

Lilia
Moritz
Schwarcz

IMAGENS DA BRANQUITUDE

A PRESENÇA DA AUSÊNCIA



COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 2024 by Lilia Moritz Schwarcz

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Victor Burton

IMAGEM DE CAPA

DR/ Pedro Paulo Leal, *Primeira audição*, c. 1965.
Óleo sobre madeira. Acervo de Rafael Moraes.
Reprodução de Sergio Guerini.

PREPARAÇÃO

Márcia Copola

CHECAGEM

Érico Melo

ÍNDICE REMISSIVO

Luciano Marchiori

REVISÃO

Huendel Viana

Jane Pessoa

Clara Diamant

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Schwarcz, Lilia Moritz

Imagens da branquitude : A presença da ausência / Lilia Moritz
Schwarcz — 1ª ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2024.

Bibliografia.

ISBN 978-85-359-3785-5

1. Brasil – Relações raciais 2. Negros – Brasil 3. Negros –
Fotografias 4. Racismo – Brasil I. Título.

24-206937

CDD-305.896081

Índice para catálogo sistemático:

1. Brasil : Negros : Sociologia 305.896081

Cibele Maria Dias – Bibliotecária – CRB-8/9427

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

facebook.com/companhiadasletras

instagram.com/companhiadasletras

x.com/cialetras

6 | OS FANTASMAS DAS AMAS NEGRAS

Intimidade como forma de agressão

Para uma mulher que era escrava, amar alguma coisa tanto assim era perigoso, principalmente se era a própria filha que ela havia resolvido amar. A melhor coisa, ela sabia, era amar só um pouquinho; tudo, só um pouquinho, de forma que quando se rompesse, ou se fosse jogado no saco, bem, talvez sobrasse um pouquinho para a próxima vez.

Toni Morrison, *Amada*

Durante o século XIX, e sobretudo a partir de meados do Oitocentos, a fotografia se expandiu e popularizou de tal forma que acabou se convertendo num ícone da modernidade — representava a quimera da captura fiel da realidade, da multiplicação das imagens, e do controle do tempo de maneira rápida e eficiente.¹ Não sem motivos, a técnica se converteria, também, em símbolo de status das famílias mais abonadas, as quais passariam a frequentar os ateliês, cada vez mais luxuosos, que prometiam a certeza de um resultado à altura da projeção social de seus clientes.

Mas, se a fotografia serviu às elites brasileiras, a técnica alcançou também outro grupo, flagrado com menos frequência em outros países: pessoas escravizadas a quem não era conferido o arbítrio de decidir se queriam ou não ser incluídas nessas representações. Tal especificidade se deve, de um lado, ao fato de o Brasil ter sido o último país a abolir a escravidão mercantil — depois dos Estados Unidos (1865) e de Cuba (1886) — e, de outro, ao fato de a fotografia ter entrado muito cedo nestas paragens. A situação gerou, assim, seu próprio paradoxo.

Já nos idos de 1834, Hercule Florence fazia suas primeiras experiências fotográficas por aqui, e em 28 de dezembro de 1839 saía a notícia da chegada do *L'Oriental*, um navio francês que trouxe os primeiros equipamentos fo-

tográficos ao país.² Três semanas depois, o *Jornal do Commercio* comunicava com destaque a boa nova, que oferecia a miragem de um mundo duplicado em apenas poucos minutos: “É preciso ter visto a cousa com os seus próprios olhos para se poder fazer ideia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos [...] todos os [...] objetos circunstantes se acharam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade que bem se via que a cousa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quase sem intervenção do artista”.³

Se foi dessa maneira que se recebeu primeiramente a técnica da fotografia — como cópia veloz e fiel do real —, aos poucos tornaram-se claras outras potencialidades. Como bem mostrou Susan Sontag, a “fotografia é uma arte porque pode mentir”, e assim criar realidades. “As imagens possuem os predicados das coisas reais, mas nossa tendência é atribuir a coisas reais os predicados de uma imagem.”⁴

E, se o recurso serviu de documento visual e testemunho de época, também ajudou a reinventar e dar brilho ao que se pretendia com ele destacar: status e demonstração de hierarquia, por exemplo. A técnica pegou rapidamente no Brasil, logo alcançando o Paço Imperial de Pedro II, que gostava de se definir como o primeiro soberano fotógrafo, e as famílias mais abonadas, formadas majoritariamente por proprietários rurais.⁵ A recém-criada nobreza do Império aderiu de maneira febril à novidade que prometia eternizar grupos e indivíduos com um simples clique.

O processo foi se aprimorando, e já na segunda metade do século XIX era possível evitar o desaparecimento das imagens — que antes, passado algum tempo, sumiam —, bem como, a partir de 1880, garantir sua reprodução em série, para a alegria das classes mais ricas e influentes, que se puseram a distribuir suas imagens, ou guardá-las em seus orgulhosos álbuns de família.⁶ As fotografias tornavam-se assim souvenirs, ou uma forma de troca de afetos e de influências. E tanto melhor era a apresentação quanto mais reconhecido fosse o fotógrafo.

Fazer-se retratar por fotografia era um tíquete de projeção social. Proprietários se mostravam com pomposas roupas civis ou militares, suas mulheres desfilavam a prosperidade em que viviam a partir da exibição de indumentárias e adereços caprichados, crianças ainda pequenas eram clicadas com roupas formais e sapatos novos. Por vezes famílias inteiras se dirigiam

à cidade, onde tomavam parte num verdadeiro ritual que implicava ser fotografado num dos famosos ateliês à disposição dos clientes prontos a pagar seus preços salgados. Por vezes recebiam os fotógrafos em casa, sempre usando seus melhores costumes.

O negócio era lucrativo para os dois lados. Para os fotógrafos estrangeiros e nacionais significava um rico filão, em que se vendia a bom preço a imagem dos clientes e a demonstração do prestígio, que vinha nela embutido. Era a técnica que emprestava capital simbólico ao retratado. Já para os fregueses, ter sua imagem capturada pelas lentes de profissionais cujos ateliês representavam verdadeiras grifes, consistia num modo de aplacar a vaidade pessoal e obter projeção social.⁷

A voga também permitiu reproduzir imagens diversas dos locais “distantes”. Se até então eram as aquarelas, aguadas, desenhos e óleos dos viajantes europeus que faziam sucesso enquanto formas de representação, a partir dos anos 1860 a fotografia invadiu esse lugar cativo. A exemplo do que ocorria na pintura, a paisagem tropical era uma das temáticas prediletas de alguns fotógrafos itinerantes, que com suas lentes captavam cachoeiras, praias, campos, cidades.

Contudo, por mais inacreditável que pareça hoje em dia, a representação da escravidão, devidamente exotizada, também vendia muito. A “suavidade” das imagens, que apostavam no pitoresco e na absoluta ausência de conflitos, era apresentada a partir de vários motivos e situações: o menino inocente que distribuía recados, a mucama com suas belas formas, o africano com marcas de escarificação, a senhora negra idosa com adereços e panos de nação, um homem musculoso transportando cargas pesadas.

Por vezes, escravizados eram incluídos nas fotos por mero acaso, caminhando nas ruas ou trabalhando nos campos. Noutras vezes, ao contrário, eram captados propositadamente nas cenas, como se fizessem parte da própria paisagem. Em certas ocasiões eram usados apenas para elevar a representação altiva do senhor ou da senhora. Podiam ainda ser apresentados nas imagens que a polícia e a ciência da época utilizavam, para assim comprovar teorias do determinismo e da degeneração racial.⁸

Aliás, não foram poucas as ocasiões em que os levaram aos estúdios fotográficos para posarem e personificarem estereótipos legitimados pelo senso comum, mas apresentando-os com uma roupagem “científica”, a partir de classificações como “tipos étnicos” ou “costumes africanos”. Em

ambientes artificiais e construídos externamente, lá estavam eles cumprindo o papel de engraxates, carregadores, quitandeiras, sapateiros, trabalhadores do campo, cesteiros, mineradores, negros e negras de ganho... Sempre sem nome, como se apenas a pretensa função viesse no lugar da própria subjetividade.

O fotógrafo Christiano Júnior, de origem açoriana e dono de um estabelecimento conhecido na capital, criou um álbum contendo 24 fotos, e fez propaganda delas nos jornais nacionais, exaltando que se tratava de uma “variada coleção de costumes e tipos de pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa”.⁹ Procurando aproveitar esse que era considerado um rico filão, em 1865, o profissional lançou o material com o título de *Photographias de costumes brasileiros*, apresentando-o, primeiramente, na Exposição Internacional do Porto.

Composto de duas molduras, cada uma contendo doze fotografias de escravizados das ruas do Rio de Janeiro, o conjunto foi, depois de exposto, oferecido pelo fotógrafo a d. Fernando, rei de Portugal. Nas fotos vemos cenas de trabalho totalmente recriadas no ambiente do ateliê do profissional. O objetivo era didaticamente explicar o trabalho que escravizados e escravizadas realizavam no Brasil, bem como mostrá-los sempre de maneira pacífica e controlada. Por isso, esses são “tipos”: cesteiros, quitandeiras, barbeiros, carregadores, vendedores de frutas e de cadeira. Christiano também os dividiu por origem, escrevendo logo abaixo de cada documento o porto africano de onde eram provenientes: Mina Nagô, Cabinda, Angola, Moçambique, Monjolo, Congo.

Em comum, todos os figurantes são negros e trazem um olhar distante, não são identificados pelo nome, estão sempre descalços, e disfarçam as hastes de ferro que lhes fixaram entre a camisa e as costas, nas pernas e em outras partes do corpo para garantir que a foto não saísse tremida por causa de um movimento qualquer dos modelos — que deviam ficar exaustos depois de sessões tão longas. Essas imagens visavam o olhar estrangeiro que consumia o exótico e não a violência do sistema.

E foi no interior de tal contexto, e na rabeira do êxito da nova técnica, que as fotos de amas de leite alcançaram grande sucesso, no país e no exterior, e viraram uma espécie de convenção visual dentro desse verdadeiro “mercado de imagens”. São centenas de exemplos em que crianças brancas aparecem



Christiano Júnior, *Photographia de costumes brasileiros*, 1865. Albúmen.

fotografadas ao lado de mulheres negras. Eram seus pequenos “nhosinhos” — termo que já revela a nomenclatura das inscrições da hierarquia. Elas eram escravizadas e eles livres. Elas não eram identificadas por nomes próprios (e muito menos pelo nome de suas famílias), e eles, embora muito pequenos, já ostentavam um longo sobrenome.

Essas fotografias pretendiam anunciar, portanto, um certo “espaço idílico” da escravidão; significavam uma verdadeira contradição em seus termos. Eram também a melhor figuração exótica, “afetiva” e nada violenta do siste-

ma escravocrata. Representavam, por fim, a força da relação, a intimidade e uma segunda maternidade — tratada como secundária à biológica. Os registros vendiam milagres: a submissão, a passividade e o amor sublime, mesmo num regime de trabalhos forçados.

Sua aceitação foi tamanha que elas viraram uma tópica com poucas variações e inundaram o eixo afro-atlântico, a ponto de muitas se transformarem em cartões-postais, vendendo a falsa ideia de uma “escravidão romântica”, e explorando a noção de uma suposta relação apenas afetuosas entre uma “mucama negra” e seu pequeno senhor branco. Nesse sentido, não parece coincidência que tenham ganhado vulto justamente no contexto final do escravismo, quando se procurava assegurar a imagem de um sistema benigno e sem violência.

O termo “ama” deriva do latim hispânico e significa “mãe”. A ama era definida como uma segunda mãe, a qual substituiu as mães biológicas que não podiam ou não queriam amamentar seus filhos. É certo que a profissão era antiga e exercida em outros contextos. Mas, enquanto em regimes de trabalho distintos as amas recebiam pagamento por suas funções, num país escravista como o Brasil não havia remuneração, acordo de horários, a opção de amamentar o próprio filho ou até de negar qualquer outro pedido dos senhores. Por isso, ainda que se possa admitir a existência de afeto nessa relação, não era exclusivamente de afeto que se tratava.

Ademais, com o correr do século XIX, e como veremos, o aleitamento, de um modo geral, deixa de ser considerado uma prática saudável ou recomendada. Era, então, comparado à animalidade e, dessa maneira, tido como uma atividade pouco digna ao menos para as mulheres das elites brasileiras que, sem constrangimento algum, e amparadas na força dos costumes, recorriam aos préstimos de serviçais; no caso, escravizadas.¹⁰

Assim, e a despeito do papel fundamental que desempenhavam na vida das crianças — não só as alimentando como as provendo de cuidados e de educação —, as amas foram sempre mantidas à sombra da sociabilidade da casa senhorial, limitando-se ao espaço da domesticidade. Nesse sentido, poderiam até contar com um tratamento melhor do que a maioria dos cativos e cativas que trabalhavam no campo: alimentavam-se amiúde, eram mais bem-vestidas e privavam de uma certa proximidade no interior da família. Contudo, não deixavam de ser escravizadas, seguindo um cotidiano penoso junto a seus patrões, adultos e crianças.¹¹

A mesma relação de subalternidade pode ser vislumbrada no conjunto das fotos do gênero. Não obstante, sem as amas, e sem a intimidade que criavam com seus pequenos senhores, talvez esses registros não viessem a termo. Os pequenos poderiam se assustar com o novo ambiente, reagir às luzes emitidas pelas câmeras, fazer cara de choro ou até se mexer, estragando os resultados esperados.

O foco das lentes dirigia-se aos bebês ou jovens, que levavam consigo o nome de suas respectivas famílias, conferindo assim legitimidade à genitora — mesmo que ausente da foto. Por sinal, o provérbio “Mãe só tem uma” data justamente do século XIX, e guarda um sentido preciso — a ideia era que só existiria uma “mãe legítima”: a mãe biológica, formal e socialmente reconhecida como tal. Já a mãe não branca, aquela que era na época conhecida como “mãe mercenária”, transformava-se nessas fotos numa espécie de braço, colo ou ombro.¹² Numa propriedade cujo nome nem sequer devia ou precisava ser mencionado.

Reina, pois, um constrangedor anonimato na convenção das fotos de amas de leite tiradas durante a segunda metade do século XIX. Nos registros norte-americanos, anteriores a 1865, ano da abolição da escravidão nos Estados Unidos, amas aparecem parcialmente escondidas pela proeminência de seus pequenos senhores, ou atrás deles, mostrando simbolicamente, e também de maneira



À esq.: *African American Woman Holding a White Child*, c. 1855. Ambrótipo.
À dir.: *H. E. Hayward and His Slave Nurse, Louisa*, 1858. Ambrótipo.

prática — porque a técnica pedia delas o controle e a imobilidade da criança —, sua subalternidade: ainda mais nas décadas de 1850, 1860 e 1870, quando a fixidez absoluta era condição prévia para garantir o bom produto fotográfico.¹³

No Brasil, uma vez que a abolição tardou demais, as fotos de amas não apenas são mais numerosas como se encontram disseminadas nas diversas províncias do país. Nelas, as escravizadas se “dão a ver”, mas parecem não entregar nada com seu olhar, até porque não foram consultadas sobre sua presença na foto, e tampouco tiveram direito a interferir na situação a que são submetidas.¹⁴ Lá estão elas, com seus corpos expostos, identidades sequestradas, e roupas em geral emprestadas.

Como mostra Gilza Sandre-Pereira, “o leite, entre outras substâncias corporais, é investido de um forte aspecto simbólico em diferentes culturas, e a amamentação ultrapassa, assim, de forma evidente, o quadro biológico e nutricional”.¹⁵ É certo que essas mulheres tinham um papel muito mais importante do que aquele que transparece nas fotos. Cabia a elas o zelo pela alimentação, pelos primeiros passos, pelas palavras iniciais, pela higiene e bem-estar das crianças. Não obstante, as amas de leite, amas-secas, mães de criação, babás, *nannies* ocupam em tais registros visuais um vergonhoso segundo plano, se não físico ao menos alegórico, sem direito a identidade própria.

Dessa maneira, se existiram vínculos fortes entre as amas e as crianças com as quais contracenam, elas estarão sempre divididas por conta da noção de domínio que estrutura essa relação, e pelo sentimento de coação daquela que luta pela própria sobrevivência. Na definição de Rita Segato, criava-se um “parentesco do seio”, que pedia outras interpretações de maternidade.¹⁶

E, com a ampla circulação desse tipo de imagem, essa se transformou numa verdadeira política visual da oposição entre visibilidade e invisibilidade. Até a abolição da escravatura no Brasil, muitas das amas eram escravizadas da própria família, ou podiam ser alugadas de outros proprietários, com o mesmo objetivo. Poucas tiveram a sorte, porém, de receber autorização para “dividir” o seu leite com o próprio filho.

Esses documentos visuais guardaram, assim, um registro sensível da situação ambivalente que representavam. De um lado, o testemunho da relação que as amas efetivamente criaram com suas crianças brancas. De outro, um grande mal-estar diante da patente desigualdade da circunstância, da artificialidade da cena e da certeza de que tais mulheres existiram no passado,

e que a única forma de lembrá-las é anotando, hoje em dia, suas expressões, seus pequenos gestos e os detalhes dos adereços que trazem consigo.

Se o sentimento dominante na relação entre a ama e seu pequeno senhor, por parte da primeira, era de afeto ou revolta, não há como saber. Sem dúvida havia afeto *e* revolta, afeto *com* revolta, diante de situações que deveriam simbolizar uma relação afetiva mas que, paradoxalmente, escancaravam as contradições de um sistema condicionado pela violência e pela exposição didática de uma hierarquia rígida.

*Os tempos de Mônica*¹⁷

Foram poucas as exceções à regra do anonimato, que imperou magnânima no caso dessa convenção de fotos. O exemplo mais icônico é o de Mônica; talvez a única ocasião em que uma escravizada foi captada duas vezes pelas câmeras, e com dois senhores diversos, mas ambos pertencentes a uma só família pernambucana: os Gomes Leal.¹⁸

Como mostra Sandra Koutsoukos, na primeira vez em que Mônica foi clicada pelo fotógrafo João Ferreira Villela, num registro da década de 1860, ela já aparece de forma digna, altiva e com um olhar firme; encontra-se ladeada por seu senhor, Augusto Gomes Leal. Não era para ser assim, mas sua expressão forte inundou todo o retrato.

Villela não era um fotógrafo amador. No ano de 1855, e sem anunciar seu nome, ele abriu um ateliê no Aterro da Boa Vista, 4, no Recife.¹⁹ Em seu estúdio, oferecia retratos para pessoas idosas e adultas e para crianças, bem como explicava que poderia se locomover para qualquer lugar a fim de tirar retratos de pessoas



João Ferreira Villela, Augusto Gomes Leal com sua ama de leite Mônica, 1860. Albúmen, *carte de visite*.

Antiga galeria e officina de Daguerreotypo.

Aterro da Boa-Vista u. 4, terceiro andar.

A esta casa acaba de chegar de Paris um rico sortimento de caixinhas, quadros, molduras, passe-partouts, cassiotas e alfinetes de ouro case esmalte e sem elle, para collocarem-se retratos e cabellos; lindo mimo para festas. Na mesma casa continua-se a tirar retratos com toda a perfeição, tanto de crianças como de pessoas adultas e idosas. Vão-se tirar em qualquer lugar retratos de pessoas mortas. Tiram-se também retratos em stereoscopo, isto he, de maneira a apresentar a pessoa em relevo e ao natural. Incumbem-se de tirar copias em daguerreotypo de edificios, paisagens, retratos, estatuas e quadros. Existem para esses trabalhos duas excellentes machinas novas, chegadas ultimamente, sendo uma dellas dos celebres autores Voigtländer & Sohn, e adverte-se que não se entrega retrato ou trabalho algum sem estar perfeito, semelhante e ao gosto de seu dono. A galeria e officina estará aberta desde as 9 horas da manhã até as 4 da tarde.

DAGUERREOTYP E ELECTRO-TYP.

Na antiga galeria e officina do aterro da Boa-Vista n. 4 terceiro andar continua-se a tirar retratos com a maior perfeição tanto pelo systema francez, como pelo norte americano. Existe na mesma casa, e para a collocação dos retratos, um rico e abundante sortimento de objectos taes como lindissimos alfinetes e medalhas de ouro, mui lindas caixinhas americanas e francezas, de papel, marroquim e veludo de seda, desde o tamanho de uma polegada até um palmo; passe-partouts de todas as qualidades, molduras de todos os tamanhos e de muitos e diferentes feitios, tanto pretas como douradas, e não só para a collocação de um retrato ou grupo de diferentes pessoas, como para a collocação de dois ou tres retratos separados; todos estes objectos são novos e chegados ha pouco uns de França e outros dos Estados-Unidos. Das 8 horas da manhã ate as 5 da tarde a galeria e officina estão a disposição do publico.

À esq.: *Diario de Pernambuco*, 10 de dezembro de 1855. À dir.: *Diario de Pernambuco*, 2 de outubro de 1856.

mortas — um costume de época. Também fazia propaganda de sua técnica, sendo versado, declarava ele, no sistema francês e no norte-americano. No seu estabelecimento possuía “um rico e abundante sortimento de objetos” — alfinetes e medalhas de ouro, caixinhas americanas e francesas de papel, de marroquim, e veludo de seda, passe-partout de todos os tamanhos e cores, e ainda garantia que eram “novos e chegados há pouco”.

O profissional tratou de divulgar, também, que sua galeria ficava aberta das oito da manhã às cinco da tarde, e à disposição da distinta clientela. O negócio era tão lucrativo que, em pouco tempo, Villela abriu novo estabelecimento de daguerreotypia na rua Nova, 18. Mais uma vez destacava seu “completo sortimento de caixinhas, molduras pretas, douradas e joias para a colocação dos retratos”.

A fama foi crescendo, a ponto de o imperador Pedro II, ele próprio um entusiasta da técnica e fotógrafo amador, encomendar de Villela, quando em visita ao Recife, vistas de locais do interior de Pernambuco pelos quais havia passado. Na sequência, o titulóu de “ambrotipista da Augusta Casa imperial do Brasil”, e depois de “fotógrafo imperial”, em claro reconhecimento à expertise do profissional.

Em anúncio estampado no *Diario de Pernambuco* de 22 de maio de 1860, o fotógrafo gabava-se de ter tirado mais de 5 mil retratos em quatro anos. Em outra propaganda, já usando as armas imperiais, descrevia os panos ence-

rados e os equipamentos modernos que possuía em seu estabelecimento comercial. Os negócios iam de vento em popa, tanto que em 1870 abre a Photographia Imperial e Galeria de Pintura de João Ferreira Villela em novo endereço, ainda mais elegante: rua do Cabugá, 18.²⁰

É esse inclusive o endereço que consta na primeira foto de Mônica. Não foi, portanto, a qualquer lugar que levaram a ama com o intuito de ela posar junto de seu pequeno senhor — Augusto Gomes Leal. Pela idade do garoto, supõe-se que, mesmo que a escravizada o tivesse ama-

mentado, àquela altura ela talvez cumprisse o papel de “sua ama-seca”. Não sabemos. Mas ao menos Mônica teve direito a ter seu primeiro nome na legenda: o seu nome pessoal. Essa deveria ser uma deferência conquistada.

A fisionomia de Mônica é, porém, tensa. Bem mais tensa que a do menino, que se apoia nela de forma confortável. Era sua a responsabilidade de manter o garoto quieto, pois as lentes não eram instantâneas e qualquer movimento podia rasurar a foto para sempre. Talvez por isso Mônica tenha tensionado, como bem mostrou o historiador Luiz Felipe de Alencastro, uma das mãos junto ao colo e contra o tecido pesado do vestido.²¹ Ou talvez a mão acabasse revelando um gesto contraído, diante da artificialidade da situação. Afinal, ela posa vestida com o que parece ser um luxuoso vestido de festa e com um colar, ambos provavelmente emprestados da patroa ou do estúdio de Villela.

Podemos fabular que o fotógrafo estava não só à frente dos dois “modelos”, como dando todo tipo de instrução sobre como deveriam se portar. Nada de sorrisos largos, nenhum movimento brusco. No tempo lento das lentes, Mônica e Augusto precisariam ficar firmes, cada um no seu lugar e cumprindo seu papel. Podemos imaginar, também, que o senhor e/ou a senhora Gomes Leal, pais do menino Augusto e proprietários de Mônica,



O photographo F. Villela, ambrotypista da augusta casa imperial do Brasil, avisa ao respeitável publico desta capital, que, tendo voltado do Rio de Janeiro, brevemente reabrirá o seu estabelecimento de retratos, na sua nova residência da rua do Cabugá n. 18, entrada pelo pátio da matriz, onde o acharão prompto a tirar retratos por ambrotipo, daguerreotypo e ambrochromotypo. Este ultimo systema, invenção do distincto professor Insley Pacheco, de quem o annunciante é unico discipulo, é talvez a derradeira perfeição da arte de retratar por meios photogenicos. A fidelidade do desenho feito pelo sol, reunida a um especial trabalho de pintura a oleo, dá um retrato delicado, perfeito e ao alcance de todas as fortunas, porquanto, apenas custa mais metade dos preços dos simples retratos de ambrotipo.

Diario de Pernambuco, 4 de outubro de 1860.

estivessem ali para apreciar as “mágicas” da fotografia. Como vimos, esse era um verdadeiro programa social: ir à cidade e frequentar um ateliê elegante. É possível notar o tapete rebuscado estendido no chão e o tecido que cobre a bancada onde Mônica pousa o braço, mostrando falsa descontração.

A família Leal enriquecera como proprietária de terras e com o comércio, e tinha grande ascendência na política local. O nome carregava um peso social. O coronel Antônio Gomes Leal, membro da aristocracia rural de Olinda, tomara parte no enfrentamento à revolução da Confederação do Equador em 1824 e na Revolução Praieira de 1848. Foi também um dos mobilizadores dos Batalhões de Voluntários da Pátria de Pernambuco, grupos que se formaram no Brasil todo ainda no início da Guerra do Paraguai, em resposta à investida do país vizinho no Mato Grosso e no Rio Grande do Sul. O Recife não escapou à regra: sob o comando do coronel do Exército Antônio Gomes Leal, no dia 27 de abril de 1865, seguiram 789 homens em campanha.

Boa parte deles morreu em combate na Guerra do Paraguai. O próprio coronel foi ferido em 1866, nas batalhas de Tuiuti e de Estero Bellaco — em 1867

solicitou exoneração do comando da 10ª Brigada e o atenderam prontamente. Foi o suficiente para, ao longo de sua carreira militar, Antônio Gomes Leal ser condecorado com a Imperial Ordem de Cristo, a Imperial Ordem do Cruzeiro, a Imperial Ordem de São Bento de Avis, as medalhas de campanha de 1824 e da Guerra do Paraguai.²²

No registro feito no ateliê, hoje amarelado pelo tempo, o páter-famílias ostenta sua pose de militar, com a espada visível do lado esquerdo e trazendo no peito, orgulhoso, o excesso de medalhas que recebeu.

Mas deixemos o coronel de lado para retornarmos ao caso de Mônica. Não temos certeza se membros da opulenta família Leal estavam junto com a ama e a criança no momento da foto. Se lá estivessem, sem dúvida representariam mais um fator de constran-



Léon Chapelin,²³ Antônio Gomes Leal [Brigadeiro, Guerra do Paraguai]. Carte de visite, 8,6 x 5,4 cm.

gimento para a moça, postada bem à frente deles e aguardando, quiçá impaciente, o clique.

Como explica Roland Barthes: “na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado”.²⁴ Não que as fotos tragam de volta um passado intocado, mas atestam que o que eu vejo hoje, algum dia, e de alguma maneira, existiu.²⁵ Tais registros mostram também as potencialidades desse tipo de arquivo e os “padrões de intenção” que acionam, em termos de comissionamento, mercado e expectativas de reprodução.²⁶ No caso das fotos de amas, transformam-se em símbolos da linguagem da desigualdade multiplicada nos tempos da escravidão.

No entanto, e como mostra Maurício Lissovsky, no “momento de espera”, na “demora” entre a determinação e a realização da foto, reside a oportunidade de impor a “presença de si”. Ou seja, talvez nesses segundos de aguardo Mônica tenha conseguido expressar alguma subjetividade própria, conferindo ainda mais excepcionalidade ao registro. Não que a ama tivesse nas suas mãos a “liberdade capaz de fundar uma utopia”, mas fez bom uso de uma certa “ética do devir do instante”.²⁷

Enfim, entre o clique e a abertura e fechamento do obturador da câmera, nesse pequeno hiato, nesse instante de hesitação, quem sabe uma possível reação tenha ocorrido.²⁸ E Mônica reagiu. No tempo breve de que dispunha, ela contraiu a face, deixou seu olhar muito firme (talvez para não piscar), e acabou por sutilmente desmentir a mensagem última dessas fotografias que prometiam uma grande concórdia. Ficou claro como o ritual era outro: tratava-se do espetáculo da hierarquia e do apagamento.

E falta uma pessoa na cena, e em todas as demais envolvendo amas de leite: a própria criança negra, filha da ama, que fica de fora do retrato. No caso, a ausência é absoluta e o silêncio incomoda na situação, cuidadosamente preparada para, tão só, encantar. Tem razão Luiz Felipe de Alencastro quando escreve que “o Brasil inteiro cabe nesta foto”.²⁹

De toda maneira, com seu nome próprio e uma atitude altiva, Mônica parece se distanciar das tantas criadas que restaram mais apagadas nas centenas de fotos do gênero. Mônica também está envolta num xale, que cobre seus ombros como se fosse um pano da costa, uma marca de sua origem e nação.

Mas o caráter de exceção dessa história ficará ainda mais destacado se associarmos outro elemento à narrativa. A ama foi captada numa segunda



Alberto Henschel, *Isabel Adelaide Leal Fernandes e a ama de leite Mônica*, 1877-82. Albúmen, *carte de visite*, 6,5 × 10 cm.

imagem, alguns anos mais tarde. E, outra vez, lá está seu nome próprio na legenda: Mônica. Se a primeira foto data da década de 1860, a segunda é dos anos 1877-82. São assim vinte anos de convivência na mesma família.

Vale lembrar que, no primeiro registro, Mônica já aparentava ser uma mulher madura, com seus cabelos em parte brancos. Apesar de ser preciso relativizar os marcadores de idade em escravizadas — sabemos que envelheciam precocemente por conta dos trabalhos severos a que eram submetidas —, fica evidente como, na segunda foto, os anos pesaram para Mônica.

Nesse retrato, ela se encontra junto da pequena senhora Isabel Adelaide Leal Fernandes. De novo se destaca o contraste entre o nome completo da garota e o registro simples da criada. Dessa vez a foto foi feita

no ateliê de Alberto Henschel, que, nascido em Berlim em 1827, chegou ao Recife em 1866 e, ao longo de dezesseis anos, teve uma atuação crescentemente reconhecida não só em Pernambuco como no Brasil. Ele se tornou um verdadeiro empresário da fotografia, possuindo ao mesmo tempo quatro estabelecimentos: no Recife, em Salvador, no Rio de Janeiro e, por fim, em São Paulo. A produção do profissional era conhecida pela variedade de registros, que incluíam paisagens, imagens etnográficas e muitos retratos de estúdio, e sua ascensão foi ligeira — ele alcançou o título de “fotógrafo oficial da Família Imperial”, o grande mecenas naquele momento. Para fazer a foto da filha Isabel com sua ama Mônica, a família recorreu, pois, a um profissional ainda mais famoso e caro.

Se na imagem Mônica parece mais envelhecida, seu olhar continua determinado e digno. Ela aparece, mais uma vez, ricamente vestida, com um colar no pescoço e um xale nos ombros. A cadeira em que está sentada tem um espaldar barroco que ajuda a completar o ambiente refinado, com um tapete

no chão e um rico tecido que cobre de forma exuberante a mesa lateral. Suas mãos, pousadas no vestido, aparentam estar um pouco mais relaxadas. Talvez a técnica tivesse evoluído, naquele espaço de tempo, e não fosse mais tão primordial segurar firme as crianças; além disso, Isabel é mais velha do que o menino Augusto. Parece inclusive já estar casada, daí o sobrenome Fernandes adicionado ao Leal. De toda forma, lá estão elas, próximas mas bem mais distantes, sobretudo quando se compara esta foto à primeira. O peso da idade de Mônica também é acentuado pelo fato de ela encontrar-se sentada e a menina, em pé. Isabel apoia um dos braços na cadeira à sua direita e a outra mão segura o braço da ama, revelando alguma intimidade. As duas olham fixamente em direção ao fotógrafo.

Ela deve ter atuado como ama ao menos para duas crianças da família Leal, continuando a cumprir a mesma função de uma geração a outra. Estudosos chamam a atenção para o fato de que, depois de tantos anos servindo à casa senhorial e amamentando as crianças da família, esse tipo de criação acabava alcançando o direito de permanecer em seus aposentos, embora houvesse deixado de exercer suas tarefas originais, o que provavelmente era o caso de Mônica nessa etapa da vida.³⁰

Contudo, após o registro na segunda imagem, infelizmente perdemos a pista do destino dela. Não sabemos se conquistou a carta de alforria, e mesmo assim continuou a viver com a família Leal, ou se permaneceu escravizada. De toda forma, os dois registros, raros que são, contam o que há de ter sido uma parte significativa da vida de Mônica. O que esses retratos também narram é uma certa história que pode ser depreendida a partir dos detalhes neles contidos.

Mônica com certeza foi avisada, nas duas ocasiões, sobre a visita ao estúdio fotográfico, e à sua maneira, quiçá, agenciou sua imagem. Para além da suposta e desejada representação de “harmonia”, a ama pareceu se impor por meio de seu olhar firme e da postura elegante que ostenta. Ela apresenta também um ar seguro, talvez resultado da proximidade que alcançara junto a Augusto e depois Isabel. A legenda parece conduzir a atenção do observador para os pequenos proprietários. Todavia, paradoxalmente, ao menos nos dias de hoje, é Mônica quem mais se destaca nesses daguerreótipos do passado.

Trata-se apenas de pequenos indícios, é certo. Mas fazem parte de estratégias usadas por escravizadas que lutaram contra processos violentos de anonimato e invisibilidade. Se Mônica escapou da regra, e apareceu por duas



Eliana Amorim, *Possíveis sonhos de Mônica*, 2019. Colagem digital.

vezes, e com seu primeiro nome discriminado, não fugiu desta que é uma convenção visual, e feita em série: mulheres negras, bem-vestidas, ladeadas por crianças brancas.

No entanto, mesmo que não saibamos mais seus nomes ou detalhes de suas histórias de vida, elas viraram testemunhas de seu tempo. E é essa testemunha que Eliana Amorim³¹ recria na obra *Possíveis sonhos de Mônica*, de 2019.

Trabalhando com a colagem, a artista apresenta um fundo texturizado e um chão ladrilhado, fazendo uma paródia com os recursos elegantes existentes nos ateliês fotográficos do século XIX. Na obra, em vez dos dois “filhos brancos” de Mônica, agora duas crianças negras, também retiradas de

registros do Oitocentos, aparecem ao lado dela; são seus filhos biológicos que estão artística e simbolicamente representados. Afinal, como vimos, seus próprios rebentos, que devem ter sido dela afastados, permaneceram ausentes das imagens originais e da história pregressa.

Nessa obra contemporânea, como em outras, entre as quais as da artista Rosana Paulino, Mônica não é mais “ama dos outros”, mas cuida de seus filhos legítimos, que não foram abandonados na Roda dos Expostos — lugar onde eram deixadas as crianças escravizadas, durante o século XIX, cujas memórias só podem ser hoje fabuladas.³²

*As muitas Mônicas: o afeto como forma de agressão*³³

O sistema escravista criou suas próprias formas de visualidade, apresentando muitas Mônicas sem nome, junto às suas crianças brancas. De um lado, e como temos visto, pretendia-se registrar, didaticamente, essa “maternidade escrava”, exposta a partir de noções como afeição, amor e cuidado. Por isso, com o aprimoramento da técnica, tais fotos logo foram transformadas em *cartes de visite*,³⁴ encontrando um bom mercado tanto no Brasil como no exterior. Viraram não só uma convenção, sendo as imagens produzidas em série, como também um ótimo negócio, até mesmo em países que não possuíam o sistema de trabalhos forçados. Fotos de mães negras se tornaram uma tópica afro-atlântica: uma maneira estabelecida e compactuada de se referir a uma suposta faceta sentimental e palatável da escravidão.

O outro lado do espelho refletia, porém, uma situação muito mais complexa, já que implicava uma relação imposta, comprada, alugada, mercantilizada. Não por coincidência, essas fotos se converteram, no final da década de 1880, e nas mãos dos movimentos abolicionistas, em exemplos de uma via oposta: da violência da escravidão, do trabalho forçado e do sequestro da intimidade.³⁵

Tais eram, pois, os limites e impasses desse tipo de representação visual que pretendia difundir uma espécie de “elogio da barbárie”. De toda maneira, até a abolição, a convenção acabou por se impor, neutralizando o conflito. Era a imagem que desmentia a realidade mas virava, paradoxalmente, a própria realidade. Como explica Ludwig Feuerbach, preferia-se “a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser”.³⁶

Foram assim muitas as Mônicas sem nome que circularam no “rio chamado Atlântico”,³⁷ com as fotos vendendo ilusão a partir da reiteração. Aliás, muitas vezes, um determinado registro visual, ao ser repetido à exaustão, transforma-se em verdade. Por outro lado, e como explica o historiador da arte Ernst Gombrich, em várias circunstâncias uma imagem deve muito mais a outra imagem do que ao contexto que lhe é imediato.³⁸

A eficácia simbólica dessa sorte de violência (convertida em representação harmoniosa) vem, portanto, não só da repetição como da associação que se fazia entre as tantas fotos de amas que circulavam naquela época. Ao mesmo tempo que “vemos”, acionamos relações, fazemos ilações, entendemos símbolos a partir dos vocabulários visuais que já trazemos conosco e fazem parte do nosso tempo. Livros próximos a um retratado denotam erudição, roupas elegantes indicam riqueza, um cetro nas mãos é sinal de realeza, uma expressão compungida revela tristeza, estar montado num cavalo é índice de virilidade, uma flor lembra feminilidade, e, por sua vez, carregar e apoiar outra pessoa, de outra condição social e raça, é símbolo de subalternidade.

Não estou aqui defendendo que documentos visuais são aleatórios, no sentido de invariavelmente inverterem o que querem expressar. Ao contrário, sua capacidade de comunicação e até mesmo de veiculação depende do diálogo que estabelecem com seu contexto imediato. Mas nem sempre são apenas isso. Todos os signos linguísticos organizam o mundo conferindo significados “convencionais” — no sentido de firmarem convenções visuais — a elementos mais dispersos. Por isso, muitas vezes, observamos uma imagem a partir de uma série de códigos socializados pela cultura.

É nessa perspectiva que as imagens de mães negras causam, hoje em dia, num contexto distinto, estranheza e embaraço. O mesmo não ocorria, porém, no Oitocentos, quando a proximidade de um pretense abraço entre uma ama e uma criança, ou a mera aproximação corporal entre elas, de alguma forma veiculava uma suposta “suavidade” da escravidão. No entanto, e como chamou atenção Marcel Mauss, técnicas corporais compõem gramáticas tão legíveis como aquelas escritas.³⁹ Já o antropólogo Didier Fassin, mais recentemente, explicou de que forma, exposto a determinadas situações que lhe evocam traumas, “o corpo lembra” e reage. No caso dessas mulheres são muitos os traumas: o trauma da objetificação de seus corpos, da lida incessante do dia a dia, do assédio, e da separação de seus próprios filhos.⁴⁰

Por isso, os corpos não só posam de maneira acomodada e adequada. A seu modo, “lembram”.

Se a circulação alargada desse gênero de fotos procura cauterizar a percepção da dor, a contradição nelas inscrita “lembra”. Proponho assim ler tais imagens na contramão; de maneira contraintuitiva. As fotos de amas negras revelam, ao menos no presente, um mundo de ambiguidades: servidão e afeto, humilhação e intimidade. Mas mostram mais: pequenos desacatos silenciosos.

Nas fotos, várias amas recontam, a partir de gestos diminutos, a história de um país que não escapa do fato de ter sido o último a abolir a escravidão mercantil no Ocidente e de ter enraizado a hierarquia. Por isso esses registros visuais se parecem um pouco com fantasmas; carregam consigo a assombração de revelar que o presente anda mesmo lotado de passado.

Sobre amas e fantasmas

Durante muito tempo, esta tela foi atribuída ao pintor Jean-Baptiste Debret, e interpretada como um retrato do futuro imperador Pedro II nos braços de “sua” ama negra. Simbolizaria assim, mas em chave positiva, de exaltação, o nascimento de uma nação marcada pelo trabalho escravizado.

Hoje, porém, nada disso é considerado verdade, restando ao redor do quadro muita indeterminação, sobre sua autoria e sobre as pessoas nele representadas. O título da obra foi, igualmente, sendo alterado no tempo: primeiro, ela ficou conhecida por um nome bastante perverso — *Nhozinho no colo de mucama* —, o diminutivo dando o tom da intimidade logo desmentida pela palavra “mucama”. Já a última versão, mais inócua, menciona de maneira genérica uma ama e uma criança: *Ama com criança ao colo*. Especialistas também deixaram de atri-



Autoria desconhecida, *Ama com criança ao colo*, século XIX. Óleo sobre tela, 55 x 44 cm.

buir a tela a Debret: comparada com os poucos óleos que o francês realizou, fica evidente a diferença do colorido, das formas e até mesmo da temática presentes nessa tela. Essa mudança de autoria e de título é digna de interesse, pois destaca as várias ressignificações culturais a que a pintura esteve sujeita.

Na versão corrente, tanto a mulher como o garoto ganharam nomes e contexto. A escravizada, que se chamava Catarina (não sabemos o sobrenome), estaria carregando no colo o menino Luís Pereira de Carvalho, que depois se tornou um tenente-general do Exército. A pesquisadora Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro explica que a obra teria sido ofertada ao Museu Imperial pela madrinha do retratado, d. Maria Isabel de Jesus Vieira, mãe do barão da Aliança.⁴¹ Não se sabe direito de onde nasceu a antiga interpretação, mas sem dúvida por conta dela é que o quadro teria ficado exposto na área do museu dedicada à família imperial.

Mesmo com as mudanças na atribuição de autoria e título da pintura, durante algum tempo ela continuou na ala imperial, mais exatamente no quarto da princesa Isabel. Contudo, depois de tanta controvérsia, o próprio destino da tela foi alterado: hoje ela está guardada no acervo do Museu.⁴²

De toda maneira, trata-se de uma pintura realizada dentro da convenção visual das amas de leite. Nela, um menino de pele muito branca e de cabelos claros contracenava com uma mulher negra e de cabelos escuros. A diferença de cores fica evidente no detalhe da mão negra que segura a criança, e das pernas nuas e brancas do menino. O contraste também se destaca a partir da mão branca do bebê que toca levemente os seios cobertos da moça. O gesto é sutil, mas muito revelador da função dela. Os dois vestem roupas claras. Ele está coberto na parte superior do corpo; ela deixa entrever o dorso desnudo e sensualizado. Um colar de coral vermelho, de nação africana, sublinha ainda mais a pele exposta.

Rita Segato afirma que o quadro é uma alegoria de uma criança que se “apega a uma pátria-mãe jamais reconhecida, mas não por isso menos verdadeira”. Como explica a antropóloga, trata-se de uma dupla obliteração, da mãe negra e da África, e por isso a mão do menino parece relutar em largar aquele seio.⁴³ A tela e o caminho que ela percorreu servem de alegoria para pensarmos na quantidade de anonimatos e silêncios implícitos nessa que é uma verdadeira retórica das imagens.

Não foram poucas as pinturas que reiteraram o mesmo tipo de situação. Nesta obra, é também branca a menina mantida no colo de sua ama escravizada. Uma criança com nome e filiação completos, retratada, ademais, como uma adulta: com roupas e joias que não condizem com sua idade mas falam muito de sua classe e condição social. A imagem contrasta as cores branca e negra mediante a luz que incide forte sobre Ana Maria, destacando nela o objetivo último do pintor. A meta do artista é elevar a filha dos comitentes, e talvez por isso — falta de técnica mas excesso de intenção — o rosto da garota tenha ficado grande demais e ligeiramente desproporcional em relação a seu corpo.



Autoria desconhecida, *Ana Maria de São José e Aragão (filha dos barões de Jaguaribe) no colo de uma escrava*, [s.d.]. Óleo sobre tela, 85 × 60 cm.

Contudo, é possível afirmar que a convenção visual dos retratos de ama se formou não tanto por causa da pintura; foi com a fotografia que o costume virou voga. Aí, sim, depois dos anos 1850, uma série de daguerreótipos e *cartes de visite* passaram a insistentemente apresentar as famílias abonadas brasileiras a partir dessa dupla improvável: a criança que representava a projeção social dos pais, junto a uma mulher de alguma maneira desprovida de seu corpo e destino, “tornando mais leve e mais suave o peso e o jugo da escravidão na memória social”.⁴⁴

E as “fotos de amas” ganharam volume, junto com a própria história da fotografia no século XIX, mantendo sempre certos padrões comuns e recorrentes. Na maioria dos retratos, essas serviçais apareciam vestidas à europeia, com roupas e acessórios elegantes, em geral emprestados nos próprios ateliês fotográficos. Por isso mesmo, enquanto as roupas das crianças estão bem ajustadas a seus corpos, nas escravizadas o ruído começa já na indumentária, que é normalmente excessiva ou demasiado grande. Além disso, tais vestimentas costumavam cobrir todo o corpo das amas, convencendo um tipo de re-

apresentação oposto à imagem sensualizada e estereotipada das mulheres negras, que muitas vezes surgiam com o colo nu e os braços à mostra.⁴⁵ Nesse caso, o objetivo era mostrar serviçais pudicas, cuja função seria cuidar dos pequenos, e não chamar demais a atenção dos adultos. Precisavam figurar a imagem da mãe, de uma segunda mãe subordinada.

O conjunto também confirma o que vimos aqui destacando. A estarrecedora maioria dessas mulheres não apresenta seus nomes discriminados. São apresentadas apenas como serviçais, e sua função substitui a identidade. No entanto, trata-se do modelo, não exatamente da realidade. Quando vistos em seus detalhes, esses documentos revelam, sim, a tensão expressa nos olhos fixos — temerosos de que a tarefa não fosse bem-sucedida e isso levasse a algum tipo de punição —, os braços rígidos e alguma distância em relação às crianças, a qual vai aumentando com o apuro da técnica, que não pedia mais a absoluta imobilidade. O fato é que se amplia com o tempo um certo afastamento corporal. Elas, desajeitadamente, seguram as crianças e as mantêm eretas; muitas vezes sem um gesto ou uma expressão de afeto.

Além da ausência dos nomes nas legendas, tampouco as vestes revelam algo de suas identidades.⁴⁹ Algumas imagens, entretanto, mesmo que raras, trazem marcas de nação, a partir dos panos da costa que as amas ostentam e das indumentárias ou turbantes que trazem consigo. No terceiro registro abaixo,



À esq.: Alberto Henschel, *Babá com criança*, 1877-82. *Carte de visite*, 6,5 × 10 cm. Ao centro: Henschel & Benque, *Ama negra com menina branca*, c. 1870. *Carte de visite*, 6,5 × 10 cm.⁴⁶ À dir: Antônio da Silva Lopes Cardozo, *Antônio da Costa Pinto com a sua ama de leite*, 1868. *Carte de visite*, 6,3 × 10 cm.⁴⁷

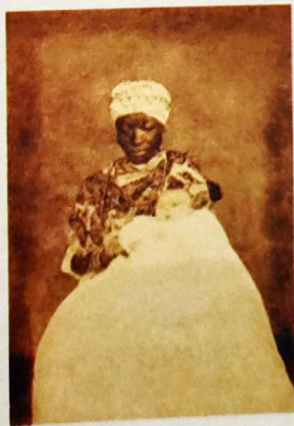
se a saia tem uma padronagem mais ocidental, o turbante e o pano da costa não deixam dúvidas sobre a origem da modelo. Já no primeiro registro abaixo, a moça não só carrega a criança à moda de África, como se destacam o brinco e o bracelete que remetem a seu continente. Também sobressaem na foto, ainda mais quando comparada a outras do gênero, os cabelos soltos e a expressão mais sisuda da modelo, bem como o fato de ela não se voltar para o fotógrafo. Seu corpo também está mais exposto, a exemplo do processo de sensualização que se cola à representação das escravizadas, feita em geral por fotógrafos europeus e homens.⁵⁰ Quem sabe esse foi um recurso utilizado pelo próprio profissional, que era proprietário de um ateliê muito concorrido em Salvador e vendia fotos “típicas”. Não obstante, chama atenção o olhar enviesado da moça, o qual não combina com o fundo aprazível, provavelmente encomendado pela família do pequeno, que segue feliz no colo da mucama.

Assim, se as amas fotografadas “se davam a ver”, também “se faziam ver”,⁵¹ parecendo agenciar a partir de pequenos detalhes suas próprias imagens. É certo que os senhores e o fotógrafo controlavam a situação: determinavam o horário, a duração do ritual, as roupas e as paisagens de fundo. Mas não tinham como impedir que a personalidade da “modelo” viesse à tona, e de forma inesperada.

Interessante é o caso da “ama de leite Benvinda”, a qual, de certa forma, desmente o que a convenção fotográfica e seu nome anunciam. Com seu turbante, colares e pulseiras de contas, ela olha para baixo e não segura o bebê como deveria. Resultado: Maria Rita Meireles da Costa Pinto se moveu, e sua feição ficou pouco definida e mais borrada. Já Benvinda leva no nome o eufemismo que se queria inculcar numa situação assim compulsória.



Rodolpho Lindemann,
Cenas de escravidão,
1885.⁴⁸



Antônio da Silva Lopes
Cardozo, Maria Rita
Meireles da Costa Pinto
com a ama de leite
Benvinda. Bahia, c. 1881.
Cartão cabinet,
11 x 16,5 cm.⁵²



João Goston, *Retrato de ama com criança*, c. 1870
Albúmen.⁵³

No caso desta foto feita no ateliê de Goston, se a ama segurou bem a criança, aproveitou também para expor uma série de adereços, decerto pessoais, que revelam sua origem e subjetividades. Sentada numa cadeira bastante adornada, barroca nos torneados da madeira, contando com uma paisagem de fundo meramente decorativa, ela traz um turbante vistoso, brincos, colar e pulseiras. Orgulhosa, fita bem as lentes. Não temos certeza se se tratou de uma atitude premeditada da escravizada ou de uma orientação do fotógrafo, mas, de toda maneira, a ama sai muito digna na foto.

Também não há como saber se tais mulheres puderam apreciar suas imagens impressas nas fotos. Provavelmente não, mas também pouco importa. Vale mais anotar a própria vaidade e autoestima delas, que tinham seu direito, fundamental, à subjetividade corriqueiramente desprezado. E assim, mesmo que na contramão, esses registros viraram testemunhas de suas vidas e de suas pequenas dissidências.

Com o passar do tempo, e com as críticas ao aleitamento materno, sobretudo de mães negras, também a técnica foi se alterando. A prática pedia agora que as mucamas ficassem desfocadas, ou fossem cortadas, para que apenas as crianças ganhassem destaque. Dessa maneira, afastava-se ainda qualquer possibilidade de reação não prevista ou não devidamente controlada pelo profissional. Esse tipo de expediente foi muito aplicado por Militão Azevedo, um fotógrafo radicado em São Paulo e que fez sucesso com a freguesia local e com a ascensão econômica da capital do café.

Militão criou, então, um estilo novo dentro da convenção, e literalmente “sumiu” com as amas. Delas ficaram somente as mãos ou parte do corpo. Não o rosto ou qualquer outro sinal que pudesse ajudar na sua identificação.

Tomemos aqui alguns exemplos dentre a variedade de registros deixados por Militão. A comparação destaca o apuro da operação fotográfica que tem por princípio revelar uma parte e esconder outras tantas. Como mostra a antropóloga e educadora Rafaela Deiab, nesse caso apenas a babá se encontra borrada, ausente ou objetificada; as fotos guardam tão somente pedaços de



Da esq. para a dir.: Militão Augusto de Azevedo, *Sem título*, 1883. Albúmen; *Sem título*, 1879. Albúmen; *Sem título*, 1880. Albúmen; *Sem título*, 1880. Albúmen.

seus corpos. Quase nada delas restou; um pedaço de xale, um fragmento das vestes escuras ou as mãos calejadas do trabalho.⁵⁴

Esse processo de “desaparição”, literal e simbólico, e que pode ser observado no trabalho de outros fotógrafos, como, por exemplo, Alberto Henschel, acompanha pari passu o movimento eugenista e de crítica ao chamado “leite mercenário”. No final do século XIX, são muitos os relatos que se insurgem contra o aleitamento feito pelas amas e paralelamente defendem aquele realizado pela própria mãe. No periódico *A Mãe de Família*,⁵⁵ veiculado na corte entre 1879 e 1888, valorizava-se o aleitamento materno em oposição direta ao delegado a escravizadas, que, alertava o jornal, acabava por distanciar o Brasil do rol dos países tidos como “civilizados”.

O suposto era que não se tratava de um aleitamento benéfico, uma vez que “oferecido” por pessoas “degeneradas” ou “inferiores”, cujo leite teria a capacidade de contaminar as crianças que o recebiam e de perpetuar o atraso. Datam dessa época, também, o surgimento e o incentivo ao leite em pó, então considerado “mais saudável”.

Entretanto, em terras brasileiras, o “costume” já havia se imiscuído no âmago das famílias de proprietários brancos e fora assim naturalizado. Nesse contexto, porém, e sobretudo a partir dos anos 1880, tomaram força



Possivelmente a primeira versão da Farinha Láctea, ainda na segunda metade do século XIX.

Ama de leite

A natureza do leite materno é boa, e seu preço elevado, tem tornado a introdução da farinha lactea de Nestlé um verdadeiro benefício para o Brasil. Hoje uma mãe pode ter a satisfação de criar seu filho com o leite que tiver, sem se preocupar com o risco de enfraquecer um do sofrer na sua saúde. Dando assim ao seu filho o excelente alimento de Nestlé, tão usado pelas comunidades médicas da Europa, já anunciadas, com uma despesa mensal que não chega a 10\$, pôde-se hoje nutrir uma criança de peito nas melhores condições possíveis.

Também é muito recomendada a farinha de Nestlé a todas as pessoas doentes, fracas, convalescentes, as que sofrem de esgotamento e que precisam de um alimento de fácil digestão.

Vende-se no depósito do piano e música de H. L. Levy.

**Rua do Imperatriz n. 34
S. PAULO**

Criança robusta...

Se sua

"LACTOGENO"

O melhor leite em pó no espírito da Classe Médica

Se a natureza do leite materno é boa, e seu preço elevado, tem tornado a introdução da farinha lactea de Nestlé um verdadeiro benefício para o Brasil. Hoje uma mãe pode ter a satisfação de criar seu filho com o leite que tiver, sem se preocupar com o risco de enfraquecer um do sofrer na sua saúde. Dando assim ao seu filho o excelente alimento de Nestlé, tão usado pelas comunidades médicas da Europa, já anunciadas, com uma despesa mensal que não chega a 10\$, pôde-se hoje nutrir uma criança de peito nas melhores condições possíveis.

Também é muito recomendada a farinha de Nestlé a todas as pessoas doentes, fracas, convalescentes, as que sofrem de esgotamento e que precisam de um alimento de fácil digestão.

Vende-se no depósito do piano e música de H. L. Levy.

**Rua do Imperatriz n. 34
S. PAULO**

SENHORA:

Não se afflige com a falta de leite. Há um bom substituto, único substituto, ao qual deve ter toda a confiança.

O LEITE MOÇA

Leite Condensado MOÇA

Da esq. para a dir.: Anúncio publicado em abril de 1886; propaganda do leite em pó Lactogeno Nestlé, publicada na *Revista da Semana*, 28 de setembro de 1929; e propaganda do Leite Condensado Moça, publicada na revista *Fon Fon*, novembro de 1912.

as teses do darwinismo racial — que pressupunham a existência de raças superiores e inferiores e condenavam a mistura —, conferindo um argumento a mais aos médicos nacionais contrários à prática. Isto é, o aleitamento feito por mulheres consideradas “racialmente inferiores”, que, como diz o anúncio, não eram “sadias e boas”, transmitiria qualidades morais aos bebês, alterando e prejudicando seu caráter, sua formação física e mental.*

Esse é o teor também da propaganda de Leite Condensado Moça que traz a imagem de uma mãe branca, com olhar calmo, roupas igualmente brancas e que envolve carinhosamente seu filho nos braços. O que impressiona, porém, é o texto do anúncio que grifa a ideia de que esse seria o “único substituto” de “confiança”, na falta do leite materno. Muitas vezes um texto diz muito mais pelo que propositalmente resolve omitir.

Não parece coincidência, pois, que as famosas fotos das amas fossem substituídas, aos poucos, por imagens em que elas deixavam literalmente de figurar. Esses novos registros representavam o apagamento, físico e metafórico, de seus corpos, de seu leite e dos filhos próprios que deixaram de amamentar. Sua presença era agora, e ainda mais, uma grande ausência.

Carregando o próprio filho

Restaram, porém, desenhos e fotos, mesmo que minoritários, em que mulheres negras aparecem carregando seus próprios filhos. Se é correto que os corpos lembram, guardam suas histórias, uma certa conexão especial pode ser percebida quando é dado a essas amas o direito de se fazerem representar ao lado de seus rebentos.

Foram poucos os profissionais que se dedicaram a fotografar mulheres negras junto a seus bebês, e quando o fizeram pareciam visar, sobretudo, à criação de outro tipo exótico.

Nesse documento de Marc Ferrez, por exemplo, tudo parece ser construção. A foto foi reproduzida como cartão-postal e comercializada enquanto um símbolo aprazível do Brasil: mais um souvenir. A jovem traz na cabeça um cesto com espigas de milho e o apoia num objeto de sisal especialmente feito para este fim: suportar grandes cargas. A fotografia revela também equilíbrio estético na sua composição: o branco do turbante e da manga se destaca diante da tonalidade escura da modelo. O braço torneado produz um quadrante perfeito nessa foto tirada, conforme a convenção, de perfil ou em três-quartos.

Entretanto, nem tudo parece ter dado certo na produção; ela deu quase certo. Em primeiro lugar, a moça está de olhos quase fechados; ausentes. Se o ato é proposital ou não, hoje será impossível confirmar. Já seu bebê, curioso, encarou o fotógrafo, mexendo-se um pouco de modo a atrapalhar a nitidez da imagem. De toda maneira, em função do apuro



Marc Ferrez,⁵⁷ *Negra com seu filho*, c. 1884. Gelatina de prata, 12,4 x 8,8 cm.



Alberto Henschel, *Retrato de jovem mulher com bebê nas costas e um tabuleiro de frutas em frente*, c. 1870. *Carte de visite*, 9,2 x 5,7 cm.⁵⁹

técnico e da beleza do registro, a foto virou um sucesso comercial, e acabou circulando como modelo e propaganda de uma suposta, e sem dúvida enganosa, escravidão “pacífica” e “bela” do Brasil.⁵⁸

Mas há algo de íntimo e de familiar na forma como o pano da costa envolve todo o bebê, só deixando seu pequeno pé à mostra. Há também segurança nessa arte de carregar o filho e cuidar dele. Sutil é a maneira como o cotovelo da mãe se aproxima do corpo da criança. Pele na pele.

Essa foto de Henschel corrobora o mesmo argumento. De uma parte, o profissional evidentemente procura destacar o lado exótico da situação — a moça tomada de perfil sendo associada à prática da venda de frutas. De outra, porém, o sono tranquilo do bebê revela, por novo ângulo, a proximidade calma que parecia existir entre uma

mãe e seu filho — inclusive em situações extremas como essa: a tomada de uma foto com o objetivo de venda ou propaganda.

Sabemos que profissionais fotógrafos também criaram cenários, com o objetivo de divulgar uma visão ordeira do sistema escravista. É o caso da foto de Georges Leuzinger, na página ao lado; mestre em criar paisagens socialmente construídas.

A despeito de a foto não ter sido realizada no interior de um estúdio, tudo nela é igualmente artificial, como se fosse um ateliê a céu aberto. Cada pessoa e cada objeto parecem estar em seus exatos e premeditados lugares. O cenário corresponde a uma das várias fazendas de café que, apesar de em tal contexto se encontrarem decadentes, cabia ao fotógrafo engrandecer e imortalizar. Ao fundo, divisam-se as montanhas que cercam a propriedade, já um pouco destruídas pelo plantio inclemente. Esse era o conhecido café de encosta, que, em função da falta de descanso da terra, costumava gerar panoramas marcados por devastação. Ao centro, uma construção bastante rudimentar traz sinais do tempo: paredes mal rebocadas e sujas contracenam com janelas às quais faltam alguns vidros. Essas são imagens da

antiga opulência mas que não disfarçam os efeitos da decadência econômica da região.

Conforme diz a legenda incluída na foto, trata-se em definitivo de um documento sobre a labuta do café. Tanto que tudo é didática e anacronicamente explicado: como se fosse possível documentar todo o processo de fabrico do produto em apenas uma foto. À esquerda vemos o café já preparado e à espera do ensacamento enquanto, mais ao centro, um grupo de escravizados posa para o fotógrafo.

Quase todos, incluindo as crianças, olham para baixo ou para a frente: o escravizado à esquerda que com seu rastelo separa os grãos de café, a escravizada que traz seu filho às costas, as crianças negras sempre representadas no chão. Também olha para baixo a moça negra com um turbante na cabeça que parece ser a ama do menino muito louro e com cabelos bem penteados. Uma espécie de velocípede, e que devia pertencer ao herdeiro da Fazenda do Quititi, ajuda a adornar o registro. Outra política visual de desigualdade: o menino branco é o único que aparece mais evidentemente na foto em situação de lazer. Aos demais, o trabalho!



Georges Leuzinger, *Fazenda do Quititi [secagem do café]*, c. 1865. Albúmen, 18,2 × 24 cm.

Chama atenção, nesse mesmo sentido, que apenas o pequeno senhor olhe para o fotógrafo. O menino deve ter recebido uma voz de comando qualquer para assim deixar mais evidente sua posição social. Há outro aspecto memorável — e talvez não proposital. Existem duas mulheres negras no registro: uma, postada mais à direita e próxima do menino branco — ela há de ser sua ama —, guarda a distância e a humildade requeridas àqueles que ocupam tal posição. O fotógrafo talvez tenha lhe pedido que se portasse dessa maneira, deixando claro seu lugar na foto.⁶⁰ No lado oposto outra escravizada leva seu próprio filho às costas. Eles estão muito juntos, tanto que mal vemos o bebê. A moça olha para a frente. Esse é o seu filho. E ela o carrega com grande altivez.

Muitas vezes, mães negras com seus filhos naturais apareciam nas fotos, mesmo que por engano ou descuido. Na imagem abaixo, de Marc Ferrez, mais uma vez, tudo e todos parecem estar em seus devidos (e supostamente imutáveis) lugares. Tanto que os escravizados se acham espaçados de forma não só equilibrada como cuidadosamente equidistante.

Parte de um álbum realizado sob encomenda, e organizado pelo fotógrafo com o objetivo de mostrar a pujança das fazendas escravistas de café, num período de clara desmontagem desse sistema de trabalhos forçados, a



Marc Ferrez, *Escravos em terreiro de uma fazenda de café*, c. 1882. Gelatina de prata.

imagem pretende, didaticamente, encenar a ordem reinante em tais plantações. Escravizados e escravizadas aram a terra, carregam cestas, separam as sementes. O conjunto é em tudo grandioso; ao fundo observamos a extensa propriedade do senhor e as montanhas circundantes tomadas pelo cultivo do produto, tão lucrativo para o país que acabou conhecido como “ouro verde”. Ainda mais ao fundo, e sem tanta proeminência, notamos uma senzala ou um local onde se podia estocar o café.

No entanto, há uma imensa diferença entre analisar a foto no atacado e observá-la no varejo. Ou seja, no conjunto, o documento parece desenhar um ambiente de absoluto controle.⁶¹ Nenhum dos escravizados e escravizadas, reconhecíveis por sua cor, roupas e atividades, parece mostrar algum tipo de reação. Todavia, e como diz Caetano Veloso em “Vaca profana”, “de perto ninguém é normal”. Ampliando a fotografia, podemos observar expressões de embaraço e de humilhação, e até mesmo dois homens cochichando, possivelmente desfazendo da artificialidade da situação. E mais: fica claro como a misteriosa figura no primeiro plano não é um feitor, e sim alguém que aparenta estar vinculado à produção da foto e à marcação da posição dos personagens.

Mas há um detalhe ainda mais forte, e comovente. No centro à esquerda da foto, olhando para a câmera e como que ausente da encenação, está sentada uma escravizada; ela segura seu filho no colo. A moça provavelmente escapou à teatralidade da imagem, julgando estar escondida por um colega que revolve o café com um rastelo. Porém, não escapou das lentes do fotógrafo, mesmo que não de forma intencional.

A proximidade dos corpos e o cuidado para com a criança parecem interromper a cena do trabalho, e devolver ao observador não só a agência dos escravizados, como a subjetividade de uma mãe envolvida nos cuidados para com o seu bebê.



Detalhe de *Escravos em terreno de uma fazenda de café*.

Passado futuro

Segundo a crítica Natalia Brizuela, as fotos de pessoas escravizadas em situação de subordinação mostram como o outro lado do Atlântico nunca significou “um lar”. Representou um “túmulo” ou uma “vitrine da morte”. Escreve ela: “Esses corpos são removidos da paisagem, transformados em relíquias do passado, vendidos como símbolo da futura transformação da economia brasileira numa economia industrial”. Para o viajante europeu, que ao voltar podia levar consigo os corpos que desejasse, como souvenirs, esses eram registros de alguma terra longínqua que ainda vivia nas trevas.⁶²

Fotografias se comportam, de fato, como fantasmagorias, pois parecem estar presas ao passado, a despeito de irromperem na temporalidade do presente. De acordo com Roland Barthes: “Ao me dar o passado absoluto da pose [...], a fotografia me diz a morte no futuro”.⁶³

Esse é um registro visual que escapou aos limites temporais da escravidão no Brasil. Muito reproduzida, também por conta da violência da situação que escancara, a fotografia é datada de 1899, mostrando como o passado continuava, teimosamente, a existir no presente da Primeira República. In-

teressante reparar nas técnicas corporais que vemos na foto. Ambas as modelos dirigem o olhar ao fotógrafo. A criança branca, de cabelos lisos, bem-vestida, traz uma expressão tímida e parece se equilibrar desajeitadamente sobre as costas da babá. O termo constante da legenda mudou, e a antiga “ama” era agora referenciada como “babá”. Mudava o nome, mas não a condição.

Com sua pele escura, seus cabelos curtos e uniforme imaculadamente branco — para não lembrar sujeira ou falta de higiene —, ela não deveria chamar muita atenção. Funcionava como um suporte real e simbólico



Jorge Henrique Papf, *Babá brincando com criança*, c. 1899. Albúmen.⁶⁴

para a criança que ocupa a posição central na foto: como sabemos, é para ela que deve convergir o olhar. Também chama atenção o contraste de cores: a babá é muito negra, como se as lentes não fossem capazes de captar nuances em cores a não ser o branco.⁶⁵ A questão não era técnica, mas moral — não havia interesse econômico e social em retratar pessoas negras. Não obstante, na época, profissionais costumavam se queixar e alegar falta de recursos. O comprimento dos cabelos da babá era então explicado pela eugenia — teoria racial pseudocientífica muito influente no período, que recomendava cabelos bem curtos nesses casos, a fim de evitar-se a “contaminação”.⁶⁶

As posições também são invertidas. A criança se encontra na parte superior da foto, a babá na parte inferior. Mas um elemento parece ter se esquivado à desejada invisibilidade da serviçal: o branco de seus olhos expressivos salta na foto. Ela não sorri; aliás, não deveria sorrir, como mandava a convenção. Observa, porém, o fotógrafo, como se nos forçasse a entrar na foto e sentir a humilhação que ela sentia. Foi no instante da espera que ela não vergou e, de alguma maneira, nos incluiu no registro, e, assim, no absurdo da situação.

Além do mais, se todos os elementos que a rodeiam e definem procuram apagar dela qualquer rastro de individualidade, uma pulseira presa no seu braço esquerdo ganhou inesperado destaque. Talvez o adereço tenha escapado ao arbítrio do fotógrafo, mas ele faz toda diferença no interior dessa circunstância de extremo apagamento.

Não por acaso, essa foto virou símbolo ao revés, bem como inspirou obras contemporâneas que leram nela outros sentidos: de insurreição, por exemplo.⁶⁷ A fotografia se transformou num fantasma de si, e obteve sua realidade e rebeldia.

Há algo de alegórico em tais fotos. Ao mesmo tempo que elas nos causam repulsa e nos afastam, como se não quiséssemos tomar parte nelas, a força do olhar das mulheres negras nos torna cúmplices. Essa é, aliás, uma das mágicas da fotografia, que, diferentemente da pintura, pode incluir a “contingência”. Segundo Walter Benjamin: “A mais exata das técnicas pode dar a seus produtos um valor mágico [...] Por mais que o fotógrafo trate cuidadosamente da pose de seu modelo, o espectador sente uma compulsão irresistível de olhar para uma pequena centelha de contingência [...] e achar um ponto imperceptível”.⁶⁸

Essas são também fotos ambivalentes. Como explica Saidiya Hartman para o caso de outros documentos visuais de meninas e moças negras “rebelde”: “O corpo dela está exposto, mas ela retém tudo. ‘O corpo se revela’, obedecendo à exigência, mas ainda assim ‘não se dá, não há generosidade nele.’ É possível dar o que já foi tomado?”.⁶⁹ Dessa maneira, o olhar direto delas para a câmera, a despeito de, como vimos, nos tornar cúmplices da violência, não representa um convite àquele que observa a foto. Também não há reciprocidade. Afinal, trata-se de imagens forçadas.

As fotos de amas são, pois, e citando Tina Campt, “imagens de recusa”. Elas se encontram “capturadas” — literal e metaforicamente — em tais documentos. Por isso, esses são quase registros fantasmas, na medida em que as amas, de algum modo, se negam a atuar: não se dão a ver. Estão nas fotos, mas não integralmente. Não há muita ternura, não há excesso de afeto, não há expressão. A recusa, mesmo que externada por pequenos detalhes, revela grandes estruturas: significa o uso da resistência como uma forma última e um recurso criativo para abraçar a possibilidade de se fazer representar de outra maneira.⁷⁰ Afinal, nenhuma mulher negra esqueceria a associação que esse tipo de trabalho carregava com a escravidão.

Entretanto, se é certo que a fotografia tem o dom de fabricar suas próprias formas de difusão e consentimento, nessas imagens há algo de “mímica”, seguindo-se o conceito de Homi Bhabha: uma maneira de “desobediência civil dentro da disciplina da civilidade”.⁷¹ Tal perspectiva nos permite ver esses documentos invertendo as normas que os presidem; a partir de uma espécie de teoria da resistência, que possibilita novas elaborações históricas; formas de estratégia para aqueles que estão fora do poder.

Tentei aqui ver essas fontes, apagadas pelo tempo mas muito firmes na memória, de modo contraintuitivo. Uma certa “forma de ver” canônica, ensinada durante muitos anos, difundiu uma estrutura própria para enxergar as pessoas negras apenas de maneira subordinada. Contudo, no olhar firme das amas, nos poucos adereços que ostentam, há também algo de desafiante e de tremendamente desconfortável. Há elementos responsivos⁷² e contrários a essa que é uma convenção criada por famílias brancas e escravocratas.

Toda fotografia supõe certo grau de manipulação material, outro temporal e outro, ainda, dado pela circunstância: pelo intervalo.⁷³ Ao mesmo tempo que a fotografia tem a possibilidade de arrancar um pedaço de realidade,

ela permite essa “centelha de contingência”, que faculta captar subjetividades por vezes imperceptíveis no tempo do ateliê, de seu fotógrafo e de seus clientes. É essa centelha que revela uma espécie de “inconsciente óptico da fotografia”: aqueles desejos e medos que ativam a imagem, criando vínculos apenas latentes entre o fotógrafo e seu modelo, entre o espectador e a fotografia.

Esse também não é um passado já passado e exterior a nós. É um passado presente que mostra como convenções de outrora figuram no tempo atual, a partir de um imaginário mítico de escravizadas íntimas e afetivas, que se inscreve nas vestes brancas das babás, nos cabelos presos e envoltos por redes, na tentativa de perenização das formas de subordinação, e na atitude dos novos “profissionais das fotos”, que com seus celulares nas mãos ainda acreditam na fidelidade inocente do retrato.

“Fotos são um meio de aprisionar a realidade [...]. Ou ampliam a realidade.”⁷⁴ Interessante pensar que, com o passar do tempo, e como afirma Gilles Deleuze: “Em última análise, só o estranho é familiar e só a diferença se repete”.⁷⁵