

**XXIX Simpósio ANPUH Contra os Preconceitos: História e Democracia**

**UnB. Brasília / DF, 24 a 29 de julho de 2017**

**Simpósio Temático: 087 e 089 - Mulheres em espaços festivos e de protestos no Brasil dos séculos XIX e XX e Múltiplas faces da violência de gênero: avanços, ambiguidades e perspectivas**

**Comunicação:**

**Fotografias replicantes: imagens de mães pretas em 24 quadros**

**Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro / PPGHI/INHIS/UFU**



“A consciência do sofrimento que se acumula em um elenco seletivo de guerras travadas em terras distantes é algo construído. Sobretudo na forma como as câmaras registram, o sofrimento explode, é compartilhado por muita gente e depois desaparece de vista. Ao contrário do relato escrito – que conforme sua complexidade de pensamento, de referências e de vocabulário, é oferecido a um número maior ou menor de leitores – uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos.”  
(SONTAG, 2003, p. 21)

No trecho em epígrafe, Susan Sontag fala da consciência do sofrimento construída a partir de imagens capturadas pelas lentes das câmaras fotográficas em face do registro explosivo de guerras travadas em terras distantes e compara o sentimento ao relato escrito para considerar que, ao contrário deste, “uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos”. Para ela, no fluxo incessante de imagens que constitui nosso meio circundante, “quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo” (Id, *ibid.*, p. 23)

É sobre outras imagens, estas de celebração, supostamente mais amenas, e a substância mesmo de uma construção de sentidos a partir de uma imagem replicante que demarca nossa história, muitas vezes reiterada e veiculada nas molduras da visualidade no Brasil monárquico (e também no republicano) que queremos tratar. Das imagens em um conjunto iconográfico, e particularmente dos modos de objetivação, isto é, da construção de objetos-sujeitos pela fotografia e sua veiculação, como uma língua que se destina potencialmente a todos, em terras nem tão distantes e em tempos até mesmo recentes. Imagens que, apesar de sua singularidade, justamente por conta de sua configuração replicante, parecem querer dizer algumas mesmas coisas e, ao mesmo tempo, revelam o barulho do tempo traduzido em vetores de forças adversas em relação. Revelam sobretudo a complexidade do imaginário social e da comunicação humana que, tratada no campo das representações sociais, insinua acepções e sentimentos ruidosos, emoções ou comportamentos distintos e controversos, lugares não apenas comemorativos, mas também conflagrados da nossa história. Registros em tons de cinza de uma memória que, pensada como construção, tampouco é uníssona ou unívoca,

porquanto sugere poderes em movimento, diferenças construídas, dores, afetos, proximidades e distanciamentos.

Ao observar a encenação do passado, e imaginar as emoções que envolvem aquelas pessoas reveladas na imagem, descuido-me da dimensão do tempo e me transporto para outras páginas da nossa memória historiográfica: a mulher negra carrega a criança branca. A imagem se desenha nas partículas da prata distribuídas no papel, impressas com a luz. Fotografias revelam a cena imóvel significativa de um certo tempo e lugar, e replicam a encenação emblemática daqueles corpos nos trópicos, em fotogramas que atravessam os tempos-mundos atlânticos.

Naquele campo cerrado de forças, explodem signos que remetem à experiência colonialista da diáspora africana e da transculturação (PRATT,1999) circunscritas nas técnicas da subjetivação/objetivação da racionalidade moderna: as imagens falam da apropriação das almas e também do mundo do trabalho, particularmente doméstico; falam da exploração, da escravidão, e também da identidade e da família brasileira, da mestiçagem e da intimidade; de diferenças significativas que se imprimem nos corpos e desenham um mapa dos afetos na cartografia da desigualdade social. A imobilidade daquela encenação fundadora fala de uma população e uma formação social que se quer interrogar em seus olhares, no contraste dos gestos e distância, na veste, no ventre, na pele e no sexo.

### **O QUE SE MOSTRA: a encenação e o atelier fotográfico**

É impossível olhar essas imagens e não perceber quantos tecidos brancos contracenam, quantas camadas do tempo se superpõem, quantos mundos silenciosos e sombrios elas escondem, ou desvelam: o corpo negro de mulher está sentado em uma cadeira no atelier fotográfico e traz uma criança branca no colo. Ela olha fixamente para a câmera e tem olhar pungente. A criança também olha para a câmera ou para o fotógrafo, ou ainda, em olhar difuso, para ambos. Ou seria para alguém mais que estaria bem próximo a eles – câmera e fotógrafo? A mulher, além do vestido branco, tem uma capa, também branca, entreaberta, que permite a seus braços alguma liberdade de movimento. Liberdade? Liberdade para segurar ou nutrir a criança, que também veste branco e camisolão de renda. Ambos estão atentos, quietos, quase constrangidos, como se

paralisados diante do acontecimento fotográfico. As mãos negras se destacam na guarda da criança, cujas mãos a elas se sobrepõem. O espaldar da cadeira também se oferece à cena, acompanhando o desenho dos bordados, os contornos das volutas e das formas sinuosas indicativas de classe ou esmero.

Fernando Simões Barbosa é o nome da criança, “ama-de-leite”, nome da mulher sem nome. Assim foram designadas muitas mulheres nas telas do Brasil oitocentista: amas-de-leite. Também foram reconhecidas como amas-secas, estas menos dotadas, é claro, já que desprovidas daquilo que qualificava seus corpos para a nutrição dos rebentos das elites, daquilo que elas produziam e, por isso, garantia a elas um lugar menos desprezível na escala de apreciação das mulheres na sociedade brasileira.

Uma escala que, talvez, pudesse ser colocada na seguinte ordem, do alto para baixo: proprietária, remediada, pobre, livre, forra, cativa, se enxergadas as posses e a condição civil; ou, pelo estado civil, por outro viés: casada, viúva, solteira, amancebada; por outro ainda, se pelos qualificativos de raça e de origem: branca, mestiça, parda, negra, retinta; ou ainda: crioula, mina, cabinda, etc... Escalas e gradações, estas, que se embaralham, quando se observam tais qualificativos nada arbitrários, ao contrário, bem codificados no discurso social do patriarcado escravocrata.

Não seria diferente a ordem desse código, quando observamos a imagem e o título a ela atribuído: Fernando Simões Barbosa e sua ama-de-leite. Afinal, a “fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*”, acompanho aqui a reflexão de Roland Barthes (BARTHES, 1980, p.127). O corpo negro no feminino identifica a “ama-de-leite” do pequeno varão da família pernambucana, proprietária, não se sabe se de muitas ou poucas terras, escravos e rendas. Entre outras posses, o registro exhibe que a família Simões Barbosa é proprietária dela, “ama-de-leite”. Não seria apenas locatária de seus serviços, como não era incomum na época, porque se isso fosse, talvez, não contratasse o fotógrafo para capturar tal imagem, que seria distribuída entre parentes e na rede de sociabilidade da família – essa, talvez, a finalidade mais relevante do registro: dar a ler a localização social reveladora da superioridade e da distinção. A fotografia é integrante da Coleção Francisco Rodrigues, hoje está depositada na Fundação Joaquim Nabuco.

### COMO MOSTRA: a “família brasileira” e a mãe preta

Por que seriam estas imagens replicantes? Como, com que elementos de composição significativa, elas realizam a comunicação? Por que uma sociedade requer certas imagens em certas épocas? Como e por que certas imagens passam a ser consideradas esteticamente valiosas? Por que os fotógrafos produzem figurações que dizem, replicam e pretendem fixar certas coisas, valores, ideias sobre o mundo social? (WEBSTER, 1980, 4-5. Apud HUTCHEON, 2002, p. 119)

Acontece que, tal como a moda e o efeito das tecnologias de reprodução da comunicação na contemporaneidade, não apenas as famílias pernambucanas das elites proprietárias, naquele tempo e lugar, pareciam preocupadas em registrar o rebento e suas amas-de-leite. Talvez uma coisa não fizesse sentido sem a outra, isto é, registrar a criança envolvia exibir corpos de proprietário e propriedade entrelaçados, camadas superpostas de tecidos absolutamente alvos e rendados, olhares inquietos e submetidos no interior de um alfabeto social significativa da ordem escravocrata e patriarcal.

Talvez a imagem da família pudesse se realizar naquela encenação, ou melhor, particularmente a distinção social da família pudesse se medir no gesto de distribuição da imagem emblemática fixada no papel fotográfico de formato econômico do *carte-de-visite*. Não é possível deixar de perceber a força dessa encenação replicada em 9,5 x 5,0 cm, ao rastrear a produção e os percursos que movimentam signos que andam juntos, exibem-se juntos, aliados, multiplicam-se nas telas do Brasil oitocentista.

A cena que se reproduz nas fotografias de alguma maneira remete a um padrão de representação forjado no mirante de observação do mundo de matriz androcêntrica. Remete, ainda, às imagens que se multiplicaram no ocidente, sobretudo na Renascença, da madona com a criança ao colo: talvez para dialogar com elas na dimensão ontológica e dogmática do sagrado da maternidade cristã -, mas para se construir também uma imagem da simplicidade, da serenidade, da naturalidade, não das relações da maternidade apenas, mas das relações da escravidão. Maternidade singular, é verdade, aqui, roubada, sequestrada no corpo feminino africano ou dele descendente.

Impossível perder de vista o referente masculino, europeu e branco de uma cultura que orchestra o sistema de designação e orquestração das identidades, que constrói o mirante de criação e o horizonte de significação dessas imagens São encenações, portanto,

cuidadosamente modeladas no sistema de convenções da experiência no Brasil escravocrata. Difícil também deixar de perceber, em composições repetitivas, o singular *apartheid* paradoxalmente construído, aqui, pela proximidade dos corpos, dos materiais significantes, das tonalidades em desdobras significativas da diferença racial e sexual.

Cada uma dessas fotografias compõe e recompõe tais elementos, ao tempo em que consolida sentidos que se reprojeta nos discursos, dando a ler aquela determinada ordem. Assim, instauram signos e ordenam certos objetos que, ao serem replicados e naturalizados, parecem se esquivar de sua materialidade complexa constitutiva para canalizar uma espécie de sentido de obviedade - Ora, isso sempre foi assim! -, ou poder transparente de significação, que confere uma tal aparência de ordem ao sistema de representação androcêntrico e escravocrata. Em cópias replicadas, a imagem parece forjar uma certeza e instaurar uma validade.

Annette Kuhn (1985) destaca o caráter positivo e produtivo das imagens fotográficas e sublinha a apropriação política e instrumental da figuração do feminino que é colocada em circulação. Sua reflexão me instiga a olhar muitas vezes essas imagens, a pensar com ela para advertir que:

As representações são produtivas: fotografias, longe de meramente reproduzirem um mundo pré-existente, constituem um discurso altamente codificado que, entre outras coisas, constrói qualquer coisa que está na imagem como objeto de consumo – consumo pelo olhar, também literalmente pela negociação. Não há coincidência, daí, que em muitas formas de fotografia altamente visíveis (e lucrativas) socialmente as mulheres dominem a imagem. Onde a fotografia toma as mulheres como seus objetos importa, ela também constrói ‘a mulher’ como um conjunto de sentidos que, então, entram nas vias de circulação cultural e econômica por sua própria conta (KUHN, 1985, 19. Apud HUTCHEON, p.22)

### **INTERPRETAÇÕES FORÇOSAS: a produção regular dos signos da nação**

Aquelas imagens de fato tomam as mulheres como seus objetos e importam. Elas se replicam não por acaso, mas para construir sentidos que entram nas vias de circulação cultural e econômica por conta própria. Elas se distribuem não apenas nos lares das elites oitocentistas e redesenham, portanto, uma feição *prêt-à-porter* da família que se quer exibir brasileira e da sociabilidade construída de acordo com a espécie singular de família



e civilidade dos trópicos. Elas veiculam um conjunto de significações relevantes: imediatamente, fabrica a criança como resultado da reprodução biológica e da normalidade da reprodução da instituição familiar.

Retrato da cópula normalizada e bem sucedida, a imagem comunica sobre o fruto desejável decorrente do casamento, no quadro que fixa a norma da nação, da instituição e da espécie. Além disso, sugere a pretensão de harmonia da convivência da liberdade com cativo, do varão com a criada cativa, da criança branca com a ama-de-leite negra ou parda, do pequeno proprietário que, ao olhar a cena da janela do futuro, provavelmente desfrutaria da experiência vivida com sua "memorável" e "querida" propriedade...

No corpo negro, reprodutor e nutriz, emergem a propriedade e a dominação, mas também a contradição: ele insinua as marcas do passado escravista que se gostaria (e não gostaria) de se superar, e carrega o rebento, aposta do futuro (e da eternidade?) que se vislumbra alcançar. Na composição ambivalente de dois corpos em preto e branco, o conjunto revela a violência amenizada, adornada, paralisada. Sem conflitos? A ordem aparece, assim, replicada, estetizada. Os afetos, ainda que contidos, constrangidos transparecem na relação doméstica encenada, a privacidade se ornamenta e expõe, como se despolitizada. Assim, a propriedade e o pequeno proprietário, se inscrevem na imagem com poderes ambivalentes: por um lado, de disseminar a acomodação da diferença e a harmonia no conflito e, por outro, de dissimular a violência da desigualdade de raça, de condição civil e de sexo-gênero fundadora da sociedade brasileira.

A família que se quer dar a ler se traduz na criança branca ao centro do quadro, e como seu suporte, exhibe a propriedade humana que procria, nutre e labuta, da qual, naquele momento (e até hoje?), não se quer desfazer. Afinal, além da força desmedida do trabalho explorado, ela contribui para confirmar o *status* social da instituição familiar que se quer aburguesada ou moderna, registrada pela tecnologia fotográfica. E oferece para leitura (e para a posteridade) o emblema identitário (e violento) da sociedade brasileira.

Sem precisar expor o pai ou a mãe, ou o conjunto familiar, a encenação exhibe a sociedade (e não esconde sua face sombria) no fruto do patriarcado escravocrata, já que inclui a figura da mulher negra e cativa no quadro de referência para expor poderes em movimento, redesenhando algumas de suas exclusões estruturantes. A iteração da imagem tantas vezes replicada fala, portanto, da produção regular da família e da

produção sistemática da violência; da reprodução da vida em *cartes-de-visite* e da memória construída, que anuncia à sociedade as crianças que têm nome e sobrenome, e também dos lugares abjetos, em que habitam as amas-de-leite ou mães pretas. Como ensina Judith Butler, lugares abjetos são

precisamente aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. (BUTLER, In LOURO, 2000, 112).

A reprodução e a distribuição insistente da cena silenciosa entre os pares das elites cria a ilusão da harmonia naturalizada, ainda que os olhares dos sujeitos-objetos – a ama e a criança – pareçam inquietos, perdidos ou desolados. Ela dá a ler os contornos da família proprietária, como uma instituição sólida, poderosa e promissora, cuja solidez aparece sugerida pelas vestes e posses – inclusive da mulher cativa -; também pelos nomes, sobrenomes e pela falta deles. E talvez pretenda sugerir para a posteridade as fronteiras nem tão sólidas da população mestiça e da nação em construção. Certamente, em cada exposição histórica, as imagens replicam as relações de hierarquização e as marcas da diferença – de/no corpo, de/no sexo e de/na raça. E retratam a aliança política dos discursos e das disciplinas na produção das assimetrias naquela ordem singular, isto é, da fotografia com a biologia, a medicina, as ciências, entre tantos outros enquadramentos racistas e sexistas do racionalismo liberal e moderno.

### **A ORDEM E A SUBVERSÃO: a fotografia pensativa**

“No fundo, a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa*” (BARTHES, Ibid, p.62). Assim, Barthes nos instiga a olhar, olhar, e olhar novamente essas fotografias, esse conjunto de imagens que parecem se acomodar ordenadas nas cômodas, nos álbuns, arquivos e nas páginas incômodas da nossa memória histórica e da nossa formação social. Na impossibilidade de se recompor os fotogramas que compõem e ordenam a história da violência racista, sexista, escravocrata, na dificuldade em tentar re-embaralhar as cartas da assimetria



desvelada em cada encenação acomodada no discurso ou recontar as experiências silenciadas do passado, resta-nos o não menos relevante ato de quebrar a naturalidade das cristalizações da memória e questionar não apenas aquelas linhas de fronteira e fixidez, mas aquelas imagens, como lugares da dor e da vulnerabilidade social. Sim, entre os tecidos das rendas, das imagens e dos tempos, no encontro do nosso olhar com os olhares pungentes de mães pretas, é possível sentir a dor. E lembrar Arlette Farge, quando reflete que "a dor significa, e a maneira como a sociedade a capta ou a recusa é extremamente importante" (FARGE, 2011, p. 19).

Cabe a nós, narradores contemporâneos, diante da dor, recusar os efeitos imediatos da ordem dos discursos, a materialidade edulcorada das imagens da memória, e das fotografias, isto é, da linguagem que exprime, oprime, educa e manipula ao mesmo tempo, como nos ensina Linda Hutcheon. A operação historiográfica nos anima a criar, sem cessar, novas interrogações em relação às convenções dos discursos, organizar novas operações que desloquem as estratégias de representação do passado e propor intervenções historiográficas que exercitem a inquirição dos objetos, nada naturais. Admirar e suspeitar, inclusive das fotografias singelas, encenações pacificadas ou pacificadoras, dominadas ou domadoras, que reaparecem mais ou menos acomodadas ou replicantes no tecido ora rendado, ora remendado do imaginário social, este que exhibe crianças brancas no colo de mães pretas: imagens aparentemente pueris que, no ensejo de comemorar a vida, aprisionam corpos e sentidos em molduras históricas forjadas no cativeiro.

Esta comunicação é parte de um esforço de pesquisa, portanto, que busca tornar problemático aquilo que antes parecia aceito pela iconografia oitocentista como uma imagem convencional; esforço que nos instiga a questionar o “dado”, ou desestabilizar o “óbvio” em nossa cultura. Trata-se de um exercício de releitura de fotografias, de desconstrução de registros de memória e encenações do senso comum; um desafio para o pensamento com base no reconhecimento da estreita relação entre o estético e o político, relação esta que, segundo Hutcheon, inspirada em Foucault, parece ter sido desfeita pelo humanismo liberal e moderno (HUTCHEON, 1991, p. 253).

## **Bibliografia**

BARTHES, Roland. *A Câmera Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes (org.) *O Corpo Educado. Pedagogias da Sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FARGE, Arlette. *Lugares para a História*. Coleção História e Historiografia. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Resumo dos Cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade. A vontade de Saber*. Vol. I. 13ª edição. Trad. M.T.C. Albuquerque e J.A.G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

KUHN, Annette (1985). *The power of the image. Essays on Representation and Sexuality*. London: Routledge & Kegan Paul. (In HUTCHEON, 2002)

PRATT, Mary Louise. *Os Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. Jézio H. B. Gutierrez. São Paulo: EdUSC, 1999.

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

## Fonte/ Figura

### José Eugênio Moreira Alves com ama de leite

Fotografia do Acervo Digital da Fundação Joaquim Nabuco

Acesso em: 05 de maio de 2017; Disponível em:

[http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/modules/visualizador/i/ult\\_frame.php?cod=2645](http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/modules/visualizador/i/ult_frame.php?cod=2645)

Autor: Alberto Henschel & C<sup>o</sup>

Notas: Coleção Francisco Rodrigues, carte de visite, 9,0 x 5,5 cm

Local: Recife, Pernambuco, Brasil

Fonte: FR-00551

Idioma: Português

Propriedade: Fundaj

Disponibilidade: Fundaj – Cehibra



11

Local Físico: FR-00551

Fundo Documental: Coleção Francisco Rodrigues