravizadas, criando um retrato para ser apreciado por um público específico, o “público internacional de Viena” (CARDIM, 2012, p. 47). Observamos que, nesse momento histórico, a representação visual da mulher negra dá suporte ao ideal de um processo de civilização, servindo de referência na construção do imaginário de uma submissão negra necessária para a manutenção do desenvolvimento social

A positividade de imagem do Império brasileiro, que se constituía como nação, para ser enfatizada foi mostrada ao público internacional de Viena em contraposição à negatividade da Escravidão. Essa, por sua vez, devia ser considerada positiva para os negros, já que por meio dela eles estariam finalmente em processo de civilização. Assim, a imagem da família imperial seria insuficiente para a representação, frente aos europeus, de uma país constituído por uma imensa massa negra e que ainda não havia solucionado o problema da escravidão (CARDIM, 2012, p. 47-48).

Essas imagens e exposição, claramente tendenciosa, explicitam como o contexto, o olhar e a interpretação fogem de qualquer neutralidade; há muita potência nas representações visuais enquanto narrativas e isso dá subsídio para a construção do olhar sobre o outro. Além disso, como será tratado mais adiante, as figuras nomeadas “*escravas de ganho*” são protagonistas na ocupação de espaços sociais, ainda que esse fato seja omitido em algumas representações e na própria história. Mesmo que o fotógrafo não pretendesse retratar a unicidade dessa pessoa, notavelmente, trata-se de uma figura imponente, que não se intimida com o cenário nem com sua condição, mas que resiste juntamente às várias “*quitandeiras*”, sendo elas tema de um vasto campo visual.

Ao adentrar nesse território visual e histórico entendemos que se trata, principalmente, de desdobramentos que ocasionam a sustentação ou superação de imaginários. Sendo assim, trabalhar as imagens da escravidão torna-se importante na medida em que foi um período de violência, opressão, resistência e lutas, que muitas vezes foi representado por iconografias que não condiziam com a realidade, mas que carregam símbolos e significados que precisam ser reconhecidos.



Figura 2: FERREZ, Marc – **Quitadeiras**
(Fotografia, 1875, Rio de Janeiro, Acervo IMS)

“*Quitadeiras*” (Figura 2) é uma fotografia de 1875, em meio ao período de eclosão do movimento abolicionista. No registro há quatro mulheres negras com vestes típicas das vendeiras daquele período – saias longas, turbantes e camisas - três delas estão aparentemente sentadas em pedras e de frente para o fotógrafo e a segunda do canto direito está sentada no chão com os olhos fechados. Têm-se a impressão que a pose foi cuidadosamente orientada, mas há certa tranquilidade em suas feições, dando naturalidade a cena. O foco supostamente é estético não objetivando denunciar o regime escravocrata ainda vigente no país – outras nações americanas já haviam libertado seus escravos – mas exibi-lo como mais um dos detalhes pitorescos do Brasil

Personagens frequentes dos registros de viajantes e artistas incumbidos de retratar o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, as quitadeiras foram representadas trajando vestes e adereços de acordo com a sua etnia, portando turbantes, batas, saias, túnicas de cores e sempre os panos-da-costa que, se não soltos nos ombros, serviam para carregar seus filhos às costas (BARRETO FARIAS et. al., 2006; FREITAS, 2015; SCHUMAHER; VITAL BRAZIL, 2007). As negras que trabalhavam no comércio de quitandas constituíam um grupo bastante heterogêneo que no dia-a-dia circulava e se apropriava dos espaços urbanos, criando rimas em seus pregões, enquanto equilibravam seus tabuleiros e gamelas sobre a cabeça (FREITAS, 2015, p. 191).

É perceptível a utilização de uma denominação genérica para a fotografia, porém, é possível compreender que a fotografia não só ilustra, mas explicita uma prática social de resistência. As “*quitandeiras*”, típicas vendedoras dos espaços urbanos coloniais, não eram trabalhadoras clandestinas, vulneráveis ou irrelevantes. Nessa época, no Rio de Janeiro, muitas delas pagavam para exercer seus ofícios. Nesse aspecto, Soares e Gomes (2002) reforçam

Dizem as quitandeiras que sempre gozaram a posse de vender suas quitandas defronte da casa da Câmara, na frente do mar, e justamente na vizinhança das bancas em que se vende o pescado, sem que por isso se embarace a serventia da rua; para o que costumam anualmente tirar licença do Senado e pagar o devido foro, como o mesmo escrivão e tesoureiro do Senado podem informar. (GOMES, SOARES, 2002, p.4).

Considerando o quadro social no qual estavam inseridas, essas mulheres conseguiram cidadania. Ainda que, *a priori*, o termo “*quitandeiras*” possa ser compreendido como um estereótipo, principalmente por tratar-se de uma tipificação dentro das categorias fotográficas, ele refere-se a uma identidade étnica e cultural que pode ocupar importante espaço nos debates sobre escravidão, cultura e a diáspora africana. Pode e deve ser interpretado como a ocupação urbana por mulheres negras e a capacidade de organização, sobrevivência e resistência delas. Os autores Lifschitz e Bonomo (2015) discorrem sobre o termo

Nos séculos XVIII e XIX, o termo quitandeira era utilizado para denominar as escravas negras que vendiam alimentos nas ruas levando tabuleiros, daí sua denominação de “negras de tabuleiro” ou “negras de ganho”. Essa prática feminina, de origem africana, se havia estendido nas colônias, mas foi assumindo diferentes características locais, como no caso de Minas Gerais, onde as negras de tabuleiro se congregavam nas regiões de exploração mineira. Durante o século XIX, com o esgotamento do ciclo de exploração das minas, as quitandeiras foram desaparecendo enquanto categoria social, mas o termo quitanda permaneceu, ainda que fortemente ressignificado (LIFSCHITZ; BONOMO, 2015, p. 193-194).

A condição do gênero feminino negro não pode ser abordada de forma generalizada; essas mulheres construíram e ocuparam diferentes espaços, sobrevivendo e até subvertendo a ordem vigente, de acordo com suas condições de classe e sua localização. Porém, percebemos que trata-se de uma temática importante de ser refletida enquanto categoria: “*quitandeiras*” trata-se de uma memória social e histórica de ocupação e resistência de figuras em espaços muitas vezes negados a elas e tal importância torna-se ainda mais evidente quando percebe-se

a vasta produção visual sobre a temática, como na aquarela de Henry Chamberlain “*Fruit sellers in Lapa*” (Figura 3), onde um grupo de quitadeiras comercializam seus produtos.



Figura 3: CHAMBERLAIN, Henry - *Fruit sellers in Lapa* - “Quitadeiras da Lapa” (Aquarela; 15 cm x 22 cm, c. 1819/1820, Museu de Arte de São Paulo - MASP)

Em todas as cidades brasileiras, a cena era sempre a mesma: negras cercadas de ovos, frutas, víveres, jarros e cabaças com bebidas fermentadas, agachadas sobre os calcanhares fritando peixes e bolinhos de feijão, preparando petiscos de carne seca ou carne de porco. Enquanto isso, uma pequena multidão de fregueses aguardava ansiosamente as iguarias saídas do fogo (PANTOJA, 2000, 151-152).

Equilibrando cestos, gamelas e tabuleiros sobre a cabeça, sempre que possível, trajavam veste e adereços de acordo com a sua etnia. Dentre as suas vestes, turbantes, saias, batas, túnicas e panos-da-costa, usados soltos nos ombros ou para carregar os seus filhos nas costas. Os famosos balangandãs e pencas, além da função estética, significavam a ascensão social a cada acessório adquirido (SHUMAHER & VITAL BRAZIL, 2006).

Henry Chamberlain (Inglaterra, 1796 - Ilhas Bermudas, 1844) representou a temática “quitadeiras” na aquarela *Fruit sellers in Lapa* - “Quitadeiras da Lapa” (Figura 3) onde observa-se uma construção visual cujas figuras representadas destacam-se em relação a arquitetura desenhada ao fundo. A representação, da primeira metade do século 19, explicita a presença da mulher negra em espaços bem demarcados, há componentes culturais que reforçam a ideia de resistência da identidade africana como as vestimentas coloridas e tradicionais, o instrumento de capoeira que a figura masculina segura, os grandes tabuleiros que três negras

trazem sobre a cabeça. Todas as figuras cujos pés estão a mostra encontram-se descalços, sendo uma característica que retoma a perspectiva da escravidão, mesmo que sutilmente.



Figura 4: JÚNIOR, José Christiano – “Escrava Vendedora de Frutas”
(Fotografia, Albúmen e Cartão de Visita, 1865, Museu Histórico Nacional - Rio de Janeiro, RJ).



Figura 5: JÚNIOR, José Christiano – “Escrava Vendedora de Frutas”
(Fotografia, Albúmen e Cartão de Visita, 1865, Museu Histórico Nacional - Rio de Janeiro, RJ).

As “*quitandeiras*” compõem uma situação singular, não se tratando necessariamente de um grupo social homogêneo, mas de uma prática que atravessou grupos sociais etnicamente diferenciados, cujas representações visuais explicitam sua importância enquanto memória social.

O fotógrafo José Christiano Júnior (Ilha das Flores, Arquipélago de Açores, Portugal 1832 - Assunção, Paraguai 1902) criou uma produção fotográfica na segunda metade do século 19, uma coleção de *carte-de-visite* cuja temática são os negros – africanos e descendentes escravizados e libertos – enfocando suas atividades e/ou suas características faciais.

As fotografias (Figura 04 e Figura 05) são dois momentos distintos, aparentemente, da mesma mulher. Ambos foram produzidos em estúdio e percebe-se que há uma preparação para a criação do registro: na primeira além dos dois personagens – a mulher e a criança – exibem-se as frutas que são comercializadas, havendo certa encenação em que a criança que porta uma cesta de frutas fita a mulher vendedora que está sentada com frutas nas mãos. Na segunda fotografia a mulher que está de pé, posa com o tabuleiro na cabeça – que está posicionado sobre seu turbante. Ela fita o fotógrafo lateralmente, criando certa naturalidade. Percebe-se que o rosto não é o centro da atenção, mas o registro da cena de uma função, havendo uma teatralização da pose de modo que a singularidade (e a própria identidade) do indivíduo representado é suprimida para dar lugar a composição do cenário e as vestimentas, explicitando qual o papel dessa mulher na sociedade. Segundo Cunha (1988)

Não é o rosto único do retratado que se busca no “tipo”, mas a generalidade que permite reconhecê-lo como um “negro mina”, “gabão”, “cabinda”, “crioulo”. Enquanto tipo, ele está ali como sinal de uma categoria que o subsume, outra coisa que não ele, maior do que ele, e na qual sua especificidade (por mais que seu rosto, único, seja indelével no retrato) se torna irrelevante. Menor que o personagem, ao contrário, é a função. A vendedora de frutas, o carregador, o barbeiro tampouco são pessoas [...] (CUNHA, 1988, p. 23).

Percebe-se que “*quitandeiras*” ou “negras de ganho” foram representantes de grupos de mulheres que foram ocultados pela história e que se trata de uma categoria de ascensão social, não só pela prática em si, mas pela existência, resistência e sobrevivência nesses espaços os quais ocupavam.

No Brasil, as negras *quitandeiras* encontravam-se na situação de escravas, normalmente como “escravas de ganho”, assim denominadas porque ajudavam a

incrementar a renda dos seus senhores com o comércio nas ruas. Muitas dessas mulheres cativas chegaram a representar a única ou a fonte mais importante de renda das famílias de pequenos produtores que habitavam os núcleos urbanos do país. Uma vez paga a sua obrigação para com o senhor, essas negras poderiam comprar a própria alforria ou de seus filhos e companheiros com o excedente que lhes sobrava. De norte a sul, essa situação repetiu-se em todos os centros urbanos onde elas estavam presentes. O “ganho” representou para todas elas, além da prestação de serviços aos seus senhores, uma possibilidade de libertação e proporcionou uma maior sociabilização entre os escravos urbanos (BONOMO, 2014, p.4).

Ao analisar a concretude do gênero feminino negro na memória histórica percebemos que essa figura esteve atrelada a vários espaços, seja na Casa Grande, nos campos de plantações, nos mercados, nas ruas, sempre desenvolvendo o papel de força de trabalho que garantia, de certo modo, o funcionamento destes espaços. Quanto a isso, observa-se que o protagonismo dessas mulheres foi ofuscado ao longo da própria estruturação social, mas ele está explícito tanto na resistência quanto nas próprias representações, independentemente de serem fiéis a realidade ou não.

Na estruturação da sociedade escravista - extremamente rígida com a determinação de papéis sociais – as mulheres negras estavam inseridas em um nível social ainda mais inferior que o dos homens negros. De acordo com Reis (2001) “O patriarcalismo é a representação do poder baseado em duas forças fundamentais: a escravidão e a instituição do domínio do macho viril, capaz de submeter sexualmente várias mulheres” (REIS, 2001, p. 8). Percebe-se que essas relações excludentes eram determinadas por raça e gênero e ser negra e escrava em um contexto preconceituoso, opressor e sexista era condicionante na exploração tanto econômica e social quanto sexual. De certo modo, compreende-se que a subordinação feminina vai ser historicamente justificada pela “sexualidade em si”, sendo o gênero o processo primário de sujeição. A atribuição de papéis na sociedade escravista foi um profundo processo de inferiorização, sendo que certas funções tidas como “femininas” eram empregadas aos homens para emasculá-los, diminuir sua virilidade e igualá-los a feminilidade, conforme reforça Marcus Carvalho (2003)

[...] seguindo uma tradição historiográfica bastante extensa, ensina Orlando Patterson que a escravização pode implicar na emasculação social do homem, submetendo-o a uma dupla humilhação: a do trabalho forçado e a de exercer um trabalho feminino, como era o caso da agricultura e dos trabalhos domésticos para os bantus ou para os nativos da costa do Brasil no século XVI. Nas cidades, o comércio ambulante de alimentos e o trabalho de cozinha eram atribuídos às negras. Os escravos empregados nesses ofícios, portanto, eram também socialmente castrados pela escravidão (CARVALHO, 2003, p. 47).

Observa-se que ser mulher negra e escrava era uma condição social de referência inferior a qualquer outra, sendo assim, é possível compreender porque foi e ainda é difícil que elas ocupem novos lugares, mesmo após a abolição. A presença dessas figuras nos espaços sociais cria a dualidade entre escravidão e liberdade, resistência e pertencimento e nessa perspectiva, a domesticação foi determinante na consolidação dos estereótipos da “negra doméstica, da *“ama-de-leite”* e *“mãe negra”*, principalmente por tratar-se da relação próxima dessas mulheres com as famílias. Para a autora Sandra Graham (1992)

[...] o âmbito do trabalho doméstico inclui, em um extremo, as mucamas, as amas-de-leite e, no outro, as carregadoras de água ocasionais, as lavadeiras e costureiras. Até mesmo as mulheres que vendiam frutas, verduras ou doces na rua eram geralmente escravas que, com frequência, desdobravam-se também em criadas da casa durante parte do dia. A meio caminho estavam as cozinheiras, copeiras e arrumadeiras [...] (GRAHAM, 1992, p.18).

Levando-se em consideração a dimensão da esfera de trabalho composta por essas mulheres nota-se que tais atividades se agrupam em um setor fundamental de organização social que consolidou-se nas Casas Grandes e também nas residências urbanas, permanecendo sólido até os dias atuais. Além disso, essa divisão do trabalho já assumia um alto nível de hierarquização, sendo o trabalho doméstico a síntese da dominação, articulando gênero, raça e classe.

Numa perspectiva sobre as relações sociais interétnicas, muitas famílias patriarcais estabeleceram ligações de proximidade com suas mulheres escravizadas. Muitos registros das *“amas-de-leite”* com as crianças brancas sugerem relações afetivas. Para compreender toda amplitude dessas representações, é necessário ir além da composição e dos sentimentos esboçados por elas.

2.1.2 “Amas-de-Leite”

Ao propor uma análise crítica de representações visuais é importante considerar as relações de poder sob as quais moldava-se o próprio convívio dessas personagens. Ao buscar compreendê-las, percebemos que a escravidão se tratava de uma relação exercida “de cima para baixo”, sob o jugo de um sistema econômico coercitivo e de exploração. Porém, não se pode

desconsiderar as relações afetivas que existiam nesse mesmo contexto, principalmente quando se trata de relações maternas.

A intimidade e proximidade das escravas eram mais intensas quando eram obrigadas a serem “*amas-de-leite*” dos filhos de seus senhores. “De Portugal transmitira-se ao Brasil o costume das mães ricas não amamentarem os filhos, confiando-os ao peito de saloias ou escravas. (...): o precioso leite materno era quase sempre substituído pelo leite mercenário das amas” (FREYRE, 2003, p. 460).

Independentemente das razões pelas quais criou-se a cultura do aleitamento feito pelas “*amas-de-leite*”, compreendemos que tratou-se, de certo modo, de uma construção ideológica e também visual de escravidão humanitária reforçada pelas representações onde há a presença dessa figura materna juntamente a criança branca. Não se pode negar que se criavam vínculos e laços afetivos entre a escrava e a criança e que essa afeição provavelmente ultrapassava a fase lactante. Ela, de certo modo, convertia-se na figura da segunda mãe, tornando-se a “mãe-negra” e muitas dessas relações foram profundas, conforme explicitado na carta de Charles Expilly (1935)

A MADEMOISELLE MARTA EXPILLY

Minha querida filha. Como tua mãe, nasceste no Brasil e uma escrava deu-te a beber seu leite. Eras bem criança, quando, após dolorosas provações, deixamos o país. Assim, não deves ter guardado a mais vaga lembrança da tua mãe preta. Daí, como poderias recordar do “discurso de despedida” que ela murmurou no teu ouvido, antes de separa-se de ti? Ela pediu-te, entre lágrimas, como se pudesses compreender, que nunca te esquecesses daquela que todos os dias te embalava nos braços e te fazia adormecer no seio. E se algum dia fosses rica, que a comprasses para ser só tua. Tua mãe e eu ficamos profundamente sensibilizados, ao ouvir a dolente e comovente súplica de Julia a Monjola. O que teria sido feito dela, depois que partimos? Quem sabe aquela que te deu a vida terá morrido sob o chicote do feitor? Quando puderes ler esse estudo de costumes escravagistas, pensarás na tua mãe preta, e de Julia, a tua piedade se estenderá a todos os infortúnios imerecidos; porquanto, não é somente na América, minha Marta, que há escravos e senhores inexoráveis. Este livro completará o ensinamento em incutir na tua alma de menina, se te inspirar o horror a opressão e o amor à justiça. CHARLES EXPILLY. Paris, junho de 1863. (EXPILLY, 1935, p. 9-10).

Percebemos, nesse trecho da carta do viajante Charles Expilly, o sofrimento da mulher escravizada chamada Julia Monjola ao separar-se da criança a qual amamentou. É notável que havia situações onde criava-se afeição durante a amamentação, mas devemos nos atentar também as problemáticas da situação: o distanciamento, a violência, o esquecimento, todos estes explicitados nessa escrita e, talvez, omitidos nas representações que tratam do tema.



Figura 6: HENSCHEL, Alberto – “Foto de José Eugênio Moreira Alves e Ama-de-Leite” (Fotografia; 6,5 cm x 10 cm, Cartão de Visita, Recife, c. 1866/1877, Coleção Francisco Rodrigues).

Propor uma análise dessas representações requer cautela, principalmente por se tratar de um tema amplo e profundo que se abre em um leque de significados que não podem ser desconsiderados nem diminuídos. A figura da “*mãe negra*” tornou-se um dos temas centrais da escravidão, havendo uma conversão para um sentimentalismo materno que acabou contrabalanceando o próprio regime escravocrata enquanto “boa escravidão” – apresentando essa afetividade como um possível lado positivo – esquecendo-se da lógica do sistema de posse de uma pessoa sobre a outra e, ainda, camuflando a própria relação hierárquica entre essas mulheres e as crianças.

Na Figura 06 está a imagem da “foto de José Eugênio Moreira e ama-de-leite”, registrado entre 1866 e 1877 por Alberto Henschel. Nessa fotografia observa-se a “*ama-de-leite*”, cujo nome não é apresentado, sentada em uma cadeira com a pequena criança no colo. Esteticamente, trata-se de um registro de duas personagens centralizadas sob um fundo branco, ambas bem vestidas com feições tranquilas. Aparentemente é uma imagem que pouco diz sobre a situação dessa mulher, porém, ao atentar-se ao nome “Foto de José Eugênio Moreira Alves e ama-de-leite”, observa-se que apenas a criança é identificada por nome e sobrenome enquanto a mulher é identificada pela sua função: “*ama-de-leite*”, mostrando que é sua função e o seu

lugar na sociedade que correspondem ao seu “nome”, sendo o anonimato sua condição. Ainda que não se saiba a história dessa mulher é importante tratá-la como sujeito na fotografia e não um “objeto da cena”.

Ao refletir sobre as narrativas dessas representações há histórias que, ainda que não sejam explicitamente contadas, podem e são pressupostas. A referência à existência da “*ama-de-leite*” leva a ideia de haver duas crianças, a primeira por ela criada e filha dos seus senhores e uma segunda, um bebê negro, seu filho, do qual pouco ou nada se sabe.

Na obra “Mãe Negra” (Figura 07) do artista brasileira Lucílio de Albuquerque (1877/1939, Brasil) observa-se uma mulher negra sentada amamentando uma criança branca ao mesmo tempo que olha compassivamente seu filho, uma criança negra, que está deitada no chão sob um pequeno pedaço de pano. A tela de 1912 evoca sentimentos antagônicos – ao mesmo tempo em que há certa ternura no ato da amamentação há um certo mal-estar pela suposta “substituição” da criança negra pela branca. A cena, que representaria um aspecto quase trivial e perfeitamente natural, cria um incômodo por pressupor uma quase violência, um sacrifício dessas mulheres negras cujo afeto materno era dividido.



Figura 7: ALBUQUERQUE, Lucílio de - **Mãe Preta** (Óleo sobre Tela; 180 cm x 130 cm, 1912, Museu de Belas Artes da Bahia).

Há um simbolismo nessas figuras maternas – a imagem da mãe amamentando, zelando e sustentando a vida de outros – significativamente, elas cuidam de todas as necessidades dos demais, abrindo mão, como pode ser visto nessa obra de Lucílio de Albuquerque, de sua própria prole. Nesse sentido, compreendemos a fragilidade dessa temática: a naturalização do olhar sobre o gênero feminino negro enquanto zeladora das necessidades alheias que desdobrou-se na contemporaneidade na associação da mulher negra à domesticidade e subalternidade. Culturalmente, a figura da “*mãe-preta*” remete ao zelo, à proteção, ao cuidado, havendo inclusive, monumentos em homenagem à “dedicação da ‘*mulher escrava*’ aos filhos de seus senhores⁷”.

Atentando o olhar a essas construções sociais e suas narrativas percebemos que o uso da imagem de mulheres negras foi outro meio de exploração. Dentre múltiplos registros que omitiram os nomes dessas personagens há uma fotografia que parece seguir o caminho inverso de muitas outras representações.



Figura 8: VILLELA, João Ferreira - “Retrato de Augusto Gomes Leal com a Ama-de-Leite Mônica” (Fotografia/Cartão de Visita, Recife, c. 1860, Coleção Francisco Rodrigues)

⁷ <http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/estatua-da-mae-preta>

A foto retrata a ama Mônica junto ao menino por ela criado. Pela idade do menino, mesmo que ele tenha sido amamentado por Mônica, ela era naquele momento apenas a sua ama-seca; na sua lembrança, seria a sua “mãe-preta”. Os pais do menino provavelmente estiveram presentes no estúdio, participando na organização da cena, junto ao fotógrafo. Ricamente vestida e ataviada, Mônica foi representada como uma Madonna negra, pela sua figura centralizada na foto, que forma um triângulo com sua vestimenta e a figura do menino, pela posição de seus braços, pela colocação de suas mãos e pelo aconchego e postura do menino que se apóia em seu ombro direito. Os adornos escolhidos para a foto procuravam “distanciá-la” do lugar de simples criada. O luxo com que a ama era mostrada podia expor em público a riqueza da casa a que ela pertencia, assim como a sua posição algo privilegiada perante outros escravos da casa. Porém escondia, na maioria das vezes, a história triste da separação da ama do seu filho natural. Para que a ama pudesse se dedicar exclusivamente ao bebê branco, o seu filho natural poderia ter sido separado dela ao nascer, quando teria sido entregue num asilo de órfãos, ou vendido (nesse caso, antes da proibição, em 1871, pela Lei do ventre livre, da venda de um filho menor de 12 anos sem a mãe), ou mandado criar longe, ou, ainda, podia ter morrido ao nascer, ou logo depois (nessa última hipótese, muitas vezes o óbito se devia à supressão da alimentação apropriada; no caso, o leite da mãe dele). Aquela era uma história que não era contada, mas que era adivinhada. Raros foram os casos nos quais às amas foi permitido amamentar o seu filho natural, ao mesmo tempo em que amamentava a criança branca. Inocente nesse arranjo, o menino branco da foto (vestido de homenzinho) recostou a cabeça e as mãozinhas na sua mãe-preta. Ela era coisa sua, por afeto e, mais tarde, talvez continuasse a ser por herança. É possível que houvesse também, por parte da ama, um afeto genuíno pela criança que ela amamentara (KOUTSOUKOS, 2006 p. 4).

Esse registro reproduz uma Madona negra de uma criança branca, seu filho de leite, não fruto de seu ventre. A cena evidencia a ideia de intimidade, afeto e certa harmonia. Os adornos usados por Mônica, aparentemente, parecem distanciá-la do lugar de simples criada, privilegiando sua figura. Possivelmente no momento desse registro, ela era a “ama-seca” de Augusto, dando continuidade ao cuidado à essa criança após o fim do aleitamento, participando de sua educação, enquanto figura materna.

No Brasil Oitocentista, não foram raras as escravas que, adentrando numa família como amas de leite, para nutrir o Nhonhô ou a Sinhazinha, após o período de lactação, ali permaneceram como amas-secas, incorporando essa identidade de “mãe preta”, coadjutora da mãe livre na educação dos filhos desta durante a infância (DOS ANJOS, 2016, p. 200).

Além disso, há outra narrativa nessa mesma representação que pode ser suposta: Mônica foi adornada e levada para o estúdio fotográfico e esse luxo com que foi mostrada evidencia uma riqueza que não lhe pertence, mas aos seus senhores, entretanto sua posição é privilegiada em relação aos outros possíveis escravos da casa. Ademais, o luxo criado pelas parafernalias, possivelmente emprestadas, vai se contrapor com a indumentária por ela usado: o que aparenta

ser um xale vai ser transfigurado em pano-da-Costa⁸ garantindo-lhe a identidade africana (compreende-se tal feito pelo modo que ela o usa: o pano passa por baixo da axila esquerda, cruza na frente e cobre seu ombro direito, como costumeiramente as baianas usam). Dentre várias possíveis interpretações desse registro, destaca-se a própria figura de Mônica: seu rosto que não expressa intimidação nem pelo ambiente, nem pela máquina fotográfica, nem pela situação, ao contrário, sua expressão revela altivez, ainda que suas mãos de veias altas estejam encolhidas e esbocem certa dúvida sobre como posicioná-las.

Esses detalhes dão uma nova perspectiva visual para o registro: não se vê simplesmente uma representação afetiva entre “*ama-de-leite*” e criança, mas um símbolo de resistência e força, sobrevivência e existência. O olhar de Mônica revela que essas mulheres não são coisas, mercadorias, muito menos mera parte do cenário. João Ferreira Villella, o fotógrafo em questão, capturou o que se pode considerar um dos registros mais significantes e fortes dentre as representações de “*amas-de-leite*” e a imagem de Mônica propiciou estas reflexões profundas que anos mais tardes seriam feitas.

A singularidade dessas representações visuais é incontestável, ao adentrar nesse espectro de narrativas e contextos nos deparamos com registros que causam diferentes impactos visuais. Ao contrário da fotografia de João Villella, que dá ênfase a figura da “*ama-de-leite*” Mônica, havendo o registro de seu nome, dando visibilidade a sua figura, Militão Augusto de Azevedo (1837, Rio de Janeiro - 24 de maio de 1905, São Paulo) criou um registro que vai explicitar a problemática das “*amas-de-leite*” que se desdobrou para o cenário atual: a invisibilidade da mulher negra.

Na fotografia de 1879 (Figura 9) a “*ama-de-leite*” camufla-se junto ao cenário, sendo visível apenas suas mãos que seguram a pequena criança em seu colo. Observamos que ela desempenhou a função de “suporte” para manter a pequena quieta para que se fizesse o registro, ou seja, ela não faz parte desse registro enquanto personagem humana, mas como parte do cenário, ou até mesmo como objeto.

⁸ Ao longo deste estudo sobre as representações visuais de mulheres negras nos séculos XIX e XX no Brasil observamos a recorrente presença do chamado “pano da Costa” não só nas imagens, mas em referências e pesquisas sobre indumentárias (TORRES, 2004). Ao buscar compreender a importância desse elemento, observamos que *a priori*, tratava-se de um complemento da vestimenta das mulheres negras africanas e foi no Brasil que ganhou conotação religiosa (ficou reconhecido pelo referido nome devido sua origem, a Costa do Marfim, e também por ser usado nas costas). Segundo Torres (2004, p. 419) o pano da Costa é, portanto, uma peça de vestimenta tecida de algodão, lã, seda ou rafia – às vezes em dupla associação desses elementos – que a crioula baiana deita sobre pontos diversos das suas vestes, às vezes, ajustando-o ao corpo em formas convencionais e relativas às diferentes funções que se apresta a desempenhar momentaneamente. É, em suma, um xale retangular, cuja disposição informa ao que vai a sua portadora.



Figura 9: AZEVEDO, Militão Augusto de – “**Retrato de criança no colo de ama**” (Fotografia; São Paulo, SP, 1879, Acervo do Museu Paulista).

Inúmeros registros foram construídos nessa mesma condição de ocultamento: os pais provavelmente queriam um retrato, mas por serem muito pequenas, as crianças precisavam estar no colo para ficarem quietas. Considerando o fato que eram alimentadas pelas amas deduz-se que tinham uma relação mais direta com elas, sentindo-se mais confortáveis no colo que conheciam mais intimamente. Seria um registro comum e trivial se não fosse pelas mãos negras que criaram um grande contraste com os detalhes claros da cena. O registro vai reforçar a ideia da forte presença dessas mulheres no seio dessas famílias que é ignorada e invisibilizada em vários momentos.

2.1.3 “*Mãe-Preta*”⁹”

⁹ Na estruturação da presente escrita, que foi pensada a partir das representações visuais das mulheres negras nos séculos XIX e XX, compreendemos que trata-se de um campo extremamente amplo e fértil, principalmente no

Ao refletir sobre as relações maternas nos séculos XIX e XX nos deparamos com um campo minado de interpretações e estereótipos, principalmente porque a vulnerabilidade é naturalmente associada a figura da “*mãe-preta*”. Em muitas representações as mulheres negras estão trabalhando e carregando seus filhos nas costas.

A primeira impressão é de certa violência, de abandono, de desumanidade, porém, ao refletir sobre esse cenário como um todo compreende-se que embora essas práticas estivessem presentes, não partiam das mulheres, mas do contexto no qual elas estavam inseridas. Ao considerar que além de cumprirem as atividades as quais eram designadas por serem escravizadas, elas ainda exerciam o papel de mãe – concomitantemente, como pode ser visto em representações de “*escravas de ganho*”, por exemplo – percebemos a resistência e a superação nessas construções visuais.

Nesse sentido, Vincenzo Pastore (3 de dezembro de 1878 – 18 de abril de 1972, Itália) - importante fotógrafo de cenas emblemáticas das ruas de São Paulo no início do século 20, de tipos sociais, incluindo de negros e também de registros em estúdio – realizou dois registros fotográficos em 1910 que trazem justamente o imaginário da maternidade, extremamente carregados de significados e com uma narrativa visual bastante explícita.

Essas fotografias (Figura 10 e 11), segundo Fabiana Marcelli S. Beltramim (2015), foram enviadas ao Rei da Itália e ao papa, respectivamente, de modo a firmar relações por meio do material visual que fora produzido em sua experiência de imigração. Pensar nessas fotografias como objetos materiais que deram subsídio a relações sociais, não apenas nesse caso, mas em praticamente todas as representações aqui trabalhadas, considerando que havia consumo visual e cultural que inclusive alavancou a própria produção, gera a percepção da potência dessas imagens enquanto mediadoras de interações diretas e indiretas.

O fotógrafo colocou no centro de sua representação, uma mulher negra que levava o filho nos braços. Não é, no entanto, a mãe negra carregando a criança branca, representação emblemática da iconografia oitocentista sobre a mulher negra e

sentido das categorizações – um dos objetivos da pesquisa era justamente compreender as imagens enquanto unidades e conjunto de modo a categorizá-las, propiciando reflexões mais fecundas – que perpassa os imaginários das “*amas-de-leite*”, “*quitadeiras*”, “*mãe-preta*”, “*escravas de ganho*”, entre outros. Nesse sentido, compreendemos a proximidade entre os subtemas “*amas-de-leite*” e “*mãe-preta*” a ponto de podermos condensá-los em um só momento de reflexão, porém, ao longo da pesquisa, pudemos observar que o mito do escravo fiel surgiu, em partes, do deslizamento da figura da “*ama-de-leite*” para a “*ama-seca*” que tornou-se símbolo de uma escravidão humanitária por meio da vasta produção fotográfica sobre o tema. Contudo, ao propormos uma análise distinta, pensamos em discorrer primeiramente sobre as relações das mulheres escravizadas e os filhos dos senhorios e em um segundo momento, sobre as relações das mulheres negras e seus filhos, ou seja, não se trata de um subtema sobre a figura da “*mãe-preta*” da criança branca, mas uma reflexão sobre as imagens do gênero feminino negro junto à sua prole.

escravizada. Pastore subverte o ícone. É o próprio filho da mãe egressa da escravidão, reivindicando seu direito ao aleitamento. Pastore registrou recusas antigas que envolviam mulheres negras e seus filhos legítimos, mulheres lembradas na representação pelo xale de baeta, pela roupa de simples panos, pelos pés descalços, códigos visuais evidentemente retomados pelo fotógrafo nessa encenação. Explicita-se também o estilo *art nouveau*, quanto o fotógrafo se apropriou de um repertório do campo, de traços bucólicos, uma convenção estética e uma moda de início de século, mas também uma clara noção que resgatava uma “poética iluminista do pitoresco”, como defendeu Maria Hirszman (2011, p. 109) onde o indivíduo e o seu ambiente confluíam. Temos em Pastore um olhar típico do viajante em tudo retomando a produção de fotos etnográficas (BELTRAMIM, 2015, p.330).

Pastore, segundo Beltramim, subverte um ícone: não há mais a representação da mulher negra que carrega a criança branca, nem a “*ama-de-leite*” que dá colo e amparo, mas da mulher negra que carrega seu (suposto) próprio filho, fugindo à tradicional e emblemática mulher escravizada e a criança branca da iconografia oitocentista. Aqui, a negra com uma camisa, um xale de baeta¹⁰ sobre os ombros, a saia de bolinha, cabelo curto e crespo, que está sentada bem ao centro da cena, segura e fita amorosamente a pequena e magra criança. As personagens estão em volta de um cenário de traços bucólicos, que remetem ao campo, mas que não deixa de resgatar uma ideia pitoresca. Um detalhe que chama atenção é que ambos estão descalços, criando a incerteza da condição dessa mulher, sendo talvez, propositalmente forjado pelo artista.

O pitoresco, em várias representações ao longo dos séculos XIX e XX, fez parte de um repertório cuja estética era agradável aos olhos, explicitando o “exotismo” do não europeu, a excentricidade da natureza e dos corpos, as relações sociais entre brancos e negros. Nessa obra, porém, não se vê a alteridade comum nas representações desse contexto histórico. A “*mãe preta*”, a representação de uma Madona negra, não tem em seus braços a criança do senhor, mas sua própria cria. Não se pode negar que o fotógrafo tenha criado a cena para reforçar a ideia do exótico, porém, a carga simbólica desse registro vai muito além do pitoresco, narrando um momento singular de afeto e intimidade que contrastam com a própria condição dos mesmos.

Na segunda fotografia, “Retrato de mulher diante da cruz, com criança chorando ao lado”, que muito provavelmente foi registrada na mesma situação, Pastore novamente foge aos princípios do exótico do período oitocentista, não havendo a comum alteridade das reproduções das épocas anteriores. A mesma mulher negra ajoelhada clama, talvez, por proteção ou ajuda

¹⁰ Tecido de lã grosseiro.

enquanto a pequena criança mais à frente, chora. O cenário, ainda bucólico e campestre, sofreu algumas mudanças, sendo inserida uma cruz para a qual a personagem olha e reza.

O registro, mesmo que siga os padrões das *carte-de-visite*, não se baseia na constituição de uma tipologia social que se sustenta no exotismo e omite as reais relações sociais e a violência da escravidão, mas explicita duas personagens sofridas e solitárias, sendo que a figura que destaca-se é a da mulher negra que clama pela sua condição.



Figura 10: PASTORE, Vincenzo – “Retrato de Mulher com Criança no Colo”
(Fotografia, c. 1910, São Paulo, Acervo IMS).

Essas representações visuais ao mesmo tempo que possuem elementos comuns a certos imaginários - inevitavelmente faz-se uma associação as “*amas-de-leite*” e aos “tipos de negros” – denotam um apelo social. Ao refletir sobre a própria sequência das imagens criam-se possíveis narrativas: a mulher primeiro ora e depois acolhe a criança para acalmá-la ou a tira do colo para poder ajoelhar-se e clamar por piedade? Essa reflexão não busca encontrar a real história ou o

segmento das cenas, mas cria sentimentos múltiplos que se desdobram, indo em sentido inverso as outras representações que eram “agradáveis” ao olhar e aparentemente tinham uma narrativa resolvida em si.



Figura 11: PASTORE, Vincenzo – “Retrato de mulher diante da cruz, com criança chorando ao lado” (Fotografia Monocromática, 22,5 x 16,5 cm São Paulo, SP, c. 1910, Acervo IMS).

3 “Feminismos e sexualidades”: um (novo) olhar sobre o (s) protagonismo (s) das mulheres negras

Tendo a representação visual da mulher negra como pano de fundo dos questionamentos e reflexões dessa escrita, nos deparamos com um vasto campo que, sobremaneira, reforça estereótipos e omite certas problemáticas que, possivelmente, só podem ser vistas e compreendidas quando se imerge não só nas imagens, mas nas possíveis narrativas e contextos nem sempre explícitos.

Ser negra faz parte da tríplice discriminação vivida por esses sujeitos – racismo conjugado com pobreza e condição de gênero – sendo uma condição que se põe a prova diariamente mas, principalmente, remete a um cotidiano heroico que historicamente buscou superar obstáculos que a própria sociedade lhe impôs e ainda impõe.

A invisibilidade da questão racial nas estratégias de enfrentamento da pobreza se constitui em um grande paradoxo, pois, apesar das inegáveis desigualdades sociais impostas aos negros e comprovada por diversas pesquisas, a pobreza, o desemprego e a baixa renda dos negros brasileiros foi sempre reduzida a uma questão de classe social, ignorando-a e/ou mistificando-a como uma questão racial. Ser mulher e ser negra no Brasil significa estar inserida num ciclo de marginalização e discriminação sócio racial. A melhoria da posição social do negro e especificamente da mulher negra é o resultado de um esforço gigantesco demonstrado através da sua capacidade de resiliência, de enfrentamento e de superação destas desigualdades. As mulheres negras vivenciam no seu cotidiano situações de violência que ultrapassam os limites da dignidade humana. Muitas vezes de forma visível, mas também, envolvidas numa invisibilidade perversa (NOVA, DOS SANTOS, 2010, p. 72).

Entendemos que a mulher negra deve constantemente se superar e se reafirmar enquanto figura humana para além dos estereótipos e estigmas sociais, afim de que possa, talvez, conseguir inserir-se e ocupar novos espaços, superando vagarosamente o histórico imaginário do não-lugar a ela imposto. As questões de gênero e raça condicionam essas figuras a desigualdade em relação as mulheres e homens brancos e aos negros, ou seja, elas precisam se valer de profundos e grandes esforços para ascenderem socialmente e saírem da perversa invisibilidade.

Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades (SOUZA, 1983, p.17-18).

Ao propor reflexões acerca dos protagonismos que foram historicamente invisibilizados percebe-se, enquanto problemática, o imaginário do não-lugar “dado” as mulheres negras. Porém, há muitas representações que podem ser compreendidas como enaltecimento dessas figuras e muitos fotógrafos, como Pierre Verger (1902/1996 – França/Salvador) vão criar registros que reconstroem, ou ao menos possibilitam a (re)construção do olhar sobre essas figuras humanas.



Figura 12: VERGER, Pierre – “Candomblé Cosme”
(Fotografia; Salvador, BA, 1948/52)

Ao longo das reflexões sobre as construções visuais percebemos a potencialidade das narrativas presentes nessas, principalmente quando tais registros resultam da aproximação, da

compreensão e do (re)conhecimento dos registrados enquanto pessoas e não meros objetos. O fotógrafo Pierre Verger frequentou terreiros e suas fotografias tornaram-se fontes de informações que possibilitam construir um olhar das mulheres na religiosidade.

Além disso, compreendendo o preconceito sofrido por alguns segmentos religiosos – e como o desconhecimento gera o desrespeito e concepções – acreditamos na importância dessas imagens enquanto detentoras de narrativas visuais que podem ser veículos de disseminação de novos olhares não só sobre as religiões de matrizes africanas, mas das pessoas praticantes, preservando o direito daqueles que adotam e praticam outras crenças e promovendo a igualdade enquanto humanos.

"O interessante é você conviver, fazer as mesmas coisas e participar sem intenção de entender. Participando, a coisa fica completamente diferente. Foi o que aconteceu comigo aqui. Eu convivia no terreiro do Opô Afonjá, fazia as mesmas coisas das pessoas da Casa, sem saber o porquê, nem como. Vivia em comum tomando parte das preocupações, das crenças" (VERGER, Pierre - comentário do fotógrafo).¹¹



Figura 13: VERGER, Pierre – **Candomblé Joãozinho Da Gomea** (Fotografia; Salvador, BA, 1946, Acervo da Fundação Pierre Verger)

¹¹ Disponível em: <http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/sua-obra/pesquisas/orixas-verger-e-o-candomble.html>

O Candomblé é para mim muito interessante por ser uma religião de exaltação à personalidade das pessoas. Onde se pode ser verdadeiramente como se é, e não o que a sociedade pretende que o cidadão seja. Para pessoas que têm algo a expressar através do inconsciente, o transe é a possibilidade do inconsciente se mostrar. Só em 1948, dois anos após minha chegada à Bahia e uma longa viagem pelo Recife, Haiti e Guiana Holandesa é que comecei a dar-me conta da importância do Candomblé e do papel que desempenha, dando dignidade à maioria dos habitantes desse lugar, descendentes de africanos (VERGER, Pierre – comentário do fotógrafo).

Verger ainda observa a religiosidade como um resgate às origens desses indivíduos, um reestabelecimento enquanto sujeitos no mundo e, de certo modo, uma mistura das culturas africana e brasileira.

Já tratamos em outra parte dos encorajamentos dados pelo governo para que os escravos africanos se encontrassem, cada domingo, nos “batuques” organizados por nações de origem, aquelas nações, inimigas na África, haviam se encontrado em combates, e seus respectivos prisioneiros, vendidos aos portugueses da costa, tinham se encontrado na Bahia, reduzidos à mesma servidão. Para evitar que um mal comum se aproximasse, o governo havia achado prudente autorizar suas distrações dominicais, que semanalmente lhes lembravam sua identidade africana, os preconceitos e os ódios que haviam atirado uns contra os outros. Porém o resultado daquelas assembléias tinha sido o de manter o culto dos orixás e dos voduns divindades dos nagôs, dos fons do Daomé, pois os cantos e danças que podiam assim praticar em público não eram outros senão aqueles trazidos de seu país natal e que se endereçavam a seus deuses, ritualmente em sua língua, sem que seus senhores o soubessem, pois viam naquilo apenas negros dançando alegremente ao som de tambores e sinetas (VERGER, 1987, p. 530).

Além da questão religiosa, observa-se a presença imponente dessas mulheres nessas representações visuais. Nas fotografias de Pierre Verger (figuras 12 e 13) observa-se um evidente pertencimento: essas figuras humanas ocupam e resistem por meio da religiosidade e ainda deixam sua marca enquanto detentoras de seus corpos e mentes. Além da inegável beleza estética, observa-se um novo quadro, onde o fotógrafo valoriza o registrado e não apenas o registro, essa mulher não faz parte do cenário, ou está ali para conter uma criança branca mas ela é a figura central, o foco do olhar e é por meio dela que as narrativas surgem e são imaginadas.

José Medeiros também produziu uma série de fotos sobre a religiosidade, registrando a iniciação de iaôs (filhas-de-santo) em um pequeno terreiro na Bahia. Essas fotografias foram publicadas na consagrada revista da época “Cruzeiro”, em 1951, com o título “As noivas dos deuses sanguíneos”. O sensacionalismo e teor pejorativo da reportagem causaram mal-estar entre os praticantes, havendo inclusive a expulsão dessas mulheres da religião. Porém, maior

que o preconceito foi o poder e o ineditismo dessas imagens – o fotógrafo as republicou em 1957 no livro “Candomblé”, evitando textos polêmicos, desmistificando preconceitos e principalmente, valorizando a beleza e a tradição da religião.



Figura 14: MEDEIROS, José – **Ritual de iniciação de iaôs (filhas-de-santo)**
(Fotografia; Salvador, BA, 1951 - Instituto Moreira Salles)

Fotografias realizadas e surpreendentemente demonstrando maior apuro artístico pela supressão do flash, a edição da revista *O Cruzeiro* chegou às bancas com farto material fotográfico no mês de setembro de 1951 com o título “As Noivas dos Deuses Sanguinários”, causando grande repercussão entre os leitores da revista na Bahia e em todo o Brasil. Diversos líderes religiosos candomblecistas baianos acusaram a sacerdotisa que permitiu tais fotos à polícia negando a veracidade de tais ritos e rogando-lhe desgraças, porém sem grandes consequências aparentes – história distinta da que foi veiculada no período (BORTOLETO, 2010, p. 343-344).

Embora não seja o foco da escrita discorrer sobre a religiosidade, acreditamos na importância de pontuar os espaços ocupados pelas mulheres negras. Há um entrelaçamento entre cultura e resistência que está presente em muitas construções visuais, seja nas vestimentas, indumentárias ou até mesmo na expressão imponente dessas figuras humanas. Ao longo dessas

reflexões observamos a forte presença desses sujeitos nesses espaços ritualísticos e o modo como se manifestam enquanto protagonistas neles.

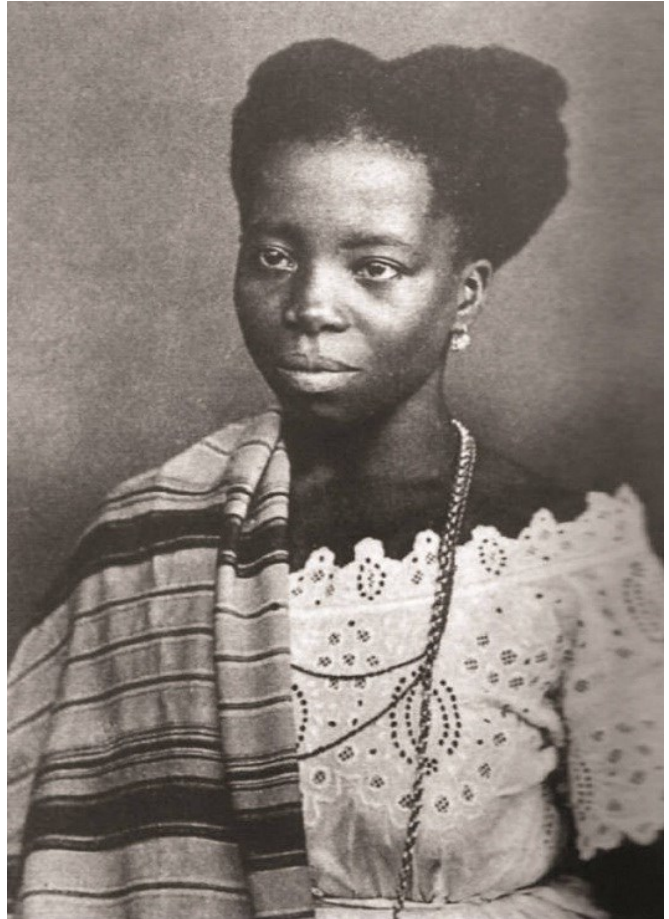


Figura 15: Fotografia Desconhecido – “Tia Ciata” (1854/1924, Bahia/Rio de Janeiro) (Foto Divulgação do Acervo da Organização Cultural Remanescentes de Tia Ciata – ORCT) Disponível em: http://www.cultura.gov.br/100-anos-de-samba/-/asset_publisher/NL9Jw9zBUXPC/content/tia-ciata-a-matriarca-do-samba/10883>.

Vale lembrar que o samba da primeira fase, aquele que recebeu as gravações pioneiras, inclusive a de “Pelo telefone” em 1917, se distingue do samba da segunda fase, o do Estácio, do início dos anos 30, destinado ao desfile de escola. A saga da primeira fase conta com personagens (digamos assim) heroicas, como a fabulosa Tia Ciata, que mantinha uma roda de samba em sua casa, além de sair no carnaval no rancho Rosa Branca e no bloco de sujos O Macaco é Outro. Tão benquista era ela que, quando impedida de desfilar, o cortejo alterava seu percurso só para passar diante de suas janelas.

As janelas de Tia Ciata, abrindo-se para a rua Visconde de Itaúna, na Cidade Nova, bairro integrante do recorte urbano que Heitor dos Prazeres chamou de “a pequena África” do Rio de Janeiro, davam para a Praça Onze, legendário lugar de memória do carnaval carioca. Nem por ter desaparecido, arrasada que foi pela abertura da Avenida Presidente Vargas nos anos 40, a praça deixa de ser até hoje cultuada pelos fiéis. Frequentavam essa casa ninguém menos que o grande Pixinguinha, Donga, que se apressou a registrar como de sua autoria exclusiva um samba que resultara de uma criação coletiva — sendo publicamente contestado por Tia Ciata e outros —, Sinhô,

João da Baiana e todos os sambistas de destaque das décadas iniciais do século XX. (SANDRONI, 2001, p.9).

Ao mesmo tempo que compreendemos a naturalização do não-lugar das mulheres negras, observamos também estereótipos que podem ter surgido por meio desses, como por exemplo, os corpos negros hipersexualizados pela mídia, a associação do samba com o carnaval e a nudez e a desvalorização dessa manifestação cultural. Em contrapartida, há muito protagonismo do gênero feminino negro nesses mesmos espaços.

Tia Ciata (Figura 15) – Hilária Batista de Almeida (1854/1924) foi quituteira, famosa curandeira e mãe de santo; figura importante no samba carioca, recebia em sua casa importantes sambistas e por isso tornou-se (re)conhecida por sua presença na história do gênero musical no Rio de Janeiro.

Segundo o já clássico relato histórico de Roberto Moura (1983), o samba começou na área do Rio antigo conhecida como Pequena África, próxima ao porto e onde viviam imigrantes da Bahia, muitos dos quais vieram para a então capital no fim do século dezenove, especialmente após a abolição da escravatura. Uma classe média baixa negra começou a crescer naquela área e a se reunir na casa de uma mulher conhecida como Tia Ciata, cujo marido era funcionário público, com um certo grau de trânsito na chamada “sociedade” da capital do Brasil. Tia Ciata também era líder de candomblé e na sua casa conviviam no mínimo três universos musicais que eram vivenciados em diferentes ocasiões e em diferentes espaços da casa. Primeiro, a música sagrada, tocada e cantada durante os rituais afro-brasileiros então chamados de macumba, mantida à distância dos olhos do público externo; segundo, na sala de estar da casa, o gênero instrumental conhecido como choro, com flauta, violões e cavaquinho; e em terceiro lugar, no quintal, o samba de roda, isto é, o estilo profano, rural, comunitário, trazido da Bahia. Foi nesse contexto que Donga e outros músicos viveram, realizando uma fusão do samba de roda com a tradição ibérica de harmonia e arranjo instrumental já desenvolvidas no choro e em outros gêneros de ascendência portuguesa mais evidente (CARVALHO, 2000, p. 31).

O olhar altivo e imponente, as vestimentas típicas das baianas quitandeiras, explicitam a existência e resistência de uma figura humana importantíssima não apenas para o cenário sambista, mas religioso, negro e feminino. Curiosamente, são poucas as fotografias/imagens de Tia Ciata, mesmo sendo um nome recorrente em várias escritas e estudos sobre samba, religião, música, entre outros. Apesar disso, essa representação visual tão singular (Figura 15) explicita e retoma o imaginário de ocupação e permanência do gênero na sociedade.

Além disso, ao observar as representações visuais do gênero feminino negro, há sobremaneira a presença de características que remetem a identidade cultural africana, sejam nas vestimentas, indumentárias, religião e a partir desses compreendemos que a ascensão social dessas figuras humanas se deu - e ainda se dá - por meio da resistência cultural, social e

identitária, ou seja, a africanidade subsidiou os negros, direta ou indiretamente e isso torna-se ainda mais evidente quando atentamos o olhar para as construções, que trazem, largamente, algum caráter vinculado a essa perspectiva cultural.

3.1 Um (novo) olhar pela educação

Quem, melhor que os oprimidos, se encontrará preparado para entender o significado terrível de uma sociedade opressora? Quem sentirá, melhor que eles, os efeitos da opressão? Quem, mais que eles, para ir compreendendo a necessidade da libertação? Libertação a que não chegarão pelo acaso, mas pela práxis de sua busca; pelo conhecimento e reconhecimento da necessidade de lutar por ela. Luta que, pela finalidade que lhe derem os oprimidos, será um ato de amor, com o qual se oporão ao desamor contido na violência dos opressores, até mesmo quando esta se revista da falsa generosidade referida (FREIRE, 1987, p.31).

Tratando-se de uma pesquisa que perpassa, ainda que brevemente, a escravidão no Brasil, a questão dos negros e seus possíveis desdobramentos, percebemos que se trata de um vasto campo, tanto visual quanto referencial, ainda pouco explorado, principalmente no e para o ambiente educacional. Há uma lacuna histórica sobre os protagonismos das figuras negras tanto no período Colonial quanto posteriormente, isso devido, sobremaneira, ao imaginário enraizado de que a escravidão e a subalternidade são os únicos contextos nos quais essas figuras humanas eram e ainda são submetidos.

Nesse sentido, buscando compreender os possíveis meios pelos quais constrói-se um imaginário social, percebemos os livros didáticos como ferramentas de disseminação tanto de conhecimento, seja por narrativas verbais ou não verbais, quanto de preconceitos, principalmente ao trabalharem a representação visual do negro como ilustrações genéricas, os “tipos de negros” como representantes de uma “massa homogênea de pessoas” em detrimento a unicidade e a própria humanidade desses sujeitos.

Pesquisas sobre a representação dos negros (RIBEIRO, 2011; DA SILVA, 2010; NEGRÃO, 2013; entre outros) apontam a necessidade de um novo olhar sobre a figura negra, a fim de reconstruir narrativas que não sejam carregadas de preconceitos e estereótipos, haja vista o fato de os livros didáticos serem, muitas vezes, os principais intermediários entre os alunos e as fases históricas vivenciadas pelas mulheres negras.

Dentre as várias ações do Movimento Negro, sempre houve a busca pelo reconhecimento e introdução da cultura africana e afrodescendente no contexto educacional e apenas em 2003 houve a promoção dessa política pública, como afirma Ribeiro (2011, p. 11)

O ano de 2003 materializou uma antiga reivindicação dos movimentos sociais negros instituindo a obrigatoriedade do ensino da História da África e dos afro-descendentes brasileiros. A Lei 10.6392, a partir de 2008 atualizada com o decreto da Lei 11.6453, simboliza a efetivação de políticas públicas de valorização de segmentos da população, até então, secundários no debate público. Leis mobilizam os agentes responsáveis para sua efetivação e, por conseguinte, definem novos meios de socialização e organização (RIBEIRO, 2001, p. 11).

Entretanto, são perceptíveis as dificuldades de implementação de tal lei, principalmente por tratar-se, sobretudo, de um conteúdo desconhecido e inexplorado pelos educadores. Há um desafio em atender-se a demanda por estudos sobre o tema sem reforçar ou criar estereótipos e imaginários preconceituosos acerca dessas figuras humanas historicamente invisibilizadas. Recaiu sobre os negros, ao longo da história brasileira, condutas racistas e adjetivos pejorativos muitas vezes velados e ressignificados pelas próprias ferramentas educacionais. Compreendendo a carga simbólica veiculada por livros didáticos, por exemplo, entendemos que a figura negra foi condicionada a subalternidade, criando-se e reforçando-se a experiência do “não-lugar”, e ao analisar a representação do gênero feminino negro, observa-se que dificilmente se considera a singularidade dessas figuras, que fazem parte da “grande massa escrava” do período Colonial.

Buscando compreender quais os possíveis mecanismos propícios para a superação da omissão dos protagonismos do gênero feminino negro, percebemos a potencialidade das imagens enquanto narrativas não verbais, que tanto auxiliam no processo de desenvolvimento cognitivo, quanto na aproximação de contextos históricos e na formação de imaginários sociais. Nesse sentido, ao propor a utilização dessas construções visuais no ambiente escolar, compreendemos a importância de serem introduzidas novas visualidades sobre os negros e, principalmente, explicitar a presença, ocupação e resistência das mulheres negras no período escravocrata e na sociedade pós-abolicionista.

Ao reunir e refletir as representações visuais das mulheres negras - que perpassam categorizações como “*quitandeiras*”, “*mães-pretas*”, “*amas-de-leite*”, dentre outras - em um mesmo discurso se produz um pensamento bastante interessante: o de que há por trás dessas imagens a construção de discursos, sejam eles romantizadores, por meio de fotografias onde supõem-se relações maternas e de grande proximidade entre as negras e os filhos brancos de

seus senhores, que ainda suavizam e até mesmo ocultam a violência da escravidão, sejam de aceitação, onde cria-se uma associação da negritude e a escravidão, naturalizando a condição de subalternidade imposta a esses sujeitos, de “tipos de negros”, em que os registros são mais valorizados que os próprios registrados, havendo o ocultamento de seus nomes, que são substituídos pelas funções sociais que desempenham, criando uma ideia de representantes genéricos de determinadas atribuições.

Considerando os trabalhos visuais de reflexão propostos nos livros didáticos, percebemos que, repetidas vezes, conduzem a falsa ideia de que todas as imagens são iguais ou que se trata de uma mesma construção visual. Nesse sentido, as atividades propostas nesse estudo propiciarão espaços para reflexões acerca de cada uma das representações visuais catalogadas, salientando que são detentoras de singularidade, contexto histórico e cultural, perceptíveis, muitas vezes, em seus pequenos detalhes. Acreditamos que desprezar tanto as possíveis interpretações dessas narrativas não verbais, quanto os detalhes e a singularidade de cada uma dessas é uma lástima e um desperdício que empobrece o trabalho com esse tipo de temática, reduzindo-as à meras ilustrações que, possivelmente, reforçarão os estereótipos e preconceitos produzidos pelo olhar sobre o outro como diferente, inferior, “exótico”.

Nesse sentido, levando-se em conta a realidade na qual as mulheres negras estão inseridas na contemporaneidade, acreditamos na importância de estudos mais fecundos sobre a escravização, de modo a compreender como se deu o processo de estereotipização e estigmatização dessas figuras, de modo a (re)construir o olhar sobre o gênero feminino negro e seu imaginário e, quiçá, a própria condição social deste.

Nesse contexto, com base no banco de imagens - disponível nos anexos desse trabalho – pensamos em uma proposta pedagógica que busca incentivar os alunos a aprofundarem as análises (por meio de pesquisas) acerca do gênero feminino negro. Dessa forma, sugerimos que o professor inicie seu trabalho, a partir da seguinte pergunta:

- Onde estariam inseridas as mulheres negras “*quitandeiras*” ou “*escravas de ganho*” na sociedade contemporânea? E as domésticas? Tal questionamento possibilitaria reflexões sobre os possíveis desdobramentos do período escravocrata na contemporaneidade e o modo como foi determinante para esses sujeitos, principalmente no que tange a questão social.



Figura 16: VIANNA, Armando Martins – Limpendo Metais
Óleo sobre tela; 99 cm x 81 cm, 1923, Museu Mariano Procópio – Juiz de Fora



Figura 17: Autoria Desconhecida – Reprodução (2014)
Disponível em: <<https://www.pragmatismopolitico.com.br/2014/05/carta-que-todo-brasileiro-deveria-ler-sobre-empregadas-domesticas.html>>. Acesso em: 07 nov 2017.

Ao entrelaçar as representações e os contextos nos quais as mulheres negras estão inseridas, compreendemos a potencialidade e a importância da (re)construção do olhar sobre essas narrativas não verbais. Ao propormos a reflexão sobre os espaços ocupados e as funções atribuídas para as mulheres negras. Embora compreendamos que não se trata de um cenário geral que agrega todo o gênero - haja vista o fato de haver mulheres negras que tiveram ascensão social - acreditamos que seja importante perceber e refletir o processo de estigmatização e

marginalização de grande parte desses sujeitos, a fim de criar novos discursos, possibilitando que ocupem outros espaços. Para tanto, observamos a possibilidade de aproximação de imagens, como proposto entre a pintura de Armando Martins Vianna “Limpendo Metais” (1923) e a reprodução fotográfica de autoria desconhecida, datada de 2014. O enquadramento da cena explicita principalmente a atuação do gênero feminino negro na domesticidade, sendo desconhecidas sua identidade e sua história. Apesar desse ocultamento, no campo visual há possibilidades impares de interpretações que propiciam a identificação de características, o (re)conhecimento de uma cultura e, nesse caso, a reconstrução (mesmo que hipotética) de uma história desconhecida, a idealização de possíveis papéis e lugares sociais passíveis de serem ocupados por essas mulheres. Acreditamos na importância de se trabalhar, junto aos alunos, a presença, os protagonismos e, principalmente, a história não dita dessas figuras.

Além dessa reflexão inicial sugerimos, ainda, que o professor, ao disponibilizar as imagens presentes no banco, abra espaço para discussões, enfatizando a identidade africana dessas mulheres nas reproduções, buscando, se possível, representações de outras regiões que sirvam de suporte comparativo. Compreendemos que refletir sobre essas narrativas não-verbais é uma ferramenta crucial na superação de concepções e estereótipos historicamente enraizados no imaginário social. Aguçar o questionamento sobre o anonimato dessas personagens, suas possíveis histórias e protagonismos, propiciando a desconstrução das representações visuais como ilustrações genéricas de “tipos de escravos”.

Entendemos que as imagens, ao serem utilizadas como ilustrações nos livros didáticos, naturalizam o olhar sobre o negro como “escravo-coisa”, desprovido de identidade, sendo sua função seu único meio de uma possível identificação. Percebemos a necessidade de estudos sobre as construções visuais, o modo como são apresentadas no ambiente educacional e como os alunos as percebem.

Acreditamos que as atividades propostas poderão contribuir principalmente para que os alunos possam realizar um trabalho com as construções visuais das mulheres negras não só visualmente, como pode ser experienciado em acervos *online* e livros, mas referencialmente, construindo uma análise que faça a conciliação entre imagem e textos reflexivos que propiciem uma leitura mais fecunda sobre esse contexto social e seus personagens.

Sendo assim, percebemos que as imagens enquanto narrativas não verbais devem ser utilizadas de modo a respeitar a singularidade dos registrados, não enquanto representantes de “tipos de escravos” - processo de homogeneização dos negros na historicidade – mas como unidades, providos de particularidades, identidade e humanidade. Ou seja, deve-se ampliar o

acesso a essas imagens, mas de modo que sejam efetivamente utilizadas como intermédio do presente com o passado. Se os alunos compreenderem que, por exemplo, as condições sociais das domésticas, cozinheiras e serviçais da contemporaneidade aproximam-se das “*quitandeiras*” ou “*escravas de ganho*” de um modo mais “brando”, os mesmos, possivelmente, refletirão sobre outros contextos e narrativas e possíveis invisibilizações da historicidade.

Considerações finais

Ao adentrar no universo imagético estamos sujeitados as mais diversas experiências visuais, sejam elas construtivas ou carregadas de concepções e estereótipos, dependendo principalmente do modo como se olha para tal imagem. Nesse sentido, ao longo da presente pesquisa, nos deparamos com as mais diversas narrativas não verbais que, de certo modo, nos conduziu na estruturação da escrita. Ao pensar na imagem enquanto ferramenta de disseminação de ideias, compreendemos que há uma necessidade não só da facilitação do acesso, mas de propiciar uma desconstrução do olhar estereotipado sobre as figuras representadas.

Além disso, não só nas representações visuais, mas na literatura, na música, há certa naturalização de estereótipos e estigmas sociais e ao pensarmos em mecanismos que propiciem a desconstrução desses preconceitos, primeiramente surgiu um sentimento de aversão, porém, ao longo das análises percebemos que elas demandam novas reflexões e novos olhares e não serem encobertas e esquecidas. Adentrando no universo sambista, por exemplo, onde há uma vasta presença da figura feminina negra, observamos a construção de imaginários, como da “mulher de malandro”, que associa a negritude a vida desregrada, a aversão da figura masculina pelo trabalho – ele foge do batente para viver na malandragem – sendo uma vida vista como um capricho: “Nunca mais esta mulher me vê trabalhando. Quem vive sambando leva a vida para o lado que quer. De fome não se morre neste Rio de Janeiro. Ser malandro é um capricho de rapaz solteiro” (“Capricho de rapaz solteiro” – Noel, 1933); quem vai tentar direcionar essa figura ao trabalho é a mulher – que inclusive vai ser personagem de enredos preconceituosos e machistas – “Os direitos são iguais, mas até nos tribunais a mulher faz o que quer. Cada qual que cave o seu, pois o homem já nasceu dando a costela a mulher” (“Você vai se quiser” – Noel, 1936).

A dualidade entre presença e inferiorização é explícita - podendo ser percebida ao haver a citação da figura feminina nas letras, dando-lhe certa presença, mas ao mesmo tempo depreciando-a, inferiorizando sua existência diante do homem - não apenas nas representações visuais, mas nas músicas e obras literárias. A mulher negra, em vários momentos, vai protagonizar papéis de subalternidade e inferioridade seja diante dos homens brancos, negros e até mesmo das mulheres brancas. Porém, compreendemos poder-se repensar essas mesmas construções carregadas de estereótipos enquanto possíveis veículos de narrativas reflexivas que podem auxiliar na superação desses mesmos preconceitos ali encrustados.

Se “Mulher de Malandro” for refletida enquanto obra musical que valoriza a presença do gênero feminino negro no samba, o título deixa de ser potencialmente estereotipado e torna-se uma referência da potencialidade da mulher enquanto voz para a mudança do *status* social desse “homem da malandragem”. Nessa mesma perspectiva, ao nos depararmos com as inúmeras obras das “*quitandeiras*” e “*amas-de-leite*”, por exemplo, podemos e devemos refleti-las enquanto resistência, ocupação, permanência e, principalmente, enquanto protagonismos.

Entendemos que as imagens não são neutras, mas carregadas de símbolos, imaginários e até mesmo os preconceitos dos artistas e do próprio contexto social no qual foram construídas, mas acreditamos que, apesar disso, a potência das mesmas enquanto narrativas sobressaem aos estereótipos e podem tornar-se instrumentos de reflexões fecundas que poderão propiciar a superação de concepções historicamente enraizadas no imaginário social brasileiro. Nesse sentido, ao pensar nas representações visuais enquanto discursos/narrativas não verbais, percebemos as possibilidades de reconstrução do imaginário das mulheres negras por meio dessas construções. Ao longo da pesquisa e busca por imagens sobre o gênero feminino negro nos séculos XIX e XX, nos deparamos com diferentes contextos, artistas, proposições, títulos e personagens, havendo séries que tipificavam esses sujeitos, submetendo-os ao anonimato e a objetificação, porém, ao pensar na própria história de cada sujeito presente nessas construções, percebemos que muitos protagonismos estão ocultos e, enquanto fecundo campo de reflexões, essas obras podem ser repensadas enquanto registros de grandes personalidades históricas.

Na fotografia “Escrava de Turbante” (Figura 16), de Alberto Henschel, cuja mulher negra registrada não é identificada pelo nome, podemos pensá-la (na tentativa de construir sua identidade) como uma guerreira, heroína, protagonista na resistência e ocupação. Negando que se trata meramente de um “tipo de escravo” e dando visibilidade a sua singularidade enquanto gênero feminino, negro, humano, podemos refleti-la como uma possível Dandara, liderança feminina que lutou contra o sistema, esposa de Zumbi dos Palmares, ou Tereza de Benguela, líder do Quilombo de Quariterê, também chamada “Rainha Tereza” ou Maria Filipa de Oliveira, que participou da luta pela independência da Bahia em 1823. Essa representação visual pode ser apropriada enquanto símbolo para as mulheres negras, perdendo o caráter genérico de tipologia e tornando-se um ícone.

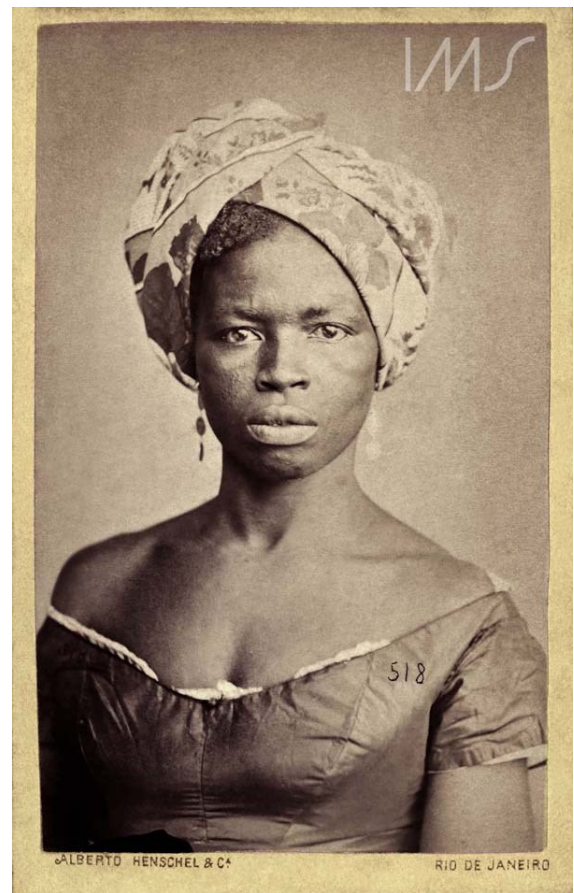


Figura 18: HENSCHEL, Alberto – “Escrava de Turbante”
(Fotografia, 1867, Rio de Janeiro, RJ, Coleção Gilberto Ferrez/Acervo IMS)

Ao refletir sobre o campo imagético pudemos observar que se trata de um solo fecundo e extenso, que deve ser pensado enquanto ferramenta para produção de conhecimento e superação de preconceitos. Nesse sentido, a disponibilidade dessas imagens faz-se importante principalmente no sentido de reflexão enquanto documentos e narrativas históricas, passíveis de interpretações pessoais e sociais.

Acreditamos que por mais que as representações visuais possam causar certo incômodo, principalmente quando percebemos que são carregadas de estereótipos, preconceitos e omissões, elas devem ser vistas, trabalhadas, repensadas e utilizadas enquanto memórias visuais e narrativas, por mais que haja desconforto, elas não podem ser meros componentes de álbuns de família. Por mais que seja doloroso imaginar o processo de construção dessas fotografias – o anonimato, a tipificação, a nudez em alguns casos, a generalização – compreendemos que é de suma importância dar visibilidade a essas representações, principalmente no ambiente educacional: dar o devido mérito ao protagonismo do gênero feminino negro, desconstruir o imaginário do negro como escravo e da escravidão como algo genérico, reconstruir a imagem

da mulher, dando-lhes espaços de fala, superando a experiência do “não-lugar”, fazendo crer e valer que ela pertence ao(s) lugar(es) que quiser estar.



Figura 19: Autoria Desconhecida (Colagem)
(Fotografia de colagem retirada da internet, autoria desconhecida)

Sendo assim, o tema desse trabalho, conforme já apresentado anteriormente, surgiu da percepção da necessidade de compreender como se deu o processo de enraizamento do imaginário sobremaneira discriminatório sobre a presença das mulheres negras ao longo da história. Nesse aspecto, acreditamos ser de suma importância destacar o fato de que as representações visuais foram e ainda são importantes veículos de disseminação não só de imagens, contextos e personagens, mas também por corroborarem para a perpetuação de estigmas e preconceitos.

Consideramos, entretanto, haver possibilidade (e necessidade) de superação desse quadro e defendemos a ideia de que a mudança inicia-se com a reflexão e compreensão da

identidade dessas mulheres, suas especificidades e necessidades. Para tanto, é importante facilitar e ampliar o acesso a essas representações e, também, oportunizar reflexões que possam aguçar o olhar sobre essas imagens, para que se possa ver para além da reprodução imagética.

A análise das imagens nos possibilitou perceber que o campo visual, longe de qualquer neutralidade, está envolto tanto em estereótipos quanto em protagonismos, cabendo principalmente ao observador atentar-se as narrativas, refletindo para além do que se vê, educando o próprio olhar para compreender a potencialidade dessas construções.

Assim, acreditamos que com nossa pesquisa tenhamos contribuído não só com a construção de um banco de imagens de mulheres negras facilitador de pesquisas futuras, mas também com a ampliação das discussões acerca da importância de se analisar essas imagens de maneira adequada, não tratando tais materiais como meras ilustrações (conforme infelizmente muitas vezes podemos perceber em diversificados materiais de pesquisa), mas atribuindo-lhes a devida importância como documentos históricos, registros de mulheres que protagonizaram diversas manifestações e ascensões sociais e, principalmente, narrativas visuais que propiciam aprendizado e conhecimento da história desse gênero. A mudança do olhar para essas imagens propicia, principalmente, (re)conhecer as mulheres negras em sua unicidade e, conseqüentemente, a atribuição do protagonismo que lhes foi negado.

Referências

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. **História da vida privada no Brasil**, v. 2, p. 11-93, 1997.
- BARRETO FARIAS Juliana; GOMES Flávio do Santos; SOARES, Carlos Eugênio Líbano; MOREIRA, Carlos Eduardo. **Cidades Negras: africanos, crioulos e espaços urbanos no Brasil escravista do século XIX**. São Paulo: Alameda, 2006.
- BELTRAMIM, Fabiana Marcelli da Silva. Entre o estúdio e a rua: a trajetória de Vincenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano. **Tese de Doutorado**. Universidade de São Paulo, 2015.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: ed. da UFMG, 2005. 2 ed.
- BONOMO, Juliana Resende. O Tabuleiro Afro-brasileiro: o abastecimento alimentar e a resistência das quitadeiras negras no Brasil do século XVIII. **Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP**, 2014.
- BORTOLETO, MILTON JOSÉ. MEDEIROS, José. Candomblé. In: **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 19, p. 1-384. Instituto Moreira Salles, 2010.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Edusc, 2004.
- CARDIM, Monica. Identidade branca e diferença negra: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX. **Tese de Doutorado**. Universidade de São Paulo.
- CARTÃO, de visita. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo84/cartao-de-visita>>. Acesso em: 20 ago 2017.
- CARVALHO, Marcus J. M. de. “De portas adentro e de portas afora: trabalho doméstico e escravidão no Recife, 1822-1850”. In: **Afro-Ásia**, 29/30 (2003).
- CARVALHO, José Jorge de. Um Panorama da Música Afro-brasileira. **Série Antropologia**. Universidade de Brasília. Departamento de Antropologia, 2000.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. “Olhar escravo, ser olhado”, em AZEVEDO, Paulo Cesar de e LISSOVSKY, Mauricio [et ali]. **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Junior**, São Paulo, Ed. Ex Libris Ltda, 1988, p.XXIII.
- DEBRET, Jean Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. São Paulo: Brasiliana, vol. II, 1839.
- DE MORAES, Dênis. Notas sobre imaginário social e hegemonia cultural. **Revista Contracampo**, n. 01, 1997.
- DE OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva. **A representação do negro nas poesias de Castro Alves e de [Luiz Silva] Cuti: de objeto a sujeito**. 2007.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia**. José Olympio, 1993.

DOS ANJOS, Tuchinski; JOSÉ, Juarez. No regaço da mãe Faustina: uma ama escrava e a educação da criança pela família no século XIX. **Educar em Revista**, n. 60, 2016.

Diário de Pernambuco. Recife, 10 abr. 1873, p.3.

EXPILLY, Charles, **Mulheres e costumes no Brasil**. Tradução, prefácio e notas de Gastão Penalva. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1935. (Biblioteca Pedagógica Brasileira. Serie V Vol. LVI), p. 9 – 10.

FERTIG, André; MARTINS, Jefferson Teles. Representações da escravidão nos livros didáticos de história do Brasil. **Revista Sociais e Humanas**, v. 21, n. 2, p. 37-53, 2008.

FREIRE, Paulo, **Pedagogia do Oprimido**. Editora Paz e Terra – 29ª edição – 1987

FREITAS, Fernando Vieira de. **Das kitandas de Luanda aos tabuleiros da terra de São Sebastião: conflitos em torno do comércio das quitandeiras negras no Rio de Janeiro do século XIX**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: IPPUR/UFRJ, 2015.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal; apresentação de Fernando Henrique Cardoso**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

GRAHAM, Sandra Lauderdale. **Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro (1860-1910)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GOMES, F. S. & SOARES, C. E. L. Dizem as quitandeiras... Ocupações urbanas e identidades étnicas em uma cidade escravista: Rio de Janeiro, século XIX. **Acervo**. Rio de Janeiro, v. 15, nº 2, p. 3-16, jul/dez 2002.

GOMES, Nilma Lino. Educação e identidade negra. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 9, p. 38-47, 2001.

HOFBAUER, Andreas. **Uma história de branqueamento ou o negro em questão**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX**. Editora da Unicamp, 2006.

LIFSCHITZ, Javier Alejandro; BONOMO, Juliana. As quitandadeiras de Minas Gerais: memórias brancas e memórias negras. **Ciências Sociais Unisinos**, v. 51, n. 2, 2015.

LIMA, Cleidemar Pereira; PEREIRA, Manoel Eustáquio Neto, SILVA, Neemias Oliveira da. **Historiografia e democracia racial no Brasil**. Disponível em: <<http://estacaodoconhecimento.com.br/bd/download/Democracia%20racial%20no%20Brasil.pdf>>.

- MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.
- MENESES, Paulo. Etnocentrismo e relativismo cultural. Síntese: **Revista de Filosofia**, v. 27, n. 88, 2010.
- MURARI, Luciana. O culto da diferença: imagens do Brasil entre exotismo e nacionalismo. **Revista de História**, n. 141, p. 45-58, 1999.
- NOVA, Adeildo Vila; DOS SANTOS, Edjan Alves. **Mulheres Negras: histórias de resistência, de coragem, de superação e sua difícil trajetória de vida na sociedade brasileira**. Espaço Científico Livre Projetos Editoriais, 2010.
- PANTOJA, SELMA. “A diáspora feminina: degredadas para Angola no século XIX (1865-1898)”. **Análise Social**, vol. XXXIV, (p. 151-152), 2000, 555-572. Lisboa.
- PESSANHA, José Américo. **Despir os nus**. In: O DESEJO na Academia, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1992. Catálogo.
- PINTO, Regina Pahim. A representação do negro em livros didáticos de leitura. **Cadernos de Pesquisa**, n. 63, p. 88-92, 2013.
- PRUSSAT, Margrit. Bilder de Sklaverei: **Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien 1860-1920**. Berlin: Dietrich Reimer, 2008.
- REIS, Adriana Dantas. Gênero, Patriarcado e a história da escravidão no Brasil. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH. São Paulo, julho 2001.
- RIBEIRO, Mírian Cristina de Moura Garrido. **Escravo, africano, negro e afrodescendente: a representação do negro no contexto pós-abolição e o mercado de materiais didáticos (1997-2012)**. 2011.
- SANDRONI, Carlos. Feitiço decente. **Transformações do samba no Rio de Janeiro**, 2001.
- SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Erico Vital. **Mulheres negras do Brasil**. Senac, 2006.
- SILVA, Joaquim. **História do Brasil**: 4ª série ginásial. 17. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956, p. 26
- SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro, ou, As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Graal, 1983.
- STANCIK, Marco Antonio. **A ama-de-leite e o bebê: reflexões em torno do apagamento de uma face**. História (São Paulo), v. 28, n. 2, 2009.
- TORRES, Heloisa Alberto. Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana. **Cadernos pagu**, n. 23, p. 413-467, 2004.

VALENTIM, Danielle Rodrigues de Souza. “Fêmeas” Negras: construções de alteridade feminina nas fotografias. In: **Curta Gênero 2014**, Anais dos Simpósios Temáticos do III Seminário Internacional Gênero, Cultura e Mudança. Fortaleza, 2014.

VERGER, Pierre. **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos, dos séculos XVII a XIX**. Editora Corrupio, 1987.

Anexos

Banco de imagens: representações visuais de mulheres negras

DEBRET, Jean Baptiste (1768/1848, França) - “**D. Pedro, com um Ano e Meio de Idade, no Colo de sua Ama**” (Óleo sobre Tela, c. 1827) Disponível em: <<http://petropolisemcena.blogspot.com.br/2011/09/museu-imperial-inaugura-exposicao-de.html>>.



DEBRET, Jean Baptiste - “**Transporte de uma Criança Branca para ser Batizada na Igreja**” (Litogravura, c. 1820-1834) Reproduzida de Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Belo Horizonte e São Paulo, Ed. Itatiaia e Ed. da Universidade de São Paulo, 1989, tomo III, prancha 12.



VILLELA, João Ferreira (18--/s.d., Pernambuco) - **Retrato de Augusto Gomes Leal com a Ama-de-Leite Mônica** (Fotografia/Cartão de Visita; Recife, c. 1860, Coleção Francisco Rodrigues - Fundação Joaquim Nabuco). Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19781/augusto-gomes-leal-com-a-ama-de-leite-monica>>.



Os adornos escolhidos para a foto de Mônica procuravam “distanciá-la” do lugar de simples criada. O luxo com que a ama era mostrada podia expor em público a riqueza da casa a que ela pertencia, assim como a sua posição algo privilegiada perante outros escravos da casa. Porém escondia, muitas vezes, a história triste da separação da ama do seu filho natural. Uma história que não era contada, mas pressuposta. A referência à existência de uma ama leva à ideia da existência de duas crianças: o bebê senhorial, por ela criado, e o bebê negro, fruto de seu ventre, do qual pouco ficamos sabendo (Koutsoukos, 2006, p. 124).

HENSCHEL, Alberto & C^o - **Maria Cavalcanti de Queirós com Petrolina, Parteira e Ama-de-Leite** (Fotografia/Cartão de Visita; 9,1 cm x 5,9 cm, Recife, PE, 1860/1870, Coleção Francisco Rodrigues) Disponível em: <http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/modules/visualizador/i/ult_frame.php?cod=3513>.



EUGÊNIO E MAURÍCIO - **Fernando Simões Barbosa com sua Ama-de-Leite** (Fotografia Monocromática/Sépia; 1864, Coleção Francisco Rodrigues/Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais – Recife)



HENSCHEL, Alberto – **“Retrato de criança no colo de ama”** (Fotografia; Recife, PE, 1866/1870, Acervo Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais) Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/koutsoukos/koutsoukos.html>>.



(...) em termos de relações sociais, devemos nos questionar o que pode ter significado o apagamento do rosto, como se deu com a ama do retrato. Podemos compreender semelhante gesto somente se o tomarmos como um produto e expressão das relações estabelecidas entre as elites e as classes pobres e das desigualdades que marcavam a sociedade brasileira de então, branca e racista, fundada na escravização do negro e na desqualificação do trabalho por eles realizado.¹⁰ Assim como a ama parcialmente apagada do retrato fez com o bebê, trata-se de homens e mulheres que literalmente sustentaram a economia de um país e uma sociedade que não lhes pertencia e não lhes dava qualquer espaço e/ou oportunidade. Que deles fez uso enquanto se revelaram úteis como braços para o trabalho, para em seguida fazer o possível para descartá-los (STANCIK, 2009, p. 673).

HENSCHEL, Alberto - **Foto de José Eugênio Moreira Alves e sua Ama de Leite** (Fotografia/Cartão de Visita; 6,5 cm x 10 cm, 1866/1877, Coleção Francisco Rodrigues - Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais)



Estúdio Carneiro e Gaspar – **Retrato de Vovó Vitorina com Maria Eliza** (Fotografia; Rio de Janeiro, RJ, 1866/1888) Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/koutsoukos/koutsoukos.html>.



Alberto Henschel & Cia. – “**Ama de Leite com Criança**”
 (*Carte de visite*; 9,3 cm x 5,9 cm, Recife, 1867/1882)
 Disponível em:
 <http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/modules/visualizador/i/ult_frame.php?cod=54>.



CARDOSO, Antônio da Silva Lopes – **Antônio da Costa Pinto com a sua Ama de Leite** (Fotografia Monocromática; 10 cm x 6,3 cm, Salvador, BA, 1868)
 Disponível em:
 <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4953>>.



GOSTON, João – **“Retrato de Ama com Criança”**
(Fotografia; Bahia, 1870, Acervo do Instituto Moreira Salles)



FERREZ, Marc (1843/1923, Rio de Janeiro) – **“Negra com Criança Branca nas Costas”** (Fotografia; Bahia, c. 1870, Acervo Instituto Moreira Salles) Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/374854368968388597/>>.



“Uma união fundada no amor presente e na violência pregressa. Na violência que fendeu a alma da escrava, abrindo o espaço afetivo que está sendo invadido pelo filho de seu senhor (...)” (ALENCASTRO, 1997, pp. 439-440).

HENSCHEL, Alberto e Cia – **Criança com sua Ama De Leite Mônica** (Fotografia Monocromática/Sépia; Pernambuco, 1870/1880)



Fotógrafo Desconhecido - **José Eugênio Moreira Alves com sua Ama-de-leite** (Fotografia Monocromática/Sépia; Recife, 1870/1880, Coleção Francisco Rodrigues - Fundação Joaquim Nabuco)



HENSCHEL, Alberto - *Eugen Keller and his nanny in Pernambuco, Brazil* “Babá com o Menino Eugen Keller em Pernambuco, Brasil” (Fotografia, c. 1874) Disponível: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Alberto_Henschel_Baba_com_o_menino_Eugen_Keller.jpg>.



Estúdio Alberto Henschel – **Foto de Isabel Adelaide Leal e da Ama-de-Leite Mônica** (Cartão de Visita; 6,5 cm x 10 cm, 1877/1882, Coleção Francisco Rodrigues - Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais - Recife)





AZEVEDO, Militão Augusto de (1837/1905, Rio de Janeiro/São Paulo) - **“Retrato de Criança no Colo de Ama”** (Fotografia; São Paulo - SP, 1879, Acervo do Museu Paulista) Disponível: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/koutsoukos/koutsoukos.html>>.

(...) o “detalhe” do apagamento revela que o retrato produzido no estúdio Modesto, que hoje classificamos como de uma ama, não lhe era destinado, e que, mesmo assim, ela representou da melhor maneira possível o papel da ama-de-leite. Para tanto, fez pose como se fosse uma Madona e manteve a criança tranqüila, de forma a viabilizar uma imagem positiva do bebê sob os seus cuidados (STANCIK, 2009, p. 671).

Portanto, é gritante o contraste entre a suavidade do efeito flou, truque com o qual se obtinha interessantes e belos efeitos estéticos nos retratos fotográficos, e a rudeza do seu emprego para ocultar a face da ama, como se ela não passasse de um mero objeto presente no cenário. E foi exatamente esse o papel por ela desempenhado: o de um objeto destinado a viabilizar a pose. Ou seja, pode-se afirmar que a ama cumpriu papel similar ao de um apoio para a imobilização da cabeça e do tronco. Objetos estes empregados para favorecer a imobilidade de adultos e crianças maiores, durante a realização do retrato, e que não deveriam ser percebidos nas fotografias. Ou seja, que deveriam apenas contribuir para a pose, mas sem aparecer na imagem obtida (STANCIK, 2009, p. 672).

CARDOSO, Antônio da Silva Lopes (séc. XX) – **Foto de Maria Rita Meireles da Costa Pinto com a sua Ama de Leite Benvinda** (Fotografia Carte-cabinet; 16,5 cm x 11 cm, Salvador - BA, 1880, Arquivo Nacional) Disponível: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/5021>>.



RAMOS, Frederico – **“Ama-de-Leite com Criança”** (Fotografia/Cartão-de-visita; Monocromática/Sépia, Recife, 1880, Coleção Francisco Rodrigues/Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais)



BARZA, Constantino – **“Retrato de Ama com Criança”**
 (Fotografia, Recife - PE, 1880) Disponível em:
 <<http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/koutsoukos/koutsoukos.html>>.



LINDEMANN, Rodolpho – **Ama** (Cartão Postal; c. 1880,
 Salvador – BA, Coleção Aparecido Jannir Salatini).
 Disponível em:
 <<http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/koutsoukos/koutsoukos.html>>.



Hermina Costa & Cia – **Retrato de Elisa Saboya de Albuquerque com ama escrava Joana** (Fotografia; 1883/1887, Recife - PE) Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/koutsoukos/koutsoukos.html>>.



Fotógrafo Desconhecido – **“Retrato de Velha Babá com Criança”** (Fotografia; c. 1890, Rio de Janeiro) Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/koutsoukos/koutsoukos.html>>.



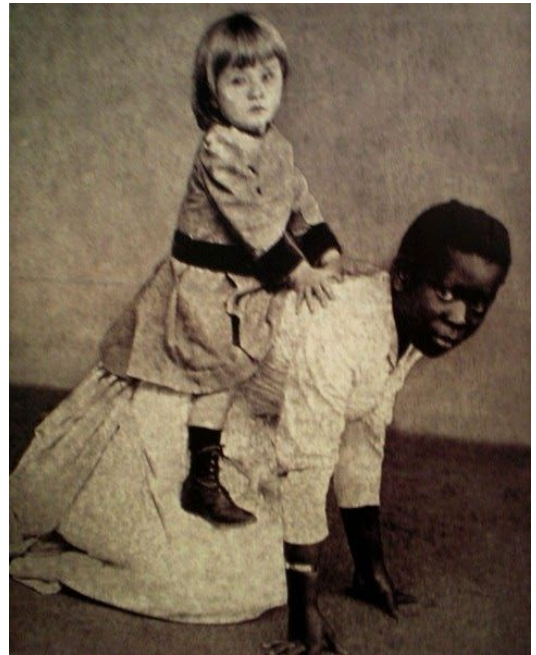
Fotógrafo Desconhecido – **Retrato de Olga e Stella Fazendo Pose com a Babá** (Fotografia; Rio de Janeiro - RJ, c. 1890) Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/koutsoukos/koutsoukos.html>>.



MONTEIRO, José (Photographia Modesto) – **“Ama-de-Leite com Bebê”** (Fotografia Monocromática/Cabinet portrait; 14 cm x 9,5 cm, Rio de Janeiro - RJ, 1895-96).



PAPF, Jorge Henrique - **“Retrato de Babá Brincando com Criança”** (Fotografia; Petrópolis, RJ, c. 1899, Coleção George Ermakoff) Disponível em: <<http://www.ibamendes.com/2012/05/escravidao-em-preto-e-branco.html>>.



Fotógrafo Desconhecido - **“Ama-de-Leite com Criança”** (Fotografia Monocromática/Sépia, 1900)



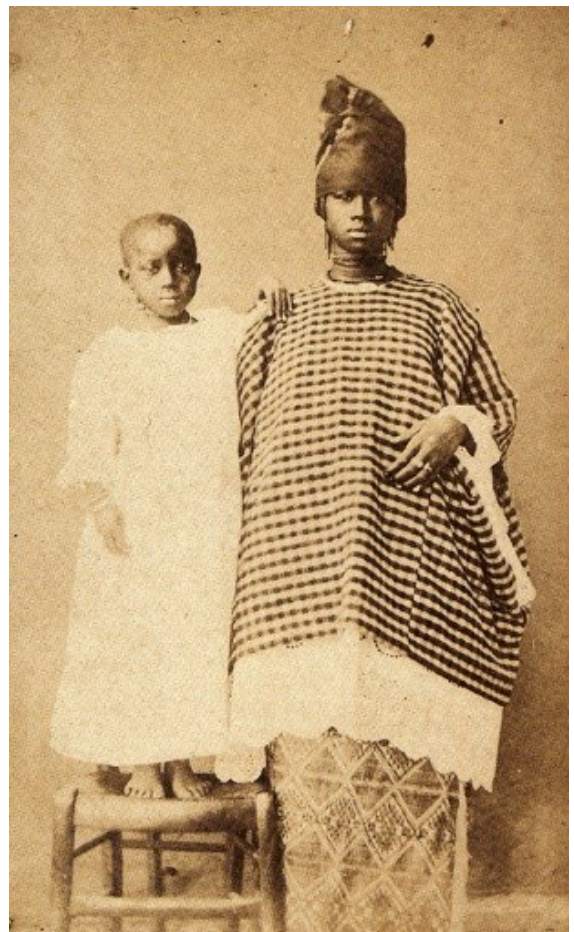
ALBUQUERQUE, Lucilio de (1887/1939, Piauí/Rio de Janeiro) - **Mãe Preta** (Óleo sobre Tela; 180 cm x 130 cm, 1912, Museu de Belas Artes da Bahia – Salvador)



Estátua da Mãe Preta (Três Rios, RJ) Disponível em: <<http://www.tresrios.rj.gov.br/monumentos-de-tres-rios>>.

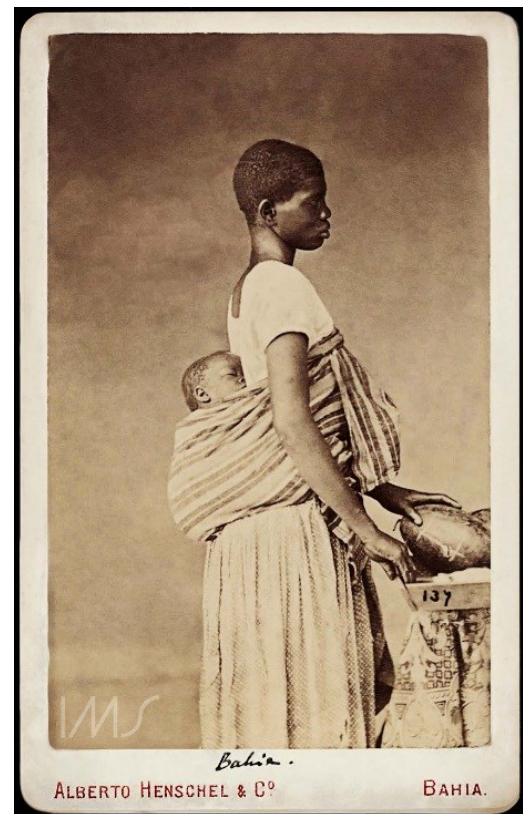


Fotógrafo Desconhecido – “*Types and Costumes*”
(Fotografia; século XIX, Acervo FBN).



JUNIOR, José Christiano – “*Mãe e Filha*”
(Fotografia; 1865, IPHAN - Rio de Janeiro).

HENSCHEL, Alberto (1827/1882, Alemanha/Brasil) – “**Negra com Criança na Bahia**” (Fotografia, Bahia, 1869, Convênio Instituto Moreira Salles).



SEGALL, Lasar – **Mulata com Criança** (Óleo sobre Tela; 68,5 cm x 55,5 cm, 1924, Coleção Particular) Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2296/mulata-com-crianca>.



SEGALL, Lasar – **Morro Vermelho** (Óleo sobre Tela; 115 cm x 95 cm, 1926, Coleção Particular) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2290/morro-vermelho>>.



TOBIAS, Benedito José (1894/1963, São Paulo) – **Porta da Policlínica** (Óleo sobre Tela, 1930) Disponível em: <<http://jornalggn.com.br/sites/default/files/imagens/pinturas-tobias.jpg>>.



“A maternidade de mulheres escravas acentuava o caráter de exploração física que sofreram tais mulheres. Seu sexo era utilizado para o desfrute e o prazer, mas também para a reprodução, pois os filhos de escravas não deixavam de significar um investimento para os seus senhores” (DEL PRIORE, 1993, p. 71).

SEGALL, Lasar – **Mãe Preta** (Óleo sobre tela; 73 cm x 60 cm, 1930, Coleção Beki Klabin).



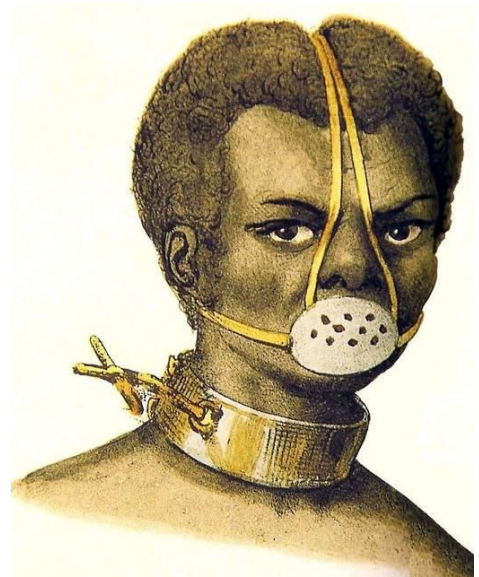
GOMES, Gilberto – **“Maternidade”** (Técnica Não Especificada, 1981).



VOLPI, Alfredo (1896/1988, Itália/São Paulo) – **Mãe e Filha** (Óleo sobre Cartão; 55 cm x 40 cm, s/d).



ARAGO, Jacques Etienne – “**Castigo de Escravos**”
(**Máscara de Flandres**) (Século XIX).



GUILLOBEL, João Cândido (1787/1859, Lisboa/Rio de Janeiro) – **Negra Quitadeira com Filho às Costas** (Aguada e Aquarela sobre Papel, 1814) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65354/negra-quitadeira-com-filho-as-costas>>.



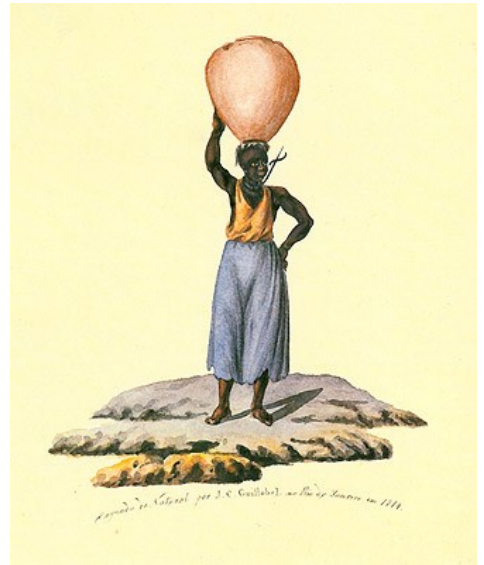
GUILLOBEL, João Cândido (1787/1859, Lisboa/Rio de Janeiro) – **Negra Vendedora de Galinhas** (Aguada e Aquarela sobre Papel, 1814).



GUILLOBEL, João Cândido (1787/1859, Lisboa/Rio de Janeiro) – **Vendedora de Abacaxis** (Aguada e Aquarela sobre Papel, 1814) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65359/vendedora-de-abacaxis>>.



GUILLOBEL, João Cândido (1787/1859, Lisboa/Rio de Janeiro) – **Negra Escrava Fujona com Gargalheira e Grande Pote de Barro à Cabeça** (Aguada e Aquarela sobre Papel, 1814)



GUILLOBEL, João Cândido (1787/1859, Lisboa/Rio de Janeiro) – **Vendedora de Caju e Cana (Albina)** (Aguada e Aquarela sobre Papel; 19,20 cm x 12 cm, 1814) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65352/quitandeiras-na-feira>>.



GUILLOBEL, João Cândido (1787/1859, Lisboa/Rio de Janeiro) – **Negra Vendedora de Quinquilharias** (Aguada e Aquarela sobre Papel; 19,20 cm x 12 cm, 1814) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65358/negra-vendedora-de-quinquilharias>>.



GUILLOBEL, João Cândido (1787/1859, Lisboa/Rio de Janeiro) – **Negra Pobre Dando a Mão ao Filho que leva uma Cana na Mão** (Aguada e Aquarela Sobre Papel; 19,20 cm x 12 cm, 1814) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65341/negra-pobre-dando-a-mao-ao-filho-que-leva-uma-cana-na-mao>>.



GUILLOBEL, João Cândido (1787/1859, Lisboa/Rio de Janeiro) – **Quitandeiras na Feira** (Aguada e Aquarela Sobre Papel, 1814) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65352/quitandeiras-na-feira>>.



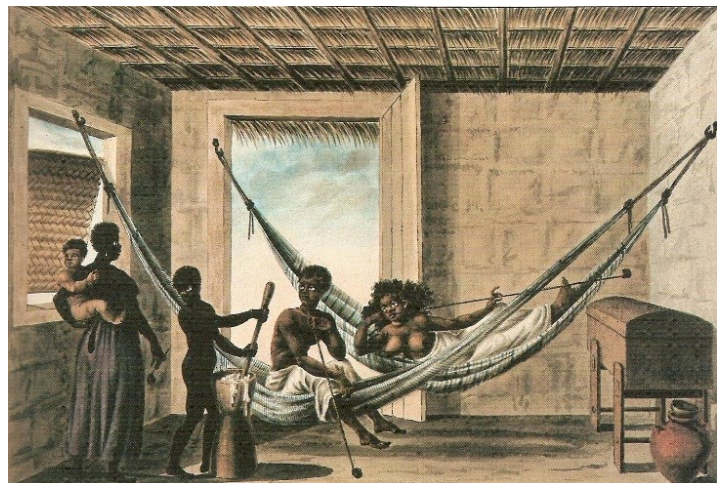
GUILLOBEL, João Cândido (1787/1859, Lisboa/Rio de Janeiro) – **Fiel Retrato do Interior de uma Casa Brasileira** (Aguada e Aquarela Sobre Papel, 1814) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65329/fiel-retrato-do-interior-de-uma-casa-brasileira>>.



CHAMBERLAIN, Henry (1796-1844) - **Fruit sellers in Lapa** - “Quitadeiras da Lapa” (Aquarela, 15 cm x 22 cm, c. 1819/1820, Museu de Arte de São Paulo MASP) Disponível: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry_Chamberlain_Quitadeiras_da_Lapa.jpg>.



GUILLOBEL, Joaquim Cândido - **Interior de uma Casa do Baixo Povo** (Desenho Aquarelado, 1820)



DEBRET, Jean Baptiste - **Uma Senhora de Algumas Posses em sua Casa** (Aquarela sobre Papel, 16,2 x 23 cm, Rio de Janeiro, 1823) Disponível em: <<http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/contrastes-sociais-brasil-colonia-debret/>>.



DEBRET, Jean Baptiste (1768/1848, Paris) - **Padaria** (Aquarela sobre Papel; 15 cm x 22 cm, 1820/1830, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro).



DEBRET, Jean Baptiste (1768/1848, Paris) - **Vendedoras de Pão de Ló** (Aquarela sobre Papel; 15 cm x 22 cm, 1826, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro).



DEBRET, Jean Baptiste (1768/1848, Paris) - **Aluá, Limões Doces e Cana-de-Açúcar** (Aquarela sobre Papel; 1826, Acervo Museu Castro Maya).



DEBRET, Jean Baptiste (1768/1848, Paris) – **Negra Tatuada Vendendo Cajú** (Aquarela sobre Papel; 21,6 cm x 15,7 cm, 1827)



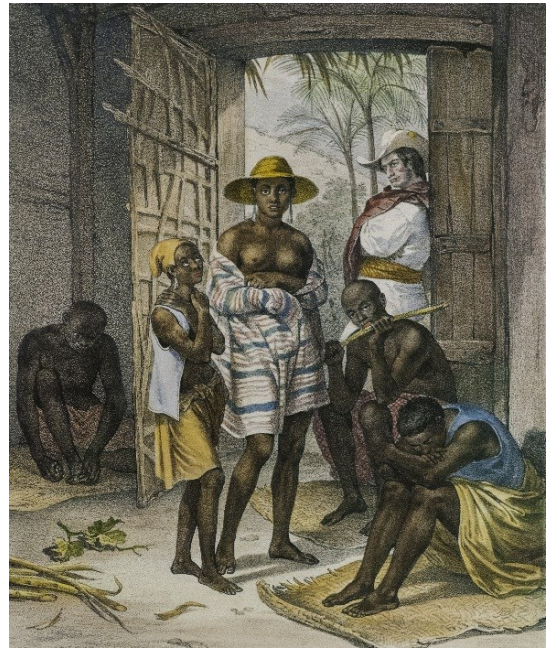
DEBRET, Jean Baptiste - **Família Pobre Recolhendo o Produto do Trabalho da Negra Velha que Carrega Água** (Aquarela sobre papel; 16 cm x 22 cm, Rio de Janeiro, 1827) Disponível em: <<http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/cont-rastes-sociais-brasil-colonia-debret/>>.



DEBRET, Jean Baptiste - **Negras Novas a Caminho da Igreja para o Batismo** (Litografia Colorida a Mão, 1834/39)



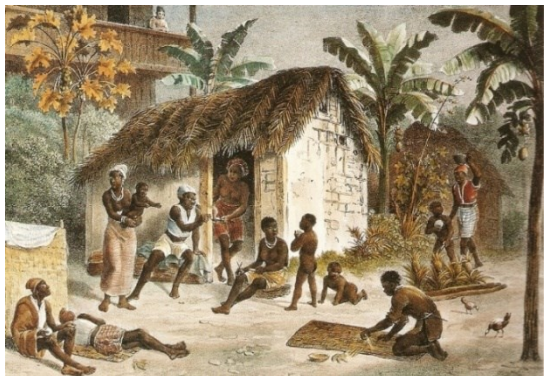
RUGENDAS, Johann Moritz – **Negros Novos** (Litografia Colorida à Mão; 51,3 cm x 38,5 cm, 1835)
Disponível:
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Negros_no_vos_by_Johann_Moritz_Rugendas_1835.jpg>.



Desenho de Johann Moritz Rugendas e litografia de Maurin – **Negras do Rio de Janeiro** (1835) Disponível em: <<https://docs.ufpr.br/~lgeraldo/imagem8a.html>>.



RUGENDAS, Johann Moritz - **Habitation de Nègres**
“**Casa de Negros**” (Litografia sobre Papel, 1835).
Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra64789/casa-de-negros>>.



DEBRET, Jean Baptiste - *Marchand de noir de fumée; Marchande de tripes* (Litografia, 15 cm x 22 cm, 1835)
Disponível em: <<http://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/A/16374/>>.



GRENIER, Jean-Baptiste (?) – *Negra* (Óleo sobre Tela, séc. XIX).



Fotógrafo Desconhecido – *“Escrava de Ganho, Vendendo Frutas no Brasil”* (Fotografia, c. 1860, Museu Imperial, Petrópolis) Disponível em: <<http://bloghistoriacritica.blogspot.com.br/2011/02/descendentes-e-ex-escravos-ricos-que.html>>.



JÚNIOR, José Christiano - “Escrava Vendedora Ambulante”
 (Fotografia; álbumen e cartão de visita, 1865) Museu Histórico Nacional
 (RJ) Disponível em:
 <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra28652/escrava-vendedora-ambulante>>.



JÚNIOR, José Christiano – “Escrava Vendedora de Frutas”
 (Fotografia; Rio de Janeiro, RJ, c. 1865)



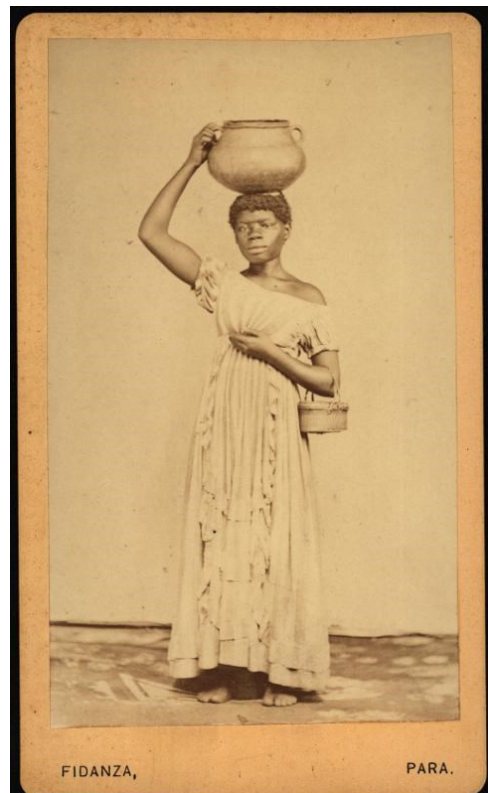
HENSCHEL & BENQUE - **Vendedora de Frutas no Rio de Janeiro**
 (Fotografia Monocromática Sépia; 13,2 cm x 9,6 cm, Rio de Janeiro, RJ,
 1869, Instituto Moreira Salles) Disponível em:
 <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4508>>.



HENSCHEL & BENQUE - **Vendedora de Frutas no Rio de Janeiro** (Fotografia Monocromática Sépia; 13,2 cm x 9,6 cm, Rio de Janeiro, RJ, 1869, Instituto Moreira Salles) Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4508>.



FIDANZA, Felipe Augusto - **Vendedora de Frutas em Belém do Pará** (Fotografia Monocromática, 9,2 cm x 5,5 cm, Belém, PA, 1869, Instituto Moreira Salles) Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4510>.



FIDANZA, Felipe Augusto - **Vendedora de Frutas em Belém do Pará** (Fotografia Monocromática; 9,2 cm x 5,5 cm, Belém, PA, 1869, Instituto Moreira Salles) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4510>>.



HENSCHEL, Alberto - **Duas Negras Posando em Estúdio** (Fotografia Monocromática Sépia; 9,1 cm x 5,7 cm, Salvador, BA, c. 1869) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4491>>.



GOSTON, João – **Vendedora** (Fotografia Monocromática; 8,3 cm x 5,1 cm, Salvador, BA, 1870, Instituto Moreira Salles) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/1765>>.



GOSTON, João – **Vendedora** (Fotografia Monocromática; 8,3 cm x 5,1 cm, Salvador, BA, 1870, Instituto Moreira Salles) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/1766>>.



GOSTON, João - **Negra Posando em Estúdio** (Fotografia Monocromática; 8,8 cm x 5,6 cm, Salvador, BA, c. 1870) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/1769>>.



GOSTON, João - **Escrava Doméstica** (Fotografia Monocromática; 8,7 cm x 5,3 cm, Sépia, Salvador, BA, 1870, Instituto Moreira Sales) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/1761>>.



FERREZ, Marc - *Fruit seller* (Fotografia Monocromática; 6,4 cm x 10,5, c. 1875) Disponível em: <<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/fruit-seller-brazil/YQEuYbcAajbIJA>>.



FERREZ, Marc - *Quitandeiras* (Fotografia, 1875, Rio de Janeiro, Acervo IMS).



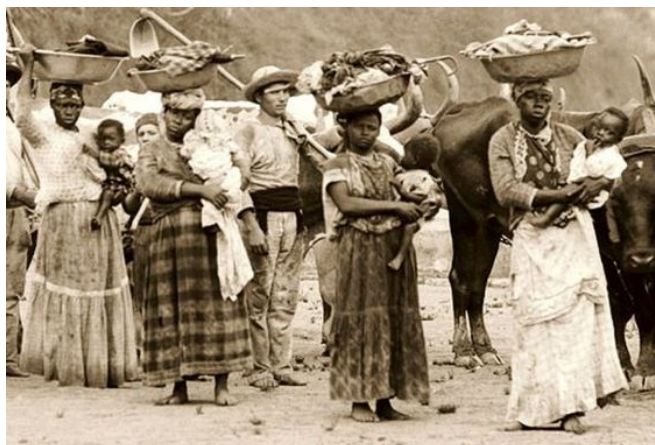
FERREZ, Marc - *Vendedora no Mercado* (Fotografia; Rio de Janeiro - RJ, c. 1875, Coleção Gilberto Ferrez/Acervo IMS).



FERREZ, Marc - **Escravos em Terreiro de uma Fazenda de Café na Região do Vale do Paraíba** (Fotografia, Vale do Paraíba, RJ, c. 1882, Acervo IMS).



FERREZ, Marc - **Partida para colheita de café no Vale da Paraíba** (Fotografia, Rio de Janeiro, RJ, 1885).



BROCOS, Modesto (1852/1936, Espanha/Rio de Janeiro) - **Engenho de Mandioca** (Óleo sobre Tela, 58 cm x 76 cm, 1892, Museu Nacional de Belas Artes – RJ).



FERRIGNO, Antonio (1863-1940) - **Mulata Quitandeira** (Óleo sobre Tela, 125 cm x 179 cm, 1893-1903, Pinacoteca do Estado, São Paulo).



DALL'ARA, Gustavo Giovanni (1865/1923) – **Tarefa Pesada (Favela)** (Óleo sobre tela; 120,4 cm x 90 cm, Rio de Janeiro, RJ, Museu Nacional de Belas Artes) Foto: Arthur Valle, fev. 2016.



VIANNA, Armando Martins - **Limpando Metais** (Óleo sobre Tela; 99 cm x 81 cm, 1923, Museu Mariano Procópio - Juiz de Fora).



LINDEMANN, Frederic – **Caixinheiras** (Cartão Postal; Salvador, BA, s/d) Disponível em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/rodolpho-lindemann/>.



LINDEMANN, Frederic – **Creoula** (Cartão Postal; Salvador, BA, s/d) Disponível em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/rodolpho-lindemann/>.





Fotógrafo Desconhecido - **Escrava**
Quitadeira Bahia (s/d, Brasil)



Fotógrafo Desconhecido - **Escrava**
Quitadeira Bahia (s/d, Brasil)

JÚNIOR, Christiano – “**Negra do Tabuleiro Carregando Filho às Costas**” (Fotografia, s/d) Disponível em: <<https://docs.ufpr.br/~lgeraldo/imagem9a.html>>.



JÚNIOR, Christiano – “**Escrava de Ganho com Filhos às Costas**” (Fotografia *Carte de Visite*, s/d) Disponível em: <<http://www.lilileiloeira.com.br/peca.asp?ID=156501>>.



JÚNIOR, José Christiano – “**Sem Nome**”
 (Fotografia, s/d) Disponível em:
 <<http://173.44.46.52/~bahia/?iconografia=christiano-junior>>.



RUGENDAS, Johann Moritz – **Negro e Negra N’uma Fazenda** (Litografia à partir de desenho; 51,30 cm x 35,50 cm, 1835, Coleção Particular) Disponível em:
 <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2994/negro-e-negra-numa-fazenda>>.





BROCOS, Modesto (1852/1936, Espanha/Rio de Janeiro) **Crioula de Diamantina** (Óleo sobre Madeira; 37 cm x 27,5 cm, Coleção Particular).



BROCOS, Modesto (1852/1936, Espanha/Rio de Janeiro) - **Paisagem com Lavadeira** (Óleo sobre Madeira, 17,5 cm x 26 cm).

JÚNIOR, José Christiano - **Sem Título** (Fotografia, c. 1870)
Disponível em: <<http://revistazum.com.br/radar/historias-mesticas/>>.



JÚNIOR, José Christiano - **Sem Título** (Fotografia, c. 1870)
Disponível em: <<http://revistazum.com.br/radar/historias-mesticas/>>.



GUILLOBEL, João Cândido (1787/1859, Lisboa/Rio de Janeiro) – “**Negra Ricamente Vestida (Negra Portando Jóias)**” (aguada e aquarela sobre papel, 1814) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65343/negra-ricamente-vestida>>.



GUILLOBEL, João Cândido (1787/1859, Lisboa/Rio de Janeiro) – “**Mucama**” (Aguada e Aquarela sobre Papel, 1814) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65345/mucama>>.



STAHL, AUGUSTO – **Black Woman With Mantle** (Fotografia Monocromática; 11,4 cm x 15,4 cm, Recife, PE, c. 1860) Disponível em: <<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/black-woman-with-mantle-recife-pe-brazil/9wEQUSh8mxQfA>>.





STAHL, Augusto - **Mina Yoba** (Fotografia Monocromática; 12 cm x 15,3 cm, c. 1865) Disponível em: <<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/yoba-minah-brazil/KAHKkXGOUJA3AQ>>.



STAHL, Augusto - **Mina Igeichâ** (“Retratos de tipos raciais”) (Fotografia Monocromática; Rio de Janeiro, RJ, 1865) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mulher_negra.jpg.

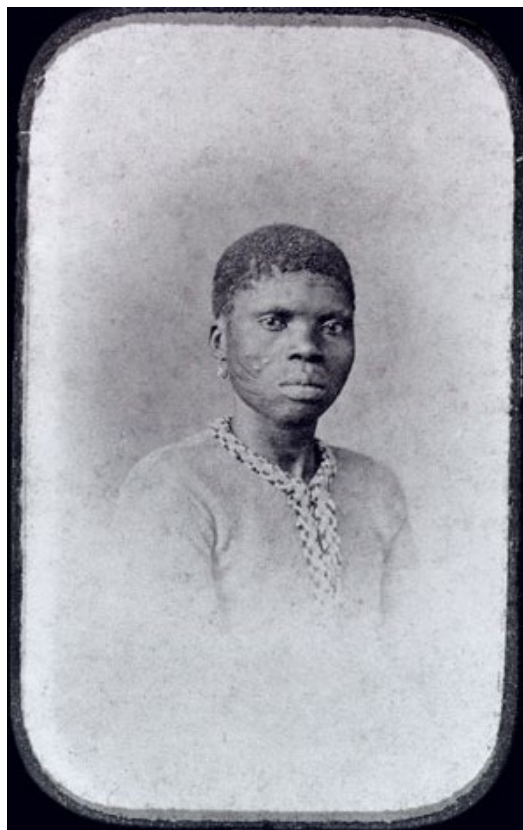


JÚNIOR, José Christiano – “**Retrato de Escrava**” (Cartão de Visita e Albúmen; 1865, Museu Histórico Nacional - RJ) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19850/retrato-de-escrava>>.

JÚNIOR, José Christiano – “**Escrava da Nação Africana Crioulo**” (Fotografia; álbumen e cartão de visita, 1865, Museu Histórico Nacional - RJ) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra28659/escrava-da-nacao-africana-crioulo>>.



JÚNIOR, José Christiano – “**Escrava da Nação Africana Mina**” (Fotografia; Álbumen e Cartão de Visita, 1865, Museu Histórico Nacional - RJ) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19854/escrava-da-nacao-africana-mina>>.



HENSCHEL, Alberto (1827/1882, Alemanha/Rio de Janeiro) **Retrato da Negra de Pernambuco** (Fotografia; Recife - PE, 1869, Instituto Moreira Salles).



HENSCHEL, Alberto (1827/1882, Alemanha/Rio de Janeiro) **Retrato Cafusa** (Fotografia; 1869, Recife - PE, Instituto Moreira Salles).



HENSCHEL, Alberto (1827/1882, Alemanha/Rio de Janeiro) **Retrato Negra de Pernambuco** (Fotografia; Recife - PE, Brasil, 1869, Instituto Moreira Salles).



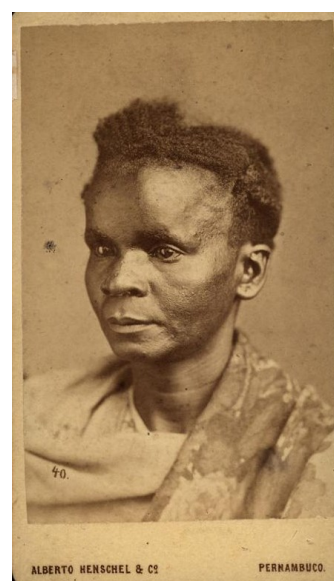
HENSCHEL, Alberto - **Negra de Pernambuco** (Fotografia Monocromática Sépia; 9 cm x 5,8 cm, Recife - PE, c. 1869, Instituto Moreira Salles) Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4493>.



HENSCHEL, Alberto - **Negra de Pernambuco** (Fotografia Monocromática; 9 cm x 5,7 cm, Recife - PE, c. 1869) Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4500>.



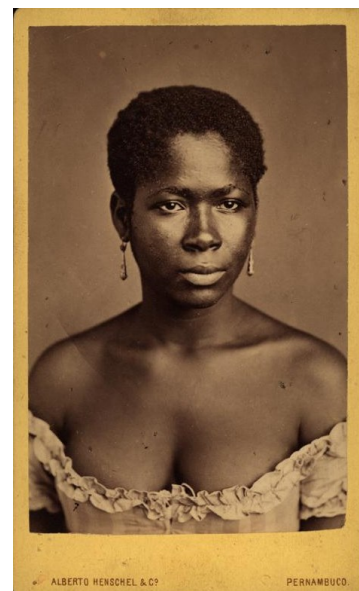
HENSCHEL, Alberto - **Negra de Pernambuco** (Fotografia Monocromática; 9 cm x 5,7 cm, Recife - PE, c. 1869) Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4501>.



HENSCHEL, Alberto - **Negra da Bahia** (Fotografia Monocromática; 9,1 cm x 5,7 cm, Salvador - BA, c. 1869) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4487>>.



HENSCHEL, Alberto - **Retrato Negra de Pernambuco** (Fotografia Monocromática/Sépia; 9,2 cm x 5,5 cm Recife - PE, 1869, Instituto Moreira Salles) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4492>>.



HENSCHEL, Alberto (1827/1882, Alemanha/Rio de Janeiro) - **Negra da Bahia (Nu de Jovem de Salvador)** (Fotografia Monocromática Sépia; 9,2 cm x 5,7 cm, 1869, Salvador, Instituto Moreira Salles) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4502>>.



HENSCHEL, Alberto - **Moça Cafuza** (Fotografia Monocromática Sépia; 9 cm x 5,7 cm, Recife - PE, 1869) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4511>>.



HENSCHEL, Alberto - **Retrato Cafuza** (Fotografia Monocromática; 9 cm x 5,7 cm, Recife - PE, c. 1869) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4512>>.



HENSCHEL, Alberto - **Negra de Pernambuco** (Fotografia Monocromática; 9,1 cm x 5,7 cm, Recife - PE, c. 1869) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4494>>.



FIDANZA, Felipe Augusto – **Cabocla** (Fotografia Monocromática Sépia; 9,2 cm x 5,5 cm, Belém - PA, c. 1869, Instituto Moreira Salles) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4514>>.



HENSCHEL, Alberto & C^o - “**Vendedora de Doces, Ambulante**” (Fotografia Monocromática; 9 cm x 5,8 cm, Recife - PE, c. 1869)



HENSCHEL, Alberto - **Negra da Bahia** (Fotografia Monocromática; 9 cm x 5,7 cm, Salvador - BA, c. 1869) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4489>>.



HENSCHEL, Alberto - **Negra da Bahia** (Fotografia Monocromática; 8,3 cm x 5,6 cm, Salvador - BA, c. 1869) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4488>>.



HENSCHEL, Alberto - **Negra da Bahia** (Fotografia Monocromática; 9,1 cm x 5,7 cm, Salvador - BA, c. 1869) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4488>>.



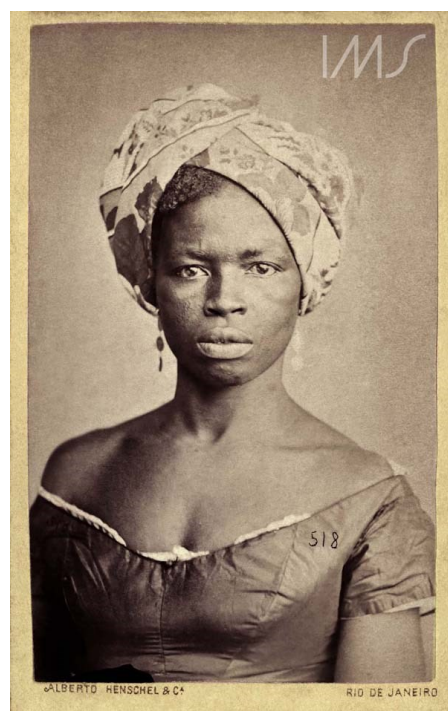
MARC, Ferrez - **Negra da Bahia** (Fotografia Monocromática; 24 cm x 18 cm, Salvador - BA, c. 1869) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4490>>.



HENSCHEL, Alberto - **Negra da Bahia** (Fotografia Monocromática; 9,1 cm x 5,7 cm, Salvador - BA, c. 1869). Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4490>>.



HENSCHEL, Alberto (1827/1882, Alemanha/Rio de Janeiro) **“Escrava de Turbante”** (Fotografia; Rio de Janeiro - RJ, c. 1867, Coleção Gilberto Ferrez/Acervo IMS)



FIDANZA, Felipe Augusto - **Cafuza** (Fotografia Monocromática/Sépia; 9,2 cm x 5,5 cm, Belém - PA, c. 1870) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4515>>.



GOSTON, João - **Escrava Doméstica** (Fotografia Monocromática; 8,5 cm x 5,2 cm, Salvador, BA, c. 1870, Acervo IMS) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/1762>>.



GOSTON, João - **Escrava Doméstica** (Fotografia Monocromática; 8,5 cm x 5,5 cm, Salvador - BA, c. 1870, Acervo IMS) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/1763>>.



FIDANZA, Felipe Augusto – **Mulata** (Fotografia Monocromática; 9,2 cm x 5,5 cm, Belém - PA, c. 1870) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4517>>.



Carneiro & Gaspar - **Glicéria da Conceição Ferreira** (Fotografia; 10 cm x 6,3 cm, c. 1870/72) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/5154>>.



FERREZ, Marc - **Negra da Bahia** (Fotografia Monocromática; 24 cm x 18 cm, Bahia, c. 1885) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/1787>>.



FERREZ, Marc - **Negra da Bahia** (Fotografia Monocromática; 24 cm x 18 cm, Salvador - BA, c. 1885) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/2570>>.



BROCOS, Modesto (1852-1936) - **A Redenção de Cam** (Óleo sobre Tela; 199 cm x 166 cm, 1895, Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro).



RUGENDAS, Johann Moritz (1802/1858) **Negre e Negresse de Bahia** (Litografia de Engelmann/Gravada por Maurin, 29 cm x 24 cm) Publicada em Viagem Pitoresca através do Brasil, segunda metade do séc. XIX.



PERES, Pedro José Pinto (1841/1923, Lisboa/Rio de Janeiro) **Fascinação** (Óleo sobre Madeira; 35,7 cm x 31,2 cm, 1902, Pinacoteca do Estado de São Paulo).



JULIÃO, Carlos (1740/1811, Itália/Portugal) - **Coroação de uma Rainha Negra na Festa de Reis** (Aquarela, 1776, Iconografia Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro) Disponível em: <<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/coroa%C3%A7%C3%A3o-de-uma-rainha-negra/DgGan6WidXqFLQ>>.



JULIÃO, Carlos (1740/1811, Itália/Portugal) - **Cortejo da Rainha Negra na Festa de Reis** (Aquarela, séc. XVIII, Iconografia Biblioteca Nacional).



JULIÃO, Carlos (1740/1811, Itália/Portugal) - **Traje de Duas Negras Forras** (Aquarela, Rio de Janeiro, séc. XVIII, Iconografia Biblioteca Nacional).



RUGENDAS, Johann Moritz- **“Castigos Domésticos”** (1830) Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55677273/f344.item.textelimage>>.



PASTORE, Vincenzo – **“Duas Mulheres Conversando”** (Fotografia P&B; 11,8 cm x 8 cm, Proximidades do atual Parque D. Pedro II, São Paulo, SP, c. 1910) Disponível: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/br>>.



PASTORE, Vincenzo - **Retrato de Mulher com Criança no Colo** (Fotografia P&B; 22,6 cm x 16,5 cm, São Paulo, SP, c. 1910, Acervo IMS) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2125>>.



PASTORE, Vincenzo - **Retrato de mulher diante da cruz, com criança chorando ao lado** (Fotografia Monocromática, 22,5 x 16,5 cm São Paulo, SP, c. 1910, Acervo IMS) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2126>>.



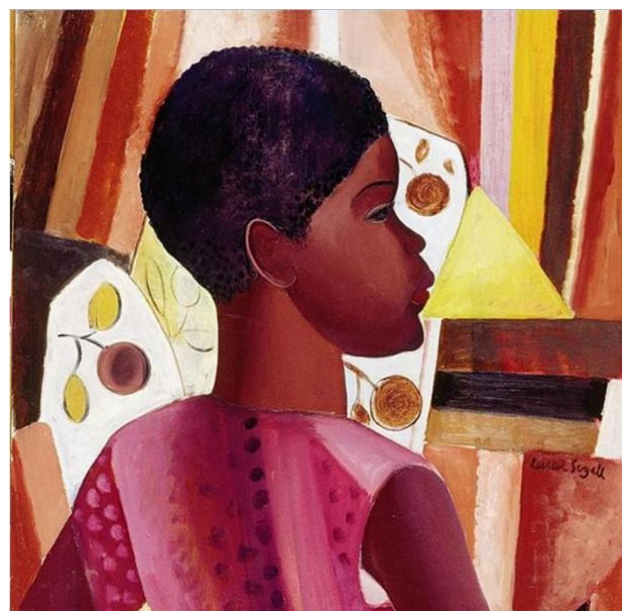
PASTORE, Vincenzo - **Casal trabalhando em plantação de milho** (Fotografia P&B; 12,3 cm x 17,3 cm, São Paulo, SP, c. 1910) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2118>>.



PASTORE, Vincenzo – “**Duas Mulheres, uma de Costas, Descansando em Banco de Praça**” (Fotografia; São Paulo, c. 1910, Acervo IMS)



SEGALL, Lasar (1891/1957, Vilnius/São Paulo) - **Perfil de Zulmira** (Óleo sobre Tela; 62,5 cm x 54 cm, 1928) Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/artistas/segall/obras.htm>>.



VERGER, Pierre (1902/1996, França/Bahia)
(Fotografia; Bahia, c. 1940).



VERGER, Pierre (Fotografia, Bahia, c. 1940).



VERGER, Pierre – “Candomblé Joãozinho da
Goméia – Yemanjá” (Fotografia, 1946) Disponível
em: <[http://www.pierreverger.org/br/acervo-
foto/portfolios/retratos-da-bahia.html](http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios/retratos-da-bahia.html)>.



VERGER, Pierre - **Candomblé Joaozinho Da Gomea** (Fotografia; Salvador - BA, 1946) Disponível em: <http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios/retratos-da-bahia.html>.



VERGER, Pierre - **Mercado Agua de Meninos** (Fotografia; Salvador - BA, 1946/48) Disponível em: <http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios/retratos-da-bahia.html>.



VERGER, Pierre - **Sophia de Exu** (Fotografia; Salvador, BA, 1946/50) Disponível em: <http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios/orixas.html>.



VERGER, Pierre – “Festa de Yemanjá” (Fotografia; Salvador, BA, 1947) Disponível em: <<http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios/retratos-da-bahia.html>>.



VERGER, Pierre – “Festa de Yemanjá” (Fotografia; Salvador - BA, 1947) Disponível em: <<http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios/retratos-da-bahia.html>>.



VERGER, Pierre - “Acra” (Fotografia; Ouidah, Benim, Anos 50)

VERGER, Pierre - “Acarajé” (Fotografia; Salvador, Brasil, 1947)

Disponível em: <<http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios/fluxo-e-refluxo.html>>.

VERGER, Pierre – **“Mercado Modelo”** (Fotografia, Salvador, BA, 1948/51) Disponível em: <<http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios/retratos-da-bahia.html>>.



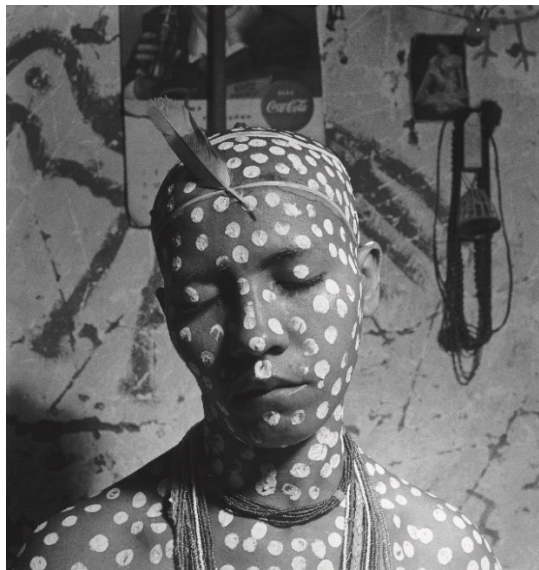
VERGER, Pierre – **“Festa da Conceição da Praia”** (Fotografia; Salvador, BA, 1948/51) Disponível em: <<http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios/retratos-da-bahia.html>>.



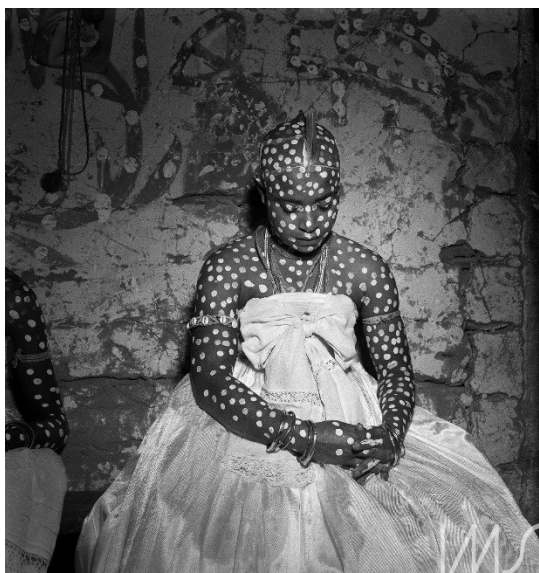
VERGER, Pierre – **“Candomblé Cosme”** (Salvador, BA, 1948/52) Disponível em: <<http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios/orixas.html>>.



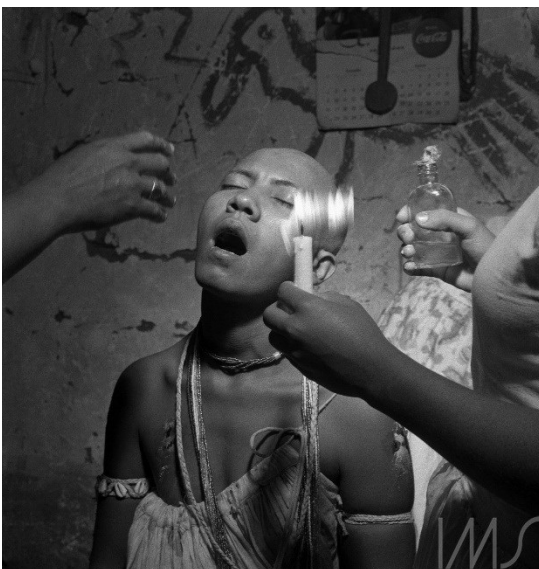
MEDEIROS, José - **“Ritual de Candomblé de Iniciação das Filhas-de-Santo”** (Fotografia P&B; Salvador - BA, 1951) Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/jose-medeiros/obra/2093>>.



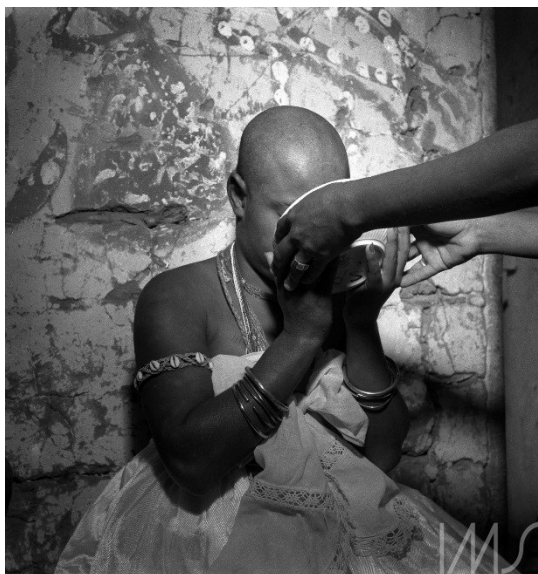
MEDEIROS, José - **“Ritual de Candomblé de Iniciação das Filhas-de-Santo”** (Fotografia P&B, Salvador, BA, 1951) Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/jose-medeiros/obra/2136>>.



MEDEIROS, José - **“Ritual de Candomblé de Iniciação das Filhas-de-Santo”** (Fotografia P&B, Salvador, BA, 1951) Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/jose-medeiros/obra/2138>>.



MEDEIROS, José - **“Ritual de Candomblé de Iniciação das Filhas-de-Santo”** (Fotografia P&B, Salvador, BA, 1951) Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/jose-medeiros/obra/5547>>.



MEDEIROS, José - **“Ritual de Candomblé de Iniciação das Filhas-de-Santo”** (Fotografia P&B, Salvador, BA, 1951) Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/jose-medeiros/obra/2167>>.



MEDEIROS, José - **“Ritual de Candomblé de Iniciação das Filhas-de-Santo”** (Fotografia P&B, Salvador, BA, 1951) Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/jose-medeiros/obra/2167>>.



VERGER, Pierre – **“Festa do Bonfim”** (Fotografia; Salvador, BA, 1959) Disponível em: <<http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios/retratos-da-bahia.html>>.



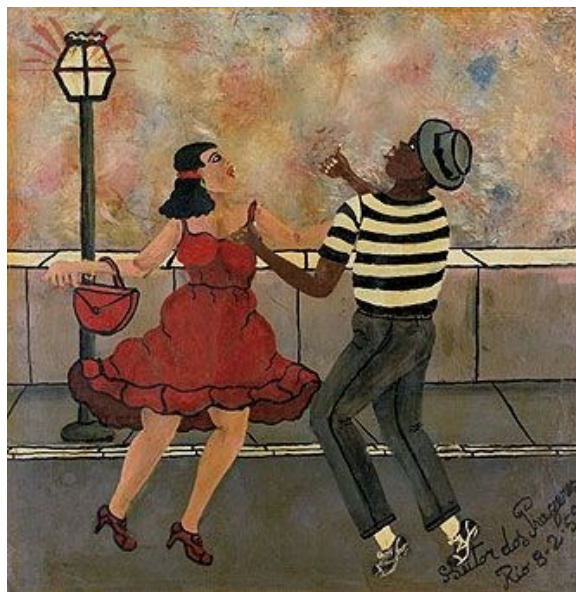
VERGER, Pierre – **“Festa de Yemanjá”** (Fotografia; Salvador - BA, 1959) Disponível em: <<http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios/retratos-da-bahia.html>>.



VERGER, Pierre – **“Mercadores de Bagdad”** (Fotografia Carnaval, Salvador -BA, 1959) Disponível em: <<http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios/retratos-da-bahia.html>>.



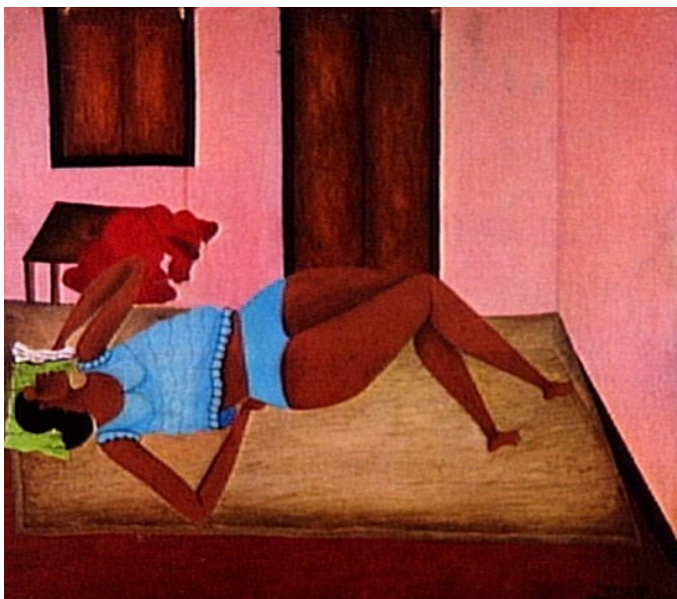
PRAZERES, Heitor dos – **Mulher de Malandro** (?) (Óleo sobre Cartão Colado em Chapa de Madeira Industrializada; 31 cm x 30 cm, 1959, Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM RJ).



PRAZERES, Heitor dos – **Mulata** (Óleo sobre Madeira; 47,5 cm x 36,2 cm, 1959, Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM RJ) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4651/mulata>>.



PRAZERES, Heitor dos – **Mulata no Quarto** (Óleo sobre Tela; 45 cm x 54 cm, 1963, Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM RJ) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4653/mulata-no-quarto>>.



Satrap Photo - **Carnaval de Rua** (Cópia Fotográfica de Gelatina e Prata, P&B, 7,8 cm x 13 cm em cartão: 9 cm x 13,8 cm, c. 1900/193-) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4232>>.



Fotógrafo Desconhecido - **Carnaval de Rua** (Cópia fotográfica de Gelatina e prata; P&B 22,1 cm x 16 cm em papel: 23,1 x 17 cm, c. 1900/193-) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4235>>.



Fotógrafo Desconhecido – **“Carnaval de rua”** (Cópia Fotográfica de Gelatina e Prata; P&B 21,9 cm x 16,6 cm em papel: 23 cm x 17,5 cm, c. 1900/193-). Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4238>>.



Fotógrafo Desconhecido – “**Carnaval de Rua**”
 (Cópia Fotográfica de Gelatina e Prata; P&B, 21,9
 cm x 16,2 cm em papel: 22,9 cm x 17,4 cm, c.
 1900/193-) Disponível em:
 <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4237>>.



Fotógrafo Desconhecido – “**Carnaval de Rua**”
 (Cópia Fotográfica de Gelatina e Prata,
 21,9 cm x 16,4 cm em papel: 22,9 cm x 17,4 cm, c.
 1900/193-) Disponível em:
 <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4239>>.



ALIWU- **Carnaval no Rio** (Cópia Fotográfica de
 Gelatina e Prata; P&B
 7,8 cm x 13 cm em cartão: 9 cm x 14 cm, c.
 1900/193-, Rio de Janeiro) Disponível em:
 <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4234>>.



ALIWU- **Carnaval no Rio** (Cópia Fotográfica de Gelatina e Prata, P&B 7,8 cm x 13 cm em cartão: 9 cm x 14 cm, Rio de Janeiro, RJ, c. 1900/193-) Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4233>>.



TOBIAS, Benedito José (1894-1963) – **Retrato De Mulher** (Aquarela sobre Cartão; 1930) Disponível em: <<http://jornalggn.com.br/sites/default/files/images/pinturas-tobias.jpg>>.



Fotógrafo Desconhecido – **“Enedina Alves Marques (à esquerda) com as professoras do Grupo Barão de Antonina”** (Rio Negro, PR, 1930) Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/conheca-a-historia-da-engenheira-enedina-alves-marques-8zvma39hdusiu2rc2hmv4cklq>>.



VERGER, Pierre – “**Candomblé Opô Afonjá**”
(Fotografia, Salvador, BA, 1946/50) Disponível em:
<<http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios/orixas.html>>.



MEDEIROS, José – “**Desfile de 7 de setembro**”
(Fotografia, Rio de Janeiro, RJ, c. 1955) Disponível em:
<<http://www.ims.com.br/ims/artista/colecao/jose-medeiros/obra/2130>>.



Fotógrafo Desconhecido - **Carolina Maria de Jesus** (Fotografia; Arquivo Jornal Última Hora, 29/07/1959) Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2014/05/carolina-maria-de-jesus.html>>.



Di Cavalcanti - **Mulata em Rua Vermelha** (1960).



Fotógrafo Desconhecido – “**Carolina Maria de Jesus e Ruth de Souza na Favela do Canindé**” (Fotografia, Acervo Ruth de Souza, São Paulo, 1961) Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2014/05/carolina-maria-de-jesus.html>>.



“**Carolina Maria de Jesus, concedeu entrevista ao jornalista Hamilton Trevisan, em 1976**” [parte I] Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2014/05/carolina-maria-de-jesus.html>>.

VAI SILENCIAR A VOZ DOS FAVELADOS?

Carolina: “Só vive deitado com a literatura. Mesmo que quisesse voltar a escrever, não poderia. Meus filhos me proibiram.”

texto de
Hamilton Trevisan
e
Astolfo Araújo

20 anos se passaram, os seus livros, Quarto de Despejo e Casa de Alvenaria, correram o mundo, traduzidos em 24 línguas. Carolina deixou a favela, viajou bastante, conheceu muita gente, não pode se lembrar. Mesmo assim, aceita conversar e nos leva até a sala.

As perguntas são por que não tentou escrever, afinal, não, porque as mãos para o alto e dia que no Brasil o escritor tem de implantar o editor para ser publicado. A alegação não tem tanto precedente no seu caso, o que ela própria parece sentir, invocando outro motivo.

Só vive deitado com a literatura.

Quando um governo deixa o custo de vida apertar o seu povo, ele deixa de ser um governo concreto para ser um governo abstrato.

Mesmo que quisesse voltar a escrever, não poderia. Meus filhos me proibiram.

“Faria então a falar com emissários dos dois filhos, que dizem homens honestos e trabalhadores, e da filha que se casou muito bem, com um rapaz de 20 anos, mas que parece ter 200, de tão educado.

“Tudo não veio dos livros? é a pergunta inevitável.

A resposta, evasiva: Carolina fala das pessoas que sofria toda vez que os jornais noticiavam ter recebido algum dinheiro, os pobres fazendo fila diante de sua casa, da discriminação dos novos vizinhos,

“**Carolina Maria de Jesus, concedeu entrevista ao jornalista Hamilton Trevisan, em 1976**” [parte II] Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2014/05/carolina-maria-de-jesus.html>>.

quando se mudou do barraco para uma casa da cidade, de fortuna que deveria ter recebido como direitos autorais e que lhe foram arrebatadas. Não faz acusações diretas. Voltamos a mencionar a evidente transformação de suas condições de vida e ela nos dá a impressão de que alguma coisa aconteceu de que foi bom. Suas queixas, vagas e por vezes mirabolantes (A rainha Fabíola disse que me mandou um diábrico que dava para comprar metade de Mato Grosso), vivem sobretudo justificando a recusa de escrever em obediência aos filhos. Apesar dos mal-entendidos que a desconcertam, faz questão de elogiar todos os que a ajudaram desde o início: Aurélio Dantas (moco bom, de mancinhas grossas, limpo, não bebe), Paulo Dantas, Dr. Lello, Dona Gladys, Sr. Miller...

Podemos um conto para publicar na revista. Enquanto tenta localizar os últimos cadernos do seu diário, escreve por um momento o verso de rimada e fala de um romance que gostaria de escrever sobre a revolução atual. Já escolheu o título: Os Rebeldes. O tema seria a violência dos moços de hoje que parecem guerreiros recuados. Revela, ainda, ter dois livros prontos, à espera de editor: Dr. Névio, um romance, e Um Brasil para os Brasileiros, memórias da infância vivida em Sacramento, Minas Gerais, onde nasceu em 1915. Entre as recordações, destaca-se os discursos de Rui Barbosa, então em campanha para presidente.

Ela mandava os negros desobedecer os brancos e estudantes, conta Carolina, pra não ficar uma página dividida, com uma parte saliente de ler e outra analfabeta.

Incluindo algumas poesias, o livro também contém a fatura equitativa desse tempo: Vovô ganhava 20 mil réis por semana e comprava tudo de saço. As crianças eram pedras, o pão era grande e ficava macio durante todo dia.

As notas em seu tema fundamental — a comida hoje ausente da mesa dos pobres — Carolina ressuma a objetividade minuciosa que dá força aos seus diários e especifica, alimentado por alimento, os pontos para sobreviver.

Essa opinião dá uma imagem acomodada da mulher que vive e registra o desamparo e a miséria extrema dos favelados. Será injusto nos fixarmos nela: Galvão não tem senso e nunca éica essencialmente crítica, o pensamento real de Carolina, com suas contraditórias e sua singularidade, encontra-se disperso nos diários e no pequeno volume de proferidos publicado quando ela já era intercomunicação famosa. Entre as escorções a honestidade, a compaixão, a temperança e, principalmente, ao amor ao próximo, galvão realça suas reflexões sobre a realidade social, verdades indeléveis, políticas, como estas:

Se num país os homens que predominam forem desonestos, este país irá necessariamente ao caos.

A língua do delincente é como cactos.

A maior força de um país são os humildes que enfrentam qualquer espécie de trabalho.

O mundo não evolui porque temos muitos gastos supérfluos.

Deus disse: dai de comer aos que têm fome. Advertemos aos atacadistas.

Não podemos perseguir a quem não podemos destruir. Não é possível destruir rapas.

O custo de vida duplicado contribui para destruir a saúde da juventude. Que há de delinqüente, matando o semelhante para roubar.

Um Governo é um artista exibido sua arte de governar para o povo em qualquer outro reprovam.

Antigamente o que aprima o homem era a palavra Galvão. Atualmente é a palavra salário.

Walter Firmo: *Rio de Janeiro*, 1980, Cibachrome, 30,7 x 46,7 cm (37,0 x 48,5 cm).



BRAGA, Luiz - **Rosa no Arraial** (Pigmento sobre papel fotográfico de algodão; 105 cm x 70 cm, 1990) Disponível em: <<http://mam.org.br/acervo/2006-124-braga-luiz/>>.



VAREJÃO, Adriana - **O Filho Bastardo** (Óleo sobre madeira, 1992) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9053/filho-bastardo>>.



FIRMO, Walter – **Petrópolis** (1993)



VAREJÃO, Adriana - **O Filho Bastardo II – Cena de Interior** (Óleo sobre madeira, 1995) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6874/filho-bastardo-ii-cena-de-interior>>.



BRAGA, Luiz - **“Banhista”** (Pigmento sobre Papel Fotográfico de Algodão; 100 cm × 100 cm, 1996) Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/luiz-braga/>>.



LUDWIG, Denise D'O. - **Turbante Vermelho** (Crayon e Pastel sobre Papel, 1996).



Fotógrafo Desconhecido - **“Tia Ciata”** (1854/1924, Bahia/Rio de Janeiro) (Foto Divulgação do Acervo da Organização Cultural Remanescentes de Tia Ciata - ORCT).



Autoria Desconhecida - **“Aguardente Creoula”** (Rótulo, Minas Gerais, século XX).



Fotógrafo Desconhecido – “**Samba de Roda**” (Fotografia, Recôncavo Baiano, Brasil, s/d).



BROCOS, Modesto (1852/1936, Espanha/Rio de Janeiro) - **A Mandinga (Cena de Macumba)** (Óleo sobre Tela; 45 cm x 34 cm, Coleção Particular).



VERGER, Pierre - **Mãe Andressa com seu Cachimbo de Cabo Longo** (Fotografia, Maranhão, s/d, Museu Afro-Digital do Maranhão) Disponível em: <http://www.museuafro.ufma.br/detalhe_colecao.php?col=165&tipo_col=5&acervo=1>.



VERGER, Pierre - **Caixeira do Divino em São Luís** (Fotografia, Maranhão, SL, s/d, Museu Afro-Digital do Maranhão) Disponível em: http://www.museuafro.ufma.br/detalhe_colecao.php?col=165&tipo_col=5&acervo=1.



VERGER, Pierre - **Caixeiras tocando na Festa do Divino** (Fotografia, Maranhão, SL, s/d, Museu Afro-Digital do Maranhão) Disponível em: http://www.museuafro.ufma.br/detalhe_colecao.php?col=165&tipo_col=5&acervo=1.



VERGER, Pierre - **Caixeiras tocando na Festa do Divino** (Fotografia, Maranhão, SL, s/d, Museu Afro-Digital do Maranhão) Disponível em: http://www.museuafro.ufma.br/detalhe_colecao.php?col=165&tipo_col=5&acervo=1.



VERGER, Pierre - **Coureira Dançando com a Imagem de São Benedito** (Fotografia, Maranhão, SL, s/d, Museu Afro-Digital do Maranhão) Disponível em: <http://www.museuafro.ufma.br/detalhe_colecao.php?col=165&tipo_col=5&acervo=1>.



VERGER, Pierre - **Caixeiras do Divino na periferia de São Luís** (Fotografia, Maranhão, SL, s/d, Museu Afro-Digital do Maranhão) Disponível em: <http://www.museuafro.ufma.br/detalhe_colecao.php?col=165&tipo_col=5&acervo=1>.



VERGER, Pierre - **Coureira dançando Tambor de Crioula** (Fotografia, Maranhão, SL, s/d, Museu Afro-Digital do Maranhão) Disponível em: <http://www.museuafro.ufma.br/detalhe_colecao.php?col=165&tipo_col=5&acervo=1>.



Registro Fotográfico Bloco das Mulheres na Luta Contra a Violência do Estado no Dia da Mulher - Belo Horizonte - 08/03/2013 (CC BY-SA)
Maria Objetiva - Fora do Eixo.



Anexo 2

Após as discussões realizadas até aqui, entendemos a necessidade de estender nossas investigações para os caminhos educativos. Cabe destacar, entretanto, que não pretendemos propor (ou direcionar) um manual para professores, pois compreendemos que as atividades que elaboramos são fruto da pesquisa que desenvolvemos ao longo desse estudo e, nessa perspectiva, as reflexões por nós realizadas contribuiriam para constituir o discurso docente que apresentamos na proposta pedagógica que passaremos a descrever a partir desse ponto.

Proposta Pedagógica: SOB PELES NEGRAS: proposta de trabalho com as representações visuais de mulheres negras nos séculos XIX e XX no ambiente escolar

Público Alvo: 9º Ano do Ensino Fundamental¹²

Tempo: 18 aulas (50 minutos cada) aproximadamente

Conteúdos

Representações visuais de mulheres negras nos séculos XIX e XX.

Objetivo geral

- Apresentar, aos alunos do 9º ano uma proposta para se trabalhar com um acervo de imagens de mulheres negras inserindo-os em práticas de leitura e reflexão acerca da representatividade dessas mulheres.

Objetivos específicos

¹² A sequência de atividades proposta pode ser adaptada e aplicada para alunos de todos os anos escolares da Educação Básica. Acreditamos, entretanto, que o trabalho de conscientização acerca do gênero feminino negro na contemporaneidade deve ser iniciado o quanto antes, para que se possa superar os estigmas a ele relacionados.

- Conhecer o banco de imagens;
- Identificar as características das imagens;
- Refletir sobre onde estariam inseridas essas mulheres negras quitandeiras na sociedade contemporânea?

Recursos didáticos

- Banco de imagens;
- Google Imagens;
- *Wikipédia*;
- Gravador e/ou filmadora (celular).
- Câmera fotográfica (celular)

Metodologia / Desenvolvimento

1ª Etapa – (Duração: 3 aulas)

- Apresentação do banco de imagens.

O objetivo, nessa fase, é um primeiro contato dos alunos com as imagens presentes no banco de imagens. Sugerimos que o professor provoque a participação da turma com o seguinte questionamento: Onde estariam inseridas as mulheres negras “*quitandeiras*” ou “*escravas de ganho*” na sociedade contemporânea?

2ª Etapa - Pesquisa sobre imagens de mulheres negras (Duração: 2 aulas)

- Terminada a apreciação inicial das imagens, os alunos serão instruídos a pesquisarem (Google Imagens e *Wikipédia*) imagens de mulheres negras e suas respectivas histórias. O objetivo, nessa etapa, é proporcionar aos alunos entrarem em contato com a diversidade de imagens de mulheres negras disponíveis na internet e, principalmente, refletir sobre o modo como é construído o olhar sobre a mulher negra.

3ª Etapa - Pesquisa e registro de mulheres negras presentes na comunidade escolar¹³

(Duração: 4 aulas)

- Terminada a fase de pesquisa das imagens, os alunos serão instruídos a pesquisar, fotografar e entrevistar mulheres negras que fazem parte da comunidade escolar (equipe gestora, professores, auxiliares de serviços gerais, familiares dos alunos). O objetivo, nessa etapa, é que os alunos colham material para que possam construir um banco de imagens com as mulheres negras que fazem parte do contexto escolar no qual estão inseridos.

4ª Etapa - Produção de histórias para as mulheres anônimas do banco de imagens (Duração: 4 aulas)

- Nessa etapa os alunos serão instruídos a construir possíveis histórias para as mulheres negras “anônimas”, que fazem parte do banco de imagens disponível no anexo desse trabalho.

O objetivo, nessa etapa, é proporcionar uma reflexão sobre as possíveis histórias dessas mulheres, inspirando-os a criarem hipóteses não somente sobre aspectos econômicos e sociais mas sobre todas as minúcias que envolvem a vida do ser humano por trás da imagem.

5ª Etapa - Exposição dos trabalhos realizados pelos alunos (5 aulas)

A realização da exposição é de suma importância para que os alunos possam socializar os resultados das pesquisas, bem como as histórias criadas para o banco de imagens. Sugerimos que a exposição seja aberta para a apreciação de toda a comunidade escolar. Acreditamos que, nessa etapa, também seja de grande valia preparar os alunos para que possam inspirar os

¹³ É importante que o professor disponibilize para os alunos um termo de concessão de imagens e registros, para que os mesmos possam colher as assinaturas necessárias para a realização da exposição. É importante, também, que o professor elabore um roteiro de entrevista. Seria bastante proveitoso que esse roteiro fosse construído em conjunto com os alunos, por meio de discussões e reflexões acerca da necessidade da elaboração de perguntas que sejam produtivas e não reforcem preconceitos e/ou estereótipos.

visitantes da exposição para refletirem não só as imagens produzidas, mas todo o contexto social trabalhado ao longo das aulas, de modo que eles possam propagar um olhar sobre a mulheres negras.