

## Imagens de mulheres negras, arte e poderes em circulação no Brasil oitocentista

Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro \*

### Resumo

Imagens de mulheres negras multiplicam-se no cotidiano brasileiro oitocentista gravadas na pedra, prata, na tela ou papel, transformando sujeitos em objetos discursivos que circulam na sociedade. Nelas, transparecem traços que estão arraigados na sociedade escravocrata que pretendem expressar a modernidade estética e o progresso civilizador e exibem a nação em seu paradoxo, dando a ler demarcações de raça, de gênero, de idade e de condição e posição social, ou a reiteração de identidades e desigualdades. A comunicação propõe um exercício de leitura de imagens que ensinam a olhar, a nomear, a representar os outros e as margens em relação ao centro. Imagens de corpos cativos são campos cerrados de forças que sugerem o cruzamento de olhares e temporalidades. Propiciam pensar a afirmação de localizações identitárias, ao tempo em que desvelam testemunhos, valores, poderes em movimento.

### Abstract

Black women images painted or printed on rock, silver, canvas or paper circulate in nineteenth century Brazilian society as discursive objects/ subjects. Those images exhibit traits of modernity and aesthetics refinement as well as slavery, showing society and that project of a nation in its paradox. They are constructed by signs of race, gender, age and civil condition, remarking identities and recreating social positions. The communication is an attempt to exercise the reading of some images, thinking of their traits and also their efforts of designing and representing 'others', 'marginal' positions, in relation to the 'center'. Images of captive bodies suggest crossing times and views as they provide us to think about construction of physical differences and social inequalities. Those marks of identities reveal testimonies and values in their tensions and movements.

No século XIX, o investimento na representação artística se traduz também pelo aprimoramento de novas tecnologias de produção da imagem iconográfica. O desenho, a pintura em óleo e a aquarela eram técnicas utilizadas para forjar a representação do mundo. O domínio da gravação na pedra – litografia – permitiria naquele momento a reprodução em série da representação visual e a fotografia, introduzida em meados do século, ampliaria ainda mais as possibilidades de criação, circulação e disseminação de formas culturais da expressão visual.

Também no Brasil Imperial, a representação seria disseminada sob diferentes técnicas que permitiram, além da reprodução precisa, a multiplicação da possibilidade de leitura da informação iconográfica. As imagens produzidas exprimem, informam e, sobretudo, interagem na vida cotidiana, ao difundirem elementos de uma composição social e, entre eles, os signos que dão materialidade ao projeto de nação liberal, moderna e civilizada. Walter

---

\* INHIS/UFU

Benjamin observa que a técnica destaca o objeto do domínio da tradição e a sua existência serial inaugura um tempo em que a arte assume função política, não apenas ritual (BENJAMIN,1985:165-177).

Em uma sociedade ciosa da construção dos valores da nacionalidade, predominantemente analfabeta, o conjunto representado pela iconografia – o desenho, a aquarela, a litografia e as imagens fotográficas - circula em diferentes nichos sociais e funciona como um poderoso instrumento de expressão e coesão. São visualidades que se reproduzem e se oferecem às diferentes parcelas da sociedade, desenhando um repertório de imagens comuns que permitem estabelecer um acervo imaginário. Um repertório constituído de ícones passíveis de serem guardados e revelados no interior das relações da privacidade, mas, também, impregnados (eregnantes) de valores, que se pretendia difundir, também pela circulação na esfera pública, estes que seriam até mesmo divulgados em diferentes meios de exposição (FABRIS,1988:44).

Um dos focos principais da expressão artística e iconográfica eram a família imperial e a representação de episódios com que se pretendia demarcar a autoridade política e sua trajetória simbólica<sup>1</sup>. Além dos retratos do mundo da Corte<sup>2</sup> e da elite proprietária, as paisagens da natureza, o cotidiano do campo e principalmente das cidades também foram objeto do olhar de artistas, nesse esforço de conhecer, dar a conhecer e conferir um alfabeto significativa da nação em construção.

A capital do Império e seus habitantes mais ou menos ilustres foram retratados por artistas que viviam e produziam nos trópicos aquela *civilização da imagem* (KOSSOY,2001:134-7). Quando organizadas em séries, exemplares da iconografia oitocentista oferecem à leitura um conjunto de tipos humanos em relações localizadas em um tempo e um lugar. Também representam um elenco de objetos eleitos para figurar em álbuns, molduras, publicações e paredes. Desenhadas ou impressas, essas imagens possibilitam que o leitor se mire e reconheça nelas, ou se forje com base nelas.

Em seus olhares plurais e historicamente singulares, em suas substâncias ambíguas e polissêmicas, as imagens confeccionadas e captadas após a Independência e, particularmente no Segundo Reinado, recriam encenações públicas inaugurais e emblemáticas. São versões

---

1 No Segundo Reinado, há um empenho no sentido de construir imagens marcantes e inaugurais de uma história nacional em recriações figurativas, p.ex. *A Primeira Missa no Brasil* (1861), *Batalha de Campo Grande / Guerra do Paraguai* (1871), *Casamento da Princesa Imperial* (1864?), *Juramento da Princesa Isabel* (1872).

2 A Família Imperial foi talvez o grupo mais retratado no período. O próprio imperador era fotógrafo amador e incentivou especialmente a fotografia, concedendo o título de “Photographo da Casa Imperial” a diversos profissionais.

que, entremeadas a outras narrativas, configuram uma memória nacional, ou um conjunto de imagens que a Monarquia pretendeu construir sobre ela e seu papel protagonista na história do país (PAIVA,2002:21). São parte expressiva do imaginário social, portanto, os signos que circulam nas imagens funcionam como veículo de uma ordem e apelo à ordem, considerada a sua densidade simbólica. Como salienta Baczko, a função do símbolo seria não apenas

*(...) instituir uma classificação, mas também introduzir valores, modelando comportamentos individuais e coletivos. (...) A potência unificadora dos imaginários sociais é assegurada pela fusão entre verdade e normatividade, informação e valores, que se opera no e por meio do simbolismo. Com efeito, o imaginário social informa acerca da realidade, ao mesmo tempo que constitui um apelo à ação, um apelo a comportar-se de uma determinada maneira. (...) (BACZKO,1985:311).*

Produtores das imagens recriadas no cotidiano da Corte cuidaram de encenar figuras das elites políticas, mas não desprezaram outros grupos sociais. Ao representar a sociedade em algumas de suas diferenças, aquelas imagens figuravam e imprimiam classificações, informavam valores, papéis, normas e significações, exortando à ação, a um modo de se comportar, de se auto-representar e representar o mundo. Em sua função simbólica e política, em detalhes significantes ou ausências expressivas, elas exprimem códigos considerados civilizados, desenham convenções, relações, hierarquias que dão e ensinam a ler os posicionamentos sociais de acordo com o traje, a postura e a encenação dos comportamentos.

As imagens remetem, portanto, a uma representação que se constrói e oferece à leitura, tanto pelo que revelam nas intenções de pintores, fotógrafos, patronos e clientes no esforço de construção de um efeito de realidade, quanto pelos sinais que traduzem uma paleta de diferenças que não são neutras, formais ou cromáticas. São formas que se pretendem canônicas e, assim, representam e re-instauram localizações sociais, pontuam diferenças e revelam as desigualdades que se elegem, disseminam e naturalizam naquela sociedade. Tanto quanto as narrativas textuais de viajantes, que construíram descrições laboriosas sobre o que viram por aqui, a produção de pintores, desenhistas e fotógrafos, como narradores da visualidade, não apenas produzem figuras de uma sociedade e um país, como ensinam a figurá-lo, a descrevê-lo, organizando também para os olhos nativos a própria paisagem e o modo de defini-la (SUSSEKIND,1990:29-40).

A produção prolífica de imagens de mulheres negras, escravas, particularmente de mulheres que amamentam crias que não as suas, revela, portanto, o cuidado em figurá-las consoante às condições de produção da representação social, às preocupações estéticas, morais e higiênicas da sociedade. Em encenações elaboradas no desenho, na composição estudada do ateliê, sob diferentes técnicas e sobre diferentes suportes, elas tendem a assumir o

aspecto de figuras limpas, saudáveis, afetuosas, bem tratadas, dando a ler uma ambigüidade: no suporte, na técnica e na linguagem de uma família higiênica, da sociedade que se quer moderna e civilizada, a composição asséptica não consegue esconder as tensões da ordem patriarcal e escravocrata.

As encenações constroem, enquanto a repetição fixa e aprisiona os corpos em grades identitárias e localizadoras, numa economia em que se projetam os significados de sexo-gênero, raça-etnia, classe e condição civil. Nessa operação são impressos referentes que se reproduzem, e traduzem corpos proprietários e corpos propriedades, de senhor/sinhá/criança branca e de ama-de-leite/escrava negra, dando a forma singular e reiterativa da norma patriarcal e escravista. A idéia-imagem do privado e do doméstico está se construindo por oposição ao mundo do público, categoria de valor estratégico que remete às relações familiares, instaurando um lugar social vincado pela inferioridade. Não por acaso, as amas-de-leite ou mães-pretas de Debret aparecem no momento em que, também na iconografia francesa, imagens de mulheres negras são produzidas com conotações políticas<sup>3</sup>.

Construído no interior de matrizes binárias da inteligibilidade oitocentista, o corpo emerge cada vez mais como fonte de conhecimento sobre o eu, em contraste com noções teológicas anteriores, mas gradativamente esse foco no corpo começa a mudar as formas de compreender a identidade (NICHOLSON,2000:18). O corpo significativo passa a funcionar no interior do que Linda Nicholson considerou uma metafísica materialista, vincado por características físicas que foram transformadas. De sinal ou marca da distinção masculino/feminino, eles passaram a ser sua causa, aquilo que lhe dá origem.

Os corpos de mulheres negras foram desenhados com base no pressuposto significativo do sexo e da raça, acionando, portanto, a lógica binária que preside as relações de dominação-subalternidade. Como produto e processo desse sistema, ou como efeito e instrumento da política de localização/significação das identidades, eles exprimem sentidos de inferioridade atribuídos ao corpo feminino e negro. Além desses sentidos, no caso das mulheres escravizadas, as imagens parecem produzir uma tripla inferioridade em seus corpos: além das marcas denotativas do feminino negro, estes também estão impregnados de conotações derivadas dos efeitos que dão a ler o local a eles produzido e reservado no regime do cativo.

---

3 <sup>□</sup> Refiro-me ao óleo de Marie-Guilhermine Benoist, “Portrait d’une négresse”, 1800, hoje exposto no Museu do Louvre em Paris, pintado após o decreto de 1794 que proibia a escravidão nas colônias francesas, revogado em 1802 por Napoleão Bonaparte.

Cunhadas no interior da biologia e das ciências da natureza, as marcas de sexo-gênero e raça-etnia aparecem prenhes de significados políticos e operam dicotomias significativas, ruidosas em relação aos pressupostos caros às revoluções burguesas e à visão igualitária da humanidade. Em oposição às idéias monogenistas, que acreditavam que a humanidade teria uma origem comum, a partir de meados do século XIX fortaleceram-se as teses poligenistas segundo as quais as diferentes raças humanas constituiriam espécies diversas, tipos específicos, não redutíveis a uma única humanidade, fosse pela aclimatação, fosse pelo cruzamento.

Afastando-se dos modelos humanistas e estabelecendo relações deterministas e moralistas, as teorias poligenistas, em analogia às leis da biologia e da natureza, forjaram uma interpretação do comportamento e da capacidade humanas para analisar e classificar a história dos povos em termos de raças ou “sub-raças” mais ou menos “civilizáveis”, baseando-se em critérios anatômicos, tais como a cor da pele, a forma e a capacidade do crânio etc.. Em relação ao debate que opunha os estudos antropológicos e poligenistas às análises etnológicas de tradição monogenista, Lilian Schwarcz, grosso modo, procura resumir:

*(...) de um lado, monogenistas (...) satisfeitos com o suposto evolucionista da origem una da humanidade, continuaram a hierarquizar raças e povos, em função de seus diferentes níveis mentais e morais. De outro lado, porém, cientistas poligenistas, ao mesmo tempo que admitiam a existência de ancestrais comuns na pré-história, afirmavam que as espécies humanas tinham se separado havia tempo suficiente para configurarem heranças e aptidões diversas. (...) (SCHWARCZ,1993:48)*

Os modelos deterministas raciais também foram disseminados no pensamento brasileiro do período e engendraram uma formulação híbrida, que serviu para explicar diferenças e estabelecer a desigualdade, mas também para se pensar na viabilidade da nação mestiça, sem romper, contudo, com os traços hierarquizadores (ID.,IBID.). É no interior dessa maquinaria política ocidental que as imagens de mulheres negras, mães pretas ou amas-de-leite, exibem na iconografia aquelas marcas ressignificadas do sexo-gênero e de raça-etnia, diferenças que são demarcadas, redesenhadas, reiteradas, re-coloridas, percebidas, em suma, também para justificar a própria escravidão.

Como destacaram Nicholson e Schwarcz, durante o século XIX, as imagens e suas demarcações identitárias ganham significações morais e políticas, e passam a ser utilizadas para “explicar” divisões básicas na população humana e, também, para ancorar localizações hierárquicas, tornando visíveis, evidentes, naturais e instrumentais certos ordenamentos estreitamente imbricados com as redes de poder que circulam na sociedade (LOURO,2000:14).

A iconografia produz imagens de mulheres negras que circulam na Corte oitocentista, dando a ler localizações e evidências significativas. Retratadas em poses e olhares, seus corpos exibem e exprimem a sociedade da Corte em suas hierarquizações sociais. Geralmente não identificadas pelo nome, mas por seus corpos negros e nos gestos que remetem às funções subalternas, estes aparecem entre as demais funções inferiorizadas da escravaria doméstica, exibindo marcas sobre corpos desprovidos de condição civil, que significam o desvalor, distintivas do desapossamento, do não-lugar social, ou do abjeto, do inferior. Essas imagens que se exibem operam a emissão de uma norma, ao tempo que modelam comportamentos, reiteram um código e sublinham uma forma de inteligibilidade cultural.

### **Livres das senzalas e recapturadas para exposição**

Ainda que fossem visíveis esforços contraditórios de liberais e conservadores ou gestos de denúncia e sustentação, a experiência monárquica após 1850 produziu uma aliança de reciprocidade entre a Coroa, o parlamento e as classes proprietárias, formadas por comerciantes e proprietários rurais, sob a mediação das elites políticas e burocráticas (CARVALHO,1988:162). Mais do que isso, produziu uma rede de sentidos e de marcos de referência simbólicos por meio dos quais as relações sociais se fixaram e traduziram, quer dizer, naquela experiência foram construídas representações e símbolos da vida social que funcionaram como peças eficazes do dispositivo de controle das práticas coletivas, em especial do exercício da autoridade e do poder (BACZKO,1985:310).

Como veículo e expressão desse controle, práticas discursivas, como assinala Jean Chesnaux referindo-se à historiografia, funcionam como uma espécie de autoridade política do passado na medida em que produzem textos, imagens de eventos e celebrações e também documentos e emblemas representativos da nação, da história nacional, contribuindo tanto para sua difusão e exaltação quanto para sua ocultação. Como discursos que se servem do passado e que produzem imagens para o futuro, não apenas a historiografia, mas também a iconografia contribuiu tanto para mostrar, salientar imagens quanto para ocultá-las (CHESNAUX,1995:28-35).

Chesnaux refere-se a esse dispositivo de controle do passado como responsável pela ocultação de documentos, um dos procedimentos favoritos do poder. Ocultação por um lado e exaltação por outro; como outros fragmentos discursivos, as imagens fazem parte desse estoque seletivo do passado e da memória coletiva que se tece entre lutas e prioridades políticas reais que nem sempre permitem distinguir “onde começa a ocultação deliberada” e a “falsificação por razão de Estado”(ID.,IBID.).

Disposto em peças, convertido em elementos dispersos de um sistema aparentemente inofensivo, portanto, o passado deve ser visto e pensado tendo como perspectiva tanto a política da visibilidade quanto a política de ocultação em suas características históricas e singulares. Não por acaso, a única personagem negra e escrava do catálogo da pinacoteca do Museu Imperial, editado em 1956, aparece com uma criança branca no colo, tendo ao fundo o relevo acidentado de uma paisagem tropical.

A tela a que nos referimos é um óleo de 55 X 44 cm, do acervo do Museu Imperial (s/d) e foi primeiro encontrada em catálogo, impresso em preto e branco, do acervo do Museu encontrado na Biblioteca da Universidade de Brasília, ela aparece intitulada como *D. Pedro II* e é atribuída a Debret. O título identifica a figura do monarca, quando criança, e a supressão do nome da mulher que o carrega traduz o valor ou desvalor conferido à sua presença na cena. É a única imagem de corpo, negro, anônimo, que na composição sugere a localização inferior dada pela condição escrava, em meio às outras páginas, onde outros quadros revelam figuras, gestos e insígnias da realeza que se expõem no catálogo.

A postura da mulher remete às obras clássicas e as figuras vulgarizadas das madonas renascentistas. Mas a figura tem conotações outras e a descrição ressalta um desses elementos no detalhe: a alça esquerda do corpete que cai sobre o braço da mulher deixa descoberto parte do seio, o ombro e a espádua. O detalhe assinala a diferença, o corpo à mostra, como em outras imagens de mulheres negras, revela a marca distintiva da condição diferente e desigual de escrava mulher que também dá a ler a marca do primitivo, subalterno, do corpo cativo, da natureza, e da sensualidade. Um detalhe que mais uma vez está impresso no corpo e, por oposição ao corpo branco, enfatizado e nobre, demarca o sexo-gênero, a condição civil e a raça.

O decote pronunciado, a alça caindo que desvela o ombro é, portanto, significativo do corpo sem nome ou sobrenome, o corpo desvalido, desapossado de si, que pertence a um senhor, ou que se pode comprar vender, alugar, possuir. Sugerem sentidos de desapossamento e de disponibilidade. Representa um dos corpos que são lidos como expressão da natureza bruta, da qual se apropria para que ela possa ser modelada ou cinzelada de acordo com os fundamentos da cultura ou civilização. Ou corpo de que se usa para serviços domésticos variados, inclusive para o exercício da sexualidade periférica e fora da norma da monarquia ou da ordem da cidadania censitária e, ao mesmo tempo, dentro da regra escravista e patriarcal.

É uma imagem que contrasta com todas as demais no catálogo: imagens de corpos de princesas, baronesas e marquesas – que têm ombros e colos recobertos de tecidos nobres,

jóias ou rendas –, e de príncipes, marqueses e barões, cujas vestes exibem insígnias nobiliárquicas ou militares. Ela é única no acervo, naquele conjunto de imagens de autoridades da Corte Imperial, representadas por um elenco de pintores renomados, dentre eles Taunay, Rugendas, Araújo Porto Alegre e Vítor Meireles.

Mesmo que a tela não esteja assinada, está entre aquelas produzidas por um time de artistas que ficou responsável pela representação de objetos privilegiados e que, reunidos ali, expressam um repertório de imagens significativas do ponto de vista do olhar culto. Ela emerge entre os signos da realeza no conjunto de imagens que exprimem e conferem significados às pessoas que foram representativas na esfera política da Monarquia. Ela se destaca oferece à leitura contrastes de sexo-gênero, raça e condição social/civil, colocando em funcionamento a articulação entre outras dualidades/assimetrias dos sentidos, por exemplo, aquela sugerida nas acepções de natureza e cultura: a vegetação e a escrava negra representam a natureza bruta, em contraposição aos signos da realeza que exprimem a cultura.

Como em outras imagens de mães-pretas, a ama tem a criança no colo e seus braços se entrelaçam. A mão que pousa, de leve, no seio da ama é mais um sinal da posse do seio que o aleita. Seio que pertence à ama, mas também ao corpo que aleita que não é seu. Pertence, portanto àquele que mama, ou ainda, pertence ao pai da criança, locatário ou proprietário daquele corpo cativo e gestor do patrimônio familiar.

Trata-se de um corpo do qual se toma posse, que nutre a criança, a família e a ordem escravista e patriarcal e com esses sentidos ele aparece, é exposto não apenas no óleo, mas em fotografias e anúncios que revelam negócios em casas particulares e de comissão, exibidos na sua substância anônima e negra, inclusive no catálogo da pinacoteca imperial. O corpo negro feminino é, assim, materializado na espessura dos sentidos que denotam sua condição de mercadoria e propriedade, sua função, sua disponibilidade no mercado de corpos.

Ao contrário do corpo da negra, que tem cabelos de corte rente, a criança branca tem cabelos lisos. Enquanto a ama tem argola presa à orelha esquerda e dois fios de contas no pescoço, a criança traz um fio de contas de coral no pescoço. Em segundo plano, ao fundo, nota-se uma colina coberta de vegetação de onde se elevam palmeiras. Uma estrada passa pelo vale junto à elevação que se vê ao fundo. De acordo com a análise da obra apresentada ao final do catálogo, a tela sofreu sucessivas e descuidadas restaurações que muito a descaracterizaram e não traz data nem assinatura<sup>4</sup>.

---

4 <sup>□</sup> *Idem, ibidem.*

Embora houvesse controvérsias sobre a autoria da tela, e também sobre se seria a imagem de D. Pedro, a obra figurava no catálogo entre outras solenidades da Corte, entre retratos de outros corpos, inteiros, meios-corpos ou bustos de personagens da realeza com suas correspondentes patentes nobiliárquicas e militares. Figurava também entre paisagens da natureza<sup>5</sup>, reveladoras do caráter exuberante e selvagem da natureza inédita, quase intocada, dos trópicos.

Como conjunto expressivo da “infância” da nação, o catálogo reúne e expõe imagens que continuam a articular formas do pensamento binário: por um lado, a natureza aparece tal como a criança era concebida à época, inclusive pelo pensamento educacional, que a entendia como uma página em branco em sua “superfície passiva, fora do social” (BUTLER, 1999:156-7); por outro, a natureza forja um diálogo com sua necessária contraparte, a cultura, entendida e dada à leitura como resultado da atuação unilateral da sociedade sobre ela na *performance* civilizatória pela qual operam os meios tecnológicos de dominação, inclusive códigos, saberes, instituições, imagens e técnicas de controle e poder.

Ali está presente o jogo maniqueísta de pares opostos e/ou complementares que engendra a leitura do mundo em termos binários, ao articular as noções de progresso-atraso, civilizado-primitivo, bem-mal, branco-preto, masculino-feminino, livre-escrava. O diretor do museu e editor do catálogo enaltece o papel do imperador, empenhado em “promover o progresso” também mediante a divulgação das obras dos alunos da Imperial Academia das Belas Artes. E salienta a preocupação da autoridade monárquica, que foi responsável pela “evolução cultural e artística” no Segundo Reinado, momento em que se organizam saberes e poderes, quer dizer, aquele em que se estrutura o nosso “sistema constitucional, jurídico, administrativo, político e diplomático” e o “Brasil firma, definitivamente, o seu conceito entre as nações civilizadas”<sup>6</sup>.

De acordo com a nota que se refere à imagem, é passível de dúvida a representação do imperador menino, já que, se pintada por Debret, “*atentando-se à grande fidelidade com que Debret sempre se conduziu*”, mesmo que a tela tenha sofrido muitas restaurações, seria impensável que o referido artista concebesse “*uma criança que era clara, loura e de olhos azuis, como trigueira, de olhos e cabelos castanhos escuros(...)*”<sup>7</sup> A interpretação dos editores do catálogo e estudiosos do acervo reforça, portanto, a qualidade do pintor histórico, que era

---

5 <sup>□</sup> Por exemplo, a Entrada da Baía do Rio de Janeiro (paisagem tomada do então chamado Caminho de Copacabana). Óleo sobre tela, de Henrique Nicolau Vinet. *Op. cit.*, pp. 154-155.

6 <sup>□</sup> *Pinacoteca do Museu Imperial*. Petrópolis: MEC, 1956, Apresentação, pp. 1-4.

7 <sup>□</sup> *Idem, ibidem*.

responsável por uma representação criteriosa e atenta para a fidelidade a detalhes significativos, inclusive as fisionomias dos retratados. Com certeza, são detalhes que não poderiam ser desprezados, já que representam demarcações relevantes da identidade social e evidenciam sinais que são imprescindíveis para a leitura de personagens históricos, porque característicos de raça, sexo-gênero, função e condição civil/posição social. Marcas que estão expressas tanto em formas – o colar de coral – como em tonalidades da pintura – “*clara, loura e de olhos azuis*” – e, para não deixar dúvidas, reaparecem assinaladas na descrição de especialistas e materializadas em palavras adjetivas que repetem ou acrescentam inteligibilidade à representação pictórica.

Fundamentada justamente nesses sinais – de criança “*trigueira*”, que significa “*da cor do trigo maduro, moreno, bistrado*”<sup>8</sup>, *triguenho*”<sup>9</sup> –, a suspeita de que não se tratava de D. Pedro II ou de que a tela não seria de Debret se apoiava nas tonalidades e nos elementos da pintura que sugerem as características físicas principalmente da criança significativa de raça e, também, na marca distintiva de imagem feminina, o fio de contas coral, o que reforçava as suposições contrárias à identificação da obra no catálogo.

Suspeita que foi confirmada, como pudemos conferir em visita realizada ao Museu Imperial. A tela estava exposta no quarto da Princesa Isabel e exibia outro título: *Mucama com Criança no Colo*. Um óleo sobre tela, ainda sem assinatura e sem data. Em contato com o Setor de Museologia da instituição, tomamos conhecimento da correspondência de 24 de julho de 1977, onde Heloisa Machado Sobrinho informava tratar-se de Luís Pereira de Carvalho, filho de próspera família proprietária de terras em Valença, atual município do estado do Rio de Janeiro, que aparece no colo de sua mucama de nome Catarina, um presente da madrinha do retratado, D. Maria Isabel de Jesus Vieira, mãe do barão de Aliança<sup>10</sup>.

A tela, nomeada como (improvável) “*Retrato de D. Pedro II*”, assim exibida e conhecida até a data da referida carta, ganharia outro nome. As imagens de Catarina, sem sobrenome, e Luís Pereira de Carvalho podem ser vistas na tela exposta do quarto da princesa e ainda se destacam no conjunto da pinacoteca do palácio, este que é também um emblema, uma instituição e um lugar de organização da memória. Entre outros muitos objetos, móveis e

---

8 <sup>□</sup> Que tem a cor de “*bistre*” – *S.m.* 1. Mistura de fuligem e goma, empregada na pintura. 2. O roxo das orelhas. FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 262.

9 <sup>□</sup> *Id. ibid.*, p. 1.714.

10 <sup>□</sup> Informação obtida junto à Chefia do Setor de Museologia do Museu Imperial, que gentilmente cedeu a reprodução digitalizada e em cores utilizada na tese “Procura-se ‘preta, com muito bom leite, prendada e carinhosa’: cartografia das amas-de-leite na sociedade carioca oitocentista” (Brasília, PPGHIS/UnB, dezembro de 2006).

telas nas paredes, que exibem signos da Monarquia, destacam-se o corpo negro de mulher cativa e a condição de um desapossamento, evidenciada na imagem de mulher que sustenta a criança branca ao colo e, também, no esclarecimento que o reitera, quando explica que ela foi dada à criança de presente pela madrinha. A história de Catarina, a caracterização da imagem de mulher negra, os enunciados do diretor, do crítico e da carta que supostamente resolve o enigma, nenhum desses estratos discursivos esconde a “solenidade” da propriedade da mulher negra. Menos nobre, talvez, por não ter nutrido e servido ao imperador, mas ainda no palácio, ela permanece em meio às imagens de “*episódios históricos, personagens, paisagens (...)*”, criadas por pintores brasileiros e estrangeiros que se tornariam “*intérpretes e mestres da Arte Brasileira*”, segundo a apresentação do diretor do museu à época, Francisco Marques dos Santos.

O padrão clássico – “*mais de meio corpo, voltada ¾ para frente*” – se imprime na postura da mulher tendo a criança aos braços. Este também remete o leitor às figuras renascentistas de madonas, sinalizando aí para sentidos outros de bondade e beatitude, geralmente atribuídos a Nossa Senhora, imagem de mulher casta, santa e sem pecado. O ombro desnudo e o contraste pictórico, todavia, não escondem sentidos que nele impregnam a condição de corpo-mercadoria negra, configurado em volumes e linhas sinuosas. Ao contrário das linhas duras, dos trajes fechados, das feições sérias, significativas da discrição e do recato das mulheres brancas da aristocracia, as linhas sinuosas remetem à idéia-imagem de sedução e àquilo que o termo sugere: sua disponibilidade, sua posição de subalternidade e sua submissão. Sugerem, principalmente, uma sexualidade que se imprime à flor da pele naqueles corpos negros e mestiços que se exploram, se distribuem, se repartem, compram, vendem, alugam e dos quais se toma posse em seu precioso desvalor.

A mucama, não mais de D. Pedro II, continua exposta, retratada a óleo em contornos precisos, entre figuras e autoridades emblemáticas que conformam o elenco da nação que se constrói e reconstrói na memória. Entre corpos brancos revestidos em fardas e vestidos de muitos panos, babados e rendas, entre medalhas, cruces, placas, brincos, tiaras, colares de pedras e metais preciosos, o catálogo exhibe uma contingência, ou seja, um daqueles corpos anônimos e negros de mulher, corpos-propriedades, que, junto à natureza fértil e ao relevo acidentado ao fundo, compõe um exemplar da propriedade, da violência, da exuberância, da substância exótica e pitoresca que também se misturou aos sentidos que exibem, difundem e fazem propagar uma presumida exorbitância da sexualidade nos trópicos, elementos que impregnam historicamente as imagens de mulher negra na sociedade brasileira, naturalizando tal estereótipo.

Ao contrário da postura séria e dos olhares quase sisudos da maioria das mulheres da realeza retratadas, o corpo negro de mulher tem um sorriso no olhar, que despeja sentidos e arrebatada emoções dissimuladas. O ombro, a pele e a expressão do corpo cativo difere das imagens de mulheres da elite monárquica exibidas no catálogo e a fisionomia insinua possibilidades que não aparecem em olhares brancos, nobres e enfatizados. A construção da sexualidade na imagem negra capturada e recriada destoa e significa, intercalada no elenco da aristocracia luso-brasileira, para assentar-se também no olhar brejeiro<sup>11</sup>. Intencionalmente retratado?

São olhares da mulher negra e o olhar da criança branca apreendidos no silêncio de sua imobilidade que me levam a refletir sobre construção binária de seus corpos, sob cores, gestos, formas, diferenças que os demarcam e imprimem neles certas qualidades, sempre uma assimetria. Entre suportes variados, na forma de fotografias, litografias, pinturas, entre valores e desvalores, tais imagens expressam fisionomias e olhares que estão dentro de regras, mas também fogem aos códigos que lhes conferem inteligibilidade e reativam o enigma do momento único, da existência única, o fantasma de suas aventuras, sua contingência e sua singularidade. A imagem recapturada propicia um novo encontro de outros olhares, temporalidades e imaginários em um não-lugar nas profundezas do tempo existencial, ou um extra-campo sutil.

Ela é um certificado de presença dessa mulher negra, escravizada, e, nesse sentido, não fala forçosamente daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que foi, atestando que o que vemos de fato existiu (BARTHES,1980,123-7). Os olhares da ama negra e da criança branca são um espetáculo sem nome. As duas figuras estão juntas em um átimo que permanece no tempo, em uma imagem que exhibe um conflito e uma aliança, sob olhares que se fixam e remetem à gravidade e solidão, entrelaçadas. Seus olhos parecem gritar para além dos limites do papel, do ateliê e do tempo, caladas no silêncio profundo do instante capturado. Não apenas a fotografia, como reflete Barthes, mas também esta imagem na tela

*(...) traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmagô do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado a um cadáver em certos suplícios. (...)(ID.,IBID.,15).*

Assim, colada ao referente, o *espetáculo* da imagem capturada também revela o *retorno do morto*. A óleo, aquarela, litografia, fotografia ou em palavras, as imagens das

---

11 <sup>□</sup> brejeiro – *Adj.* 1. Vagabundo, vadio, tunante. 2. Travesso, garoto, patusco, brincalhão. 3. Malicioso, impudico, lúbrico. 4. patife, tratante. 5. Relativo ou pertencente a brejo (...). FERREIRA, A. B. de H. *Op. cit.*, p. 284.

mulheres negras representam o espetáculo, o teatro político das imagens e das sombras e o retorno de olhares vivos que estão mortos, entranhados em uma dramaturgia histórica. Diferentes técnicas de produção e reprodução de imagens materializam aquelas imagens em uma profusão discursiva que ao mesmo tempo exhibe a sociedade e ensina a olhá-la.

As imagens de mulheres negras figuradas na sociedade oitocentista funcionam como mecanismos positivos, produtores de saber, multiplicadores de discursos e geradores de poder (FOUCAULT,1998:71). Manifestam aquela produção pródiga e pedagógica, nem inocente, nem aleatória, política, porquanto denotativa do processo de naturalização de localizações identitárias e de composição de um alfabeto iconográfico em seu valor artístico, em seu valor de exibição do padrão social e econômico, em seu valor de referência simbólica, também cultuado por produzir e reproduzir assimetrias.

Tal alfabeto pictórico assinala aspectos da singularidade do projeto de sociedade brasileira e, também, o esforço em construir uma materialidade expressiva da modernidade e do progresso civilizador. No interior desse alfabeto, a construção de imagens que revelam a permanência de laços escravistas e de relações de proximidade e dominação no cotidiano da vida doméstica exhibe a nação em seu paradoxo: ao dar a ler certas demarcações de raça, de gênero, de idade e de posição social, como um código, ele exhibe e configura identidades do Brasil monárquico e opera uma assimetria disciplinar dessas figuras, aqui pensadas como

*(...) identidades sociais (todas elas e não apenas as identidades sexuais e de gênero, mas também as identidades de raça, de nacionalidade, de classe etc.). Essas múltiplas e distintas identidades constituem os sujeitos, na medida em que esses são interpelados a partir de diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais. (...)* (LOURO,2000:12).

A reiteração das imagens de mulheres negras em diferentes situações e suportes da comunicação iconográfica, portanto, é uma pequena e poderosa parte do exercício de reafirmação de hierarquias e sentidos de dominação, de tradição, de subalternidade, submissão, mas também de resistências que escapam aos gestos impressos em corpos femininos negros e cativos, no domínio da inteligibilidade cultural oitocentista. Em seus talhes enobrecidos, em suas feições particulares, em seus olhares fixos, as imagens de corpos negros de mães pretas assumem um caráter genérico, uma identidade fixa, no jogo iconográfico. Mas é nessa relação de cada discurso com a morte que renasce a história.

Michel de Certeau nos ensina a lidar com as representações sociais, inclusive as de mulheres negras ou de “mães-pretas”, da cena primitiva apagada, mas ainda organizadora. Por meio de suas imagens teóricas cuidadosamente elaboradas sobre a operação histórica, apreende-se o discurso que não deixa de se articular com a morte que postula, mas que a

prática histórica contradiz. Pois falar dos mortos é também negar a morte, e quase desafiá-la. Igualmente, diz-se que a história os ressuscita. (...) *Ela não ressuscita nada. Mas evoca a função outorgada a uma disciplina que trata a morte como objeto do saber e, fazendo isto, dá lugar à produção de uma troca entre vivos...*

(...) *Esta é a história. Um jogo da vida e da morte prossegue no calmo desdobramento de um relato, ressurgência e denegação da origem, desvelamento de um passado morto e resultado de uma prática presente. Ela reitera um regime diferente, os mitos que se controem sobre um assassinato ou uma morte originária, e que fazem da linguagem o vestígio sempre remanescente de um começo tão impossível de reencontrar quanto de esquecer. (...)* (DE CERTEAU, 2000:56-7).

## **Bibliografia**

- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. *EINAUDI*. Vol 5. Anthropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BARTHES, Roland. *A Camara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’. In: LOURO, G. L. (Org.) *O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- CARVALHO, José Murilo de. *Teatro das Sombras: a política imperial*. São Paulo, Rio de Janeiro: Vértice, Ed. Revista dos Tribunais, Iuperj, 1988.
- CHESNAUX, Jean. *Devemos Fazer Tábula Rasa do Passado? Sobre a história e os historiadores*. Trad. Marcos A. da Silva. São Paulo: Ática, 1995.
- DE CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- FABRIS, A. (Org.) *Fotografia. Usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade. A vontade de saber. Vol 1*. 13ª.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2. ed. revista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, G. L. (Org.) *O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista de Estudos Feministas*. Vol 8. 2º. Semestre Florianópolis: UFSC, vol 8., 2.000, pp. 9-41.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil Não É Longe Daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.