

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE HISTÓRIA

Gabriela Araldi

Do cartão de visita oitocentista à iconosfera digital: o circuito social de um retrato

Florianópolis

2023

Gabriela Araldi

Do cartão de visita oitocentista à iconosfera digital: o circuito social de um retrato

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela e Licenciada em História.

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Marcus de Souza Correa

Florianópolis

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Araldi, Gabriela

Do cartão de visita oitocentista à iconosfera digital :
o circuito social de um retrato / Gabriela Araldi ;
orientador, Sílvio Marcus de Souza Correa, 2023.
105 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,
Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. História. 2. Fotografia. 3. Cultura Visual. 4.
Circuito Social. I. Correa, Sílvio Marcus de Souza . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em
História. III. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos vinte e sete dias do mês de abril do ano de dois mil e vinte e três, às nove horas, na sala trezentos e vinte e quatro Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelo Professor Sílvio Marcus de Souza Correa, Orientador e Presidente, pela Professora Daniela Queiroz Campos (UFSC) e pela Historiadora Cibele Barbosa da Silva Andrade (FUNDAJ), designadas pela Portaria nº 17/2023/HST/CFH da Senhora Chefe do Departamento de História, a fim de arguirm o Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica **Gabriela Araldi**, subordinado ao título:” **Do cartão de visita oitocentista à iconosfera digital: o circuito social de um retrato**”. Aberta a Sessão pelo Senhor Presidente, a acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo a candidata recebido do Professor Sílvio Marcus de Souza Correa a nota final DEZ, da Professora Daniela Queiroz Campos a nota final DEZ e da Historiadora Cibele Barbosa da Silva Andrade a nota final DEZ; sendo aprovada com a nota final DEZ. A acadêmica deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, em versão digital ao Departamento de História até o dia quatro de maio de dois mil e vinte e três. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

Florianópolis, 27 de abril de 2023.

Banca Examinadora:

Dr. Sílvio Marcus de Souza Correa Correa



Documento assinado digitalmente

Sílvio Marcus de Souza Correa
Data: 27/04/2023 14:04:54-0300
CPF: ***.367.860-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Dra. Daniela Queiroz Campos



Documento assinado digitalmente

Daniela Queiroz Campos
Data: 28/04/2023 17:02:12-0300
CPF: ***.952.119-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Dra. Cibele Barbosa da Silva Andrade



Documento assinado digitalmente

CIBELE BARBOSA DA SILVA ANDRADE
Data: 01/05/2023 16:33:08-0300
CPF: ***.875.204-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Candidata Gabriela Araldi



Documento assinado digitalmente

GABRIELA ARALDI
Data: 27/04/2023 15:11:20-0300
CPF: ***.593.860-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que a acadêmica Gabriela Araldi, matrícula n.º 18103597, entregou a versão final do seu TCC cujo título é “Do cartão de visita oitocentista à iconosfera digital: o circuito social de um retrato”, com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 27 de abril de 2023.



Documento assinado digitalmente
Silvio Marcus de Souza Correa
Data: 28/04/2023 16:18:43-0300
CPF: ***.367.860-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Orientador | Prof. Dr. Silvio Marcus de Souza Correa

Dedico este trabalho à minha mãe, Dercila.

AGRADECIMENTOS

Felizmente, ao longo dessa trajetória, contei com o incentivo de muitas pessoas queridas. Agradeço do fundo do meu coração à minha família, em especial, minha mãe Dercila, meu pai Lidio (em memória) e minha irmã Daniela. Minha admiração por vocês faz com que eu tente meu melhor todos os dias. Obrigada pelo apoio e amor dedicados em todos os momentos, e por nunca medirem esforços para me verem feliz e realizando meus sonhos.

Agradeço à Érica por todo o carinho, paciência e incentivo. Por me mostrar que há belezas em todos os caminhos da vida, por fazer de minhas metas as suas, por ser a calma que equilibra minhas agitações.

Agradeço aos meus amigos e colegas do curso de História, por terem me acolhido e feito com que os anos de graduação fossem mais leves, em especial Alice, Ana Cecília, Bruna, Erick, Fernanda e Rafael. Um destaque especial ao “Triplex Magé”, lugar onde me sinto em casa e do qual concluo esse trabalho. Para além da UFSC, agradeço às minhas amigas de longa data Anna Maria e Milena, por permanecerem ao meu lado sempre, mesmo que de longe.

Não posso deixar de agradecer aos projetos que tive a honra de participar ao longo desses anos. Em especial, ao PET História e ao Museu do Judiciário Catarinense, e aos amigos que fiz através dos mesmos, por todas as trocas, ensinamentos e experiências.

Agradeço ao professor Sílvio Marcus de Souza Correa, por sua dedicação, disponibilidade e valiosa orientação. Agradeço também à banca avaliadora deste trabalho, às historiadoras Cibele Barbosa e Daniela Queiroz Campos, por terem aceitado prontamente o convite. É muito bom poder contar com o auxílio de pessoas cujo trabalho admiro.

Agradeço à Universidade Federal de Santa Catarina e a todos que ajudam a construir esse lugar que tanto prezo. Aos professores e professoras do Departamento de História, aos funcionários e servidores, e a todos os demais envolvidos que possibilitam nosso ensino público, gratuito e de qualidade.

Enfim, a todos que de alguma maneira contribuíram e estiveram presentes em minha jornada, muito obrigada!

Toda fotografia é condensação de múltiplas temporalidades e sobrevivente de um naufrágio. Como toda sobrevivente, cada fotografia guarda em si a difícil pergunta sobre o propósito de sua sobrevivência, a pergunta sobre o que nela, a despeito de tudo o que passou, ainda será. (LISSOVSKY, 2011, p. 8).

RESUMO

Objetiva-se neste trabalho a busca e entendimento do vasto circuito social do retrato de Mônica e Augusto Gomes Leal, desde sua estampa como *carte de visite* na década de 1860 até a sua circulação no espaço público virtual atualmente. A metodologia de trabalho consiste na observação do regime visual circunscrito em cada novo circuito em que a fotografia foi (re)inserida, fazendo-se uma análise comparativa entre variadas narrativas visuais. Para isso, em um primeiro momento, são feitos apontamentos teóricos a respeito do uso da imagem como fonte e do campo da História Visual. Posteriormente, é estabelecido um diálogo entre o retrato itinerante e a bibliografia histórica para tratar da dualidade afeto-violência na sociedade brasileira oitocentista. Em seguida, são realizadas análises de cada narrativa construída ao longo do circuito social da imagem, resultando em uma sistematização visual de dados em formato de tabela. Ao final do trabalho, levanta-se outras hipóteses e fundamentos para a interpretação do retrato em foco, bem como novos caminhos para futuras pesquisas. Conclui-se que uma fotografia do século XIX pode auxiliar na construção de uma História Visual do Brasil.

Palavras-chave: Fotografia; Cultura Visual; Circuito Social.

ABSTRACT

The objective of this work is to search and understand the vast social circuit of the portrait of Mônica and Augusto Gomes Leal, taken as a *carte de visite* in the 1860s to its current circulation in the virtual public space nowadays. The methodology consists in observing the circumscribed visual regime in each new circuit in which the photography was (re)inserted, making a comparative analysis between different visual narratives. To do so, at first, theoretical notes are made regarding both the use of images as a source to History studies and the field of Visual History. Subsequently, a dialogue is established between the itinerant portrait and the historiography to deal with the affection-violence duality in the nineteenth-century Brazilian society. Then, an analysis of each narrative built along the social circuit of the image is carried out, resulting in a visual systematization of data in a spreadsheet format. At the end of this monograph, other hypotheses and foundations are pointed for the interpretation of the portrait in focus, as well as new paths for future research. It is concluded that a 19th century photograph can help with the construction of a Visual History of Brazil.

Keywords: Photography; Visual Culture; Social Circuit.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Retrato de Mônica e o menino Augusto Gomes Leal.....	30
Figura 2 – Retrato de Mônica e Isabel Adelaide Leal.....	32
Figura 3 – Síntese do circuito social.....	35
Figura 4 – Retrato de Ama de leite junto à criança.....	41
Figura 5 – Retrato de Ama de leite junto ao menino Fernando Simões Barbosa.....	48
Figura 6 – Retrato de José Soares de Azevedo.....	54
Figura 7 – Comparação entre tapetes.....	54
Figura 8 – Inauguração de novo ateliê, na Rua do Cabugá, nº 18.....	63
Figura 9 – O retrato como capa de livro	67
Figura 10 – O retrato como cartaz de curta-metragem em rede social para filmes.....	71
Figura 11 – <i>Zoom out</i> final de “Babás” (2010).....	72
Figura 12 – O retrato como capa de vídeo no <i>Youtube</i>	84
Figura 13 – Caderno de provas ENEM 2017.....	85

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
FUNDAJ	Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
LEHAF	Laboratório de Estudos de História da África
EUA	Estados Unidos da América
IAA	Instituto do Alcool e do Açúcar
MUHNE	Museu do Homem do Nordeste
CFR	Coleção Francisco Rodrigues
SÉC	Século
ANPUH	Associação Nacional de História
ENEM	Exame Nacional do Ensino Médio
MEC	Ministério da Educação
NYU	Universidade de Nova Iorque

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	APONTAMENTOS PRELIMINARES PARA UMA HISTÓRIA VISUAL	16
2.1	HISTÓRIA E FONTES VISUAIS: USOS DA IMAGEM	16
2.2	HISTÓRIA VISUAL: DEFINIÇÕES, PROPOSTAS E METODOLOGIAS	22
2.3	INTRODUÇÃO AO CIRCUITO SOCIAL DO RETRATO	30
3	O BALBUCIAR DE UMA HISTÓRIA DOS AFETOS PELOS RETRATOS DA COLEÇÃO FRANCISCO RODRIGUES	36
3.1	SOBRE A COLEÇÃO FOTOGRÁFICA	36
3.2	ATRAVÉS DE IMAGENS: RELAÇÕES AFETIVAS NO SÉCULO XIX	40
3.3	A VISUALIDADE OITOCENTISTA E A COLEÇÃO FRANCISCO RODRIGUES	46
4	EM TORNO DO CIRCUITO SOCIAL DE UMA CARTE DE VISITE	53
4.1	UM OLHAR EUROPEU?	60
4.2	UM BRASIL CABE MESMO TODO NESSA FOTOGRAFIA?	66
4.3	AUTOBIOGRAFIA DE UMA BURGUESA	71
4.4	RETRATO DE UMA ESCRAVA?	77
4.5	NADA SE SABE ALÉM DE SEU NOME	81
4.6	DA AMBIGUIDADE DO TRABALHO DOMÉSTICO EXERCIDO PELA AMA DE LEITE	85
4.7	OUTROS ACERVOS DIGITAIS	89
5	DOS GRILHÕES DA ESCRAVIDÃO AOS LAÇOS DE AFETO DE UMA LIBERDADE SOB CUSTÓDIA: CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
	REFERÊNCIAS	96

1 INTRODUÇÃO

O século XIX foi palco de diversas transformações ao redor do mundo, sendo uma das mais expressivas o desenvolvimento tecnológico. Entre as mudanças estão, intrínsecas aos preceitos da modernidade, a invenção e a disseminação da fotografia a partir do final da década 1830. As novas configurações sociais demandadas pelo modelo capitalista de produção acabaram por condicionar a fotografia a um símbolo de distinção social e da vontade de expressão de individualidade dos sujeitos (MUAZE, 2008). Pela primeira vez na História, foi possível cristalizar no tempo a própria imagem e construir a própria memória para a posteridade sem recorrer à pinturas.

No Brasil, a difusão da fotografia assumiu singularidades e atingiu novos segmentos da população, produzindo alteridades e novos ciclos sociais, como no caso de escravizados e ex-escravizados (MAUAD, 2000). Das duas modalidades mais popularizadas (retratos, sobretudo no formato de *cartes de visite*¹, e vistas ou paisagens²) resultaram diferentes focos, mas com similaridades em suas composições, que fomentaram o mercado de imagem estrangeiro, e entregaram para o público exterior o que este desejava ver a respeito de países distantes e até pouco tempo intocados: exotismo/diferenciação cultural e fetichismo (MUAZE, 2017). Além disso, influenciaram na manutenção do imaginário já incrustado nas sociedades ocidentais referente às populações e aos costumes brasileiros, por sua vez herdado dos relatos e ilustrações de viajantes (LEITE, 2011). De acordo com Muaze (2017), a partir dessas imagens se buscava, além de um vasto agenciamento e a divulgação dos bens brasileiros, manter tudo no lugar em que estava, preservando, principalmente, a hierarquia senhores-escravizados e a própria escravidão.

Segundo Muaze (2017), as produções de imagens fotográficas no Brasil eram fruto de um contexto *transicional*, onde a escravidão ainda era uma instituição, mas todos sabiam, inclusive donos de escravizados, que a escravidão iria ter algum tipo de encerramento no

¹ Criados a partir da metade dos oitocentos pelo francês André Disdéri, as *cartes de visite* eram fotografias com em média 5 x 9 centímetros, realizadas em série nos ateliês. É com sua criação que alguns especialistas como Ana Maria Mauad (2000) afirmam acontecer uma democratização da imagem, em seu turno não mais restrita às classes dominantes.

² Vistas e paisagens eram séries fotográficas de espaços e obras públicas, que iam “desde a correspondência pessoal (postais) até a divulgação oficial do país” (LIMA, 2008, p. 78). Elas eram geralmente encomendadas por empresas privadas, fazendeiros e pelo Estado (LIMA, 2008) com objetivo de divulgação. Muitas vezes eram usadas em feiras internacionais para divulgação do mercado brasileiro em determinado gênero, como o caso marcante das fotografias do Vale do Paraíba realizadas por Marc Ferrez para a propaganda da produção cafeeira da região.

futuro; assim, com a composição imagética e narrativa visual se pretendia eternizar um tempo e serviço glorioso, representando-o de uma maneira *romantizada*, buscando perenizar a exploração por quanto tempo mais se conseguisse (MUAZE, 2017).

A conceituação feita por Muaze (2017), que caracteriza o período como *transicional*, deriva do paradoxo da intensificação do movimento antiescravista, simultâneo ao início dos anos 1850 (ALONSO, 2014), e do o período chamado por Dale Tomich de “Segunda Escravidão” (TOMICCH, 2011), onde há a intensificação da exportação de gêneros brasileiros como o café e, conseqüentemente, da exploração de mão de obra de africanos e afrodescendentes. É importante apontar que tudo isso acontecia paradoxalmente em consonância com uma Corte que se pretendia moderna e civilizada, mas contrariamente aos próprios preceitos da modernidade, mantinha a produção em grandes unidades utilizando mão de obra escravizada em larga escala, usufruindo também da instituição da escravidão no ambiente privado.

Envolvida neste contexto, a visualidade se constitui como imprescindível para a compreensão da escravidão e da formação da sociedade no Brasil, ao passo que revela faces até então inéditas em documentos escritos. A fonte histórica central deste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) é um retrato fotográfico feito em Pernambuco (PE) por volta de 1860 pelo fotógrafo brasileiro João Ferreira Villela, da “ama de leite” Mônica e seu “sinhozinho”, Augusto Gomes Leal (figura 1).

Como será discutido adiante, nas seções 4.7 e 5, os metadados do cartão de visita objeto de estudo desse TCC divergem quanto ao nome do menino. Algumas fontes e legendas indicam o nome Artur ou Arthur, enquanto outras designam Augusto para o mesmo menino Gomes Leal da fotografia. Para essa monografia, como forma de padronizar o trabalho, será utilizado o nome Augusto, tendo em vista uma maior popularidade desse nome no circuito social. Ainda assim, muito embora o nome de Augusto seja empregado, trata-se de uma referência provisória, ao passo que não foi possível ao longo do desenvolvimento dessa pesquisa chegar a um resultado mais contundente sobre o verdadeiro nome do menino Leal³.

O principal objetivo desta pesquisa consiste na busca e entendimento do circuito social que a fotografia em foco teve, desde sua estampa como cartão de visita na década de

³ Importante pontuar que no verso do retrato original da coleção Francisco Rodrigues da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), tem-se a seguinte observação manuscrita: “Monica e meu filho Zinho”. Dada a forma como o menino era chamado pelos pais, pode-se supor que o apelido do menino seja diminutivo de Arthur, algo como “Arthurzinho”.

1860 até a sua circulação na iconosfera digital atualmente. Este tipo de pesquisa vem ganhando cada vez relevância no campo de estudos da História Visual uma vez que permite a investigação da cultura visual em voga e a produção de sentidos e conhecimentos em cada momento da aparição da mesma imagem. Em outras palavras, através da circulação social de um suporte material é possível conhecer as várias dimensões da própria experiência social, e também da dimensão visual da sociedade (MENESES, 2002). Ademais, através deste retrato, buscamos pistas investigativas para compreender elementos mais amplos, como relações de trabalho e sociabilidade no ambiente privado; construção de auto-representações na imagem fotográfica; jornada pessoal da protagonista da imagem; entre outros.

A metodologia de trabalho consiste na observação do regime visual circunscrito em cada novo circuito em que a fotografia foi (re)inserida, compondo uma vasta circulação entre o momento de sua produção na segunda metade do século XIX até suas posições no espaço público/digital, o qual geralmente condiciona a imagem fotográfica à sua fuga diante de tamanha dimensão (MAUAD, 2018). É feita uma análise comparativa entre algumas narrativas visuais, considerando a circulação e a reprodutibilidade em grande escala da imagem.

A discussão que se inicia no segundo capítulo deste trabalho busca estabelecer alguns apontamentos a respeito da História Visual, campo em que se insere esta pesquisa, bem como apresentar de forma inicial o retrato em foco nesta análise. Isso porque foram diversas as interpretações e definições atribuídas ao retrato e, ainda mais importante para esse trabalho, à protagonista Mônica pelos historiadores a cada novo suporte material, fato esse que se torna curioso e importante na interpretação da cultura visual e do circuito social do retrato ao longo do tempo.

No terceiro capítulo são analisadas as primeiras tentativas de estudiosos como Gilberto Freyre (1979; 1983) de interpretar as relações afetuosas interracialis em meio à sociedade patriarcal e escravocrata do Brasil no século XIX. Ao mesmo tempo, é feito um debate sobre as formas de violência da sociedade oitocentista e a violência presente no retrato. Neste momento, o objetivo é relacionar o documento visual em foco (figura 1) com outros documentos históricos e com a bibliografia.

Ao longo do quarto capítulo é investigado o difuso e complexo circuito social que a fotografia de Mônica e Augusto teve. A cada seção é feita uma análise de um dos suportes materiais em que o cartão de visita foi reproduzido, na seguinte ordem: circulação na segunda metade do século XIX; livro “O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século

XIX” (KOSSOY, CARNEIRO, 1994); livro “História da Vida Privada no Brasil - V. 2: Império: a Corte e a Modernidade nacional” (ALENCASTRO, 1997); curta metragem “Babás” (LINS, 2010); trabalhos acadêmicos de Koutsoukos (2002; 2005; 2006; 2009); texto para jornal e vídeo do *youtube* (SCHWARCZ, 2020); questão do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM, 2017); iconosfera digital/virtual.

É importante ressaltar, contudo, que esses “circuitos” aqui analisados são resultado de escolhas para a construção dessa monografia, baseadas em diferentes aparições e suportes materiais desde a década de 1860 até a atualidade. Isso significa que o mesmo retrato, dada a sua relevância e popularidade, pode ter sido (bem como continuar sendo) (re)produzido em outros circuitos, sobretudo no meio digital onde assume a característica de uma “imagem em fuga” (MAUAD, 2018). À título de exemplo, faço referência a outros suportes que não poderão ser analisados neste trabalho, mas que compõem a vastidão da circulação do retrato: está impresso na página 61 do livro Museu Afro Brasil (MAB, 2010) e também na imagem de um painel da exposição de longa duração do MAB, no núcleo temático Trabalho e Escravidão. Além disso, o cartão de visita aparece nos seguintes livros: “Negras Imagens: Ensaio sobre cultura e escravidão no Brasil” (1996), organizado por Lilia Schwarc e Letícia Vidor de Souza Reis; “Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX” (2010), de Sandra Koutsoukos, resultado de sua tese de doutoramento (2006); e “Dicionário da Escravidão e liberdade: 50 textos críticos” (2018), organizado por Lilia Schwarc e Flávio dos Santos Gomes.

O quarto capítulo consiste em uma análise própria do retrato, considerando ao máximo todas as particularidades e exceções que a escravidão brasileira assumiu, sobretudo no ambiente privado. A hipótese a ser desenvolvida é a de que Mônica, considerada “ama de leite” e “escravizada” poderia, na verdade, no momento da elaboração do cartão de visita (figura 1) ser uma mulher alforriada. Isso porque a população escravizada desde 1850 ia gradualmente reduzindo-se em números, além de que não havia um balanço uniforme interestadual, de modo que algumas províncias concentravam mais escravizados do que outras, enquanto as leis abolicionistas já estavam em voga e tratavam de aumentar o número de livres e libertos. Portanto, parte-se do questionamento: por que Mônica foi sempre classificada dessa maneira sem que haja, contudo, algum tipo de comprovação documental?

O interesse pessoal na temática da pesquisa é fruto de curiosidades que sempre estiveram presentes na minha vida. Minha ligação com a fotografia é quase tão antiga quanto minhas primeiras recordações folheando álbuns de fotos antigas de minha família e

antepassados. Ao longo do curso de História, a estima pela imagem aflorou ainda mais quando se conectaram estudos da História Visual com temáticas referentes à História da escravidão no Brasil e História da África. Foi através de algumas pesquisas que me deparei com uma grande variedade de fontes históricas que até então me eram desconhecidas: fotografias realizadas em estúdio, nas ruas e nos campos que envolvem escravizados, alforriados, afrobrasileiros e afrodescendentes, no Brasil oitocentista.

Todavia, minha primeira experiência visual com a imagem objeto de estudo central (figura 1) se deu alguns anos mais cedo, em novembro de 2017, quando, simultaneamente a milhares de brasileiros, realizei o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM). É até contraditório lembrar dessa imagem com tanta clareza em meio a toda a ansiedade e todos os nós na barriga que essa prova causou em mim. O que eu não imaginava naquele momento era que uma fotografia poderia abarcar tantas interpretações distintas na historiografia, circular em tantos suportes materiais e, menos ainda, dar fôlego para a maior e mais completa pesquisa que já fiz enquanto historiadora em formação. Foi somente através do encontro com meu professor orientador, Silvio Marcus de Souza Correa, que esta possibilidade surgiu, e continuou em movimento em conversas com colegas do Laboratório de Estudos de História da África (LEHAF) do departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Cabe, portanto, lançar algumas perguntas para nortear o início do trabalho: Quais discursos visuais são produzidos? O que se queria evidenciar? Quais as relações sociais que estão escondidas/presentes nas imagens? “Mônica” é mesmo o seu nome? Ou seria mais uma "camada" atribuída a ela por alguns circuitos por onde circulou a sua imagem? O que essa fotografia pode revelar da vida da protagonista? Esses e outros questionamentos são edificadores desta pesquisa, assim como, essenciais para o campo da História do Brasil, História da Escravidão, História da África e História Visual, além de serem importantes para toda uma parcela da sociedade que compõe movimentos sociais antirracistas em busca da manutenção de direitos e expansão da democracia em nosso país. Com esta pesquisa busco, sobretudo, estabelecer contribuições para a historiografia através da análise do retrato em foco, procurando levantar novos questionamentos, incitar debates e fomentar outras pesquisas que envolvam a visualidade.

2 APONTAMENTOS PRELIMINARES PARA UMA HISTÓRIA VISUAL

2.1 HISTÓRIA E FONTES VISUAIS: USOS DA IMAGEM

Tanto o uso da imagem na construção do saber historiográfico quanto as reflexões e as proposições teórico-metodológicas sobre ela são antigas e estão cada vez mais efervescentes. No Brasil, um primeiro balanço crítico sobre as relações entre História e a cultura visual é esquematizado pelo historiador Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, no clássico “Fontes Visuais, cultura visual, História Visual: Balanço provisório, propostas cautelares” (2003), no qual prevalece propriamente a defesa de uma História Visual. Como premissa, Meneses indica que é muito mais valioso para os historiadores transferir o interesse do campo das fontes visuais para o da *visualidade*, “como objeto detentor, ele também, de historicidade e como plataforma estratégica de elevado interesse cognitivo.” (MENESES, 2003, p. 11).

Uma posterior sistematização dos estudos de cultura visual no Brasil é elaborada pelo historiador Paulo Knauss, no artigo “O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual” de 2006, na qual complementa alguns pontos do texto antecessor de Meneses (2003). Nessa publicação, Knauss (2006) discorre acerca de uma herança prejudicial para a ciência histórica, a qual acabou por muito tempo desconsiderando o uso da imagem, e priorizando o uso de fontes escritas, com teor oficial e institucional. Neste sentido, a concepção cientificista da História, por sua vez, responsável por uma leitura evolucionista do conhecimento histórico e pela construção de uma visão linear da disciplina, acabou por desconsiderar a diversidade de fontes históricas, de experiências sociais e, mais importante, a multidimensionalidade do processo histórico (KNAUSS, 2006, p. 102). Knauss (2006) também constrói um debate teórico-crítico sobre os estudos visuais e a cultura visual, ambos decorrentes de um engajamento constante de pesquisadores de diversos campos do conhecimento.

Confluindo como sintoma de todos esses esforços, é indiscutível o pioneirismo do campo da História da Arte para todos os estudos que se seguem a respeito da cultura visual, ao passo que esta ciência, consolidada no século XVIII, foi a primeira a reconhecer sistematicamente o potencial cognitivo da imagem visual (MENESES, 2003, p. 13). Conforme indica Meneses, referindo-se a sua contemporaneidade, esse campo do conhecimento, salvas exceções, faz na atualidade “o uso documental da imagem ‘artística’,

como vetor para não só produzir História, mas também voltado para a elucidação de sua própria historicidade.” (MENESES, 2003, p. 16).

Para além da História da Arte, há outros campos das ciências humanas que vão, sucessivamente, percebendo e usufruindo do valor cognitivo das imagens. Ganha destaque o caso da Antropologia, sobretudo interessada em desenhos, fotografias, filmes e vídeos (MENESES, 2003). “Essa orientação se manifesta desde sua estruturação como uma disciplina científica e quase coincide com os inícios da fotografia (em 1840 o Musée d’Histoire Naturelle, em Paris, a incorpora como técnica de registro).” (MENESES, 2003, p. 16). Podemos inferir que entre as contribuições da institucionalização da Antropologia está o início de uma tendência, ou então, o reconhecimento da relação cultura-visualidade (MENESES, 2003).

Nesta orientação é que se inserem ao debate questões como a natureza discursiva das fontes visuais, e todos os eventuais elementos que o constituem e repercutem, direcionando a uma mudança da interpretação do *visual* para a *visualidade*, através do campo de conhecimento então denominado “Antropologia Visual” (MENESES, 2003). Isso posto, começa a se fazer extremamente necessária para o estudo de expressões visuais a compreensão dos “[...] mecanismos variadamente localizados de produção de sentido - sentido dialógico, portanto socialmente construído e mutável e não pré-formado ou imanente à fonte visual.” (MENESES, 2003, p. 17).

Mais relevante, portanto, do que frisar os positivos frutos da Antropologia Visual no mundo e no Brasil, onde provocou o surgimento de diversos núcleos acadêmicos e afins, está a tríade analítica para o documento visual introduzida com o direcionamento às produções de sentidos:

Nessa passagem do visível para o visual, foi necessário reconhecer e, de certa maneira, integrar três modalidades de tratamento: o documento visual como registro produzido pelo observador; o documento visual como registro ou parte do observável, na sociedade observada; e, finalmente, a interação entre observador e observado. (MENESES, 2003, p. 17).

Podemos falar ainda de uma atuação do campo da Sociologia Visual para o trabalho exercido hoje nos estudos visuais. Para Meneses, contudo, há poucas inovações quando comparado este último com o campo da Antropologia Visual, a não ser a especificidade dos temas analisados, nos quais a Sociologia Visual busca compreender, sobretudo, a cultura visual em relação ao poder, ideologias, etc. (MENESES, 2003, p. 17). Mesmo assim, não se

pode negar que o campo propiciou debates acerca de mudanças sociais, comportamentais, consumo, entre outras, como a Cibernética e imagens virtuais (MENESES, 2003). Em linhas gerais:

Assim, a contribuição de antropólogos e sociólogos, antes e depois da consolidação institucional de seus quadros de trabalho, foi sensível e ampla em algumas frentes, quer ressaltando o potencial cognitivo do documento visual, quer valorizando a dimensão visual da vida social, quer, enfim, propiciando a substituição de um padrão epistêmico observacional por outro, discursivo. (MENESES, 2003, p. 19.)

De acordo com Meneses (2003) a História vem expandindo o uso de fontes visuais desde meados de 1960, quando houve uma consolidação da noção de documento e, conseqüentemente, uma ampliação na variedade documental. Ainda assim, no início dos anos 2000, o envolvimento dos historiadores com a visualidade e fontes visuais ficava à margem das demais ciências. Meneses (2003) traça essa comparação em três eixos: produção de obras de caráter introdutório, produção acadêmica e produções disciplinares (manuais de História, etc). No primeiro, a diferenciação da área histórica em detrimento das anteriormente citadas encontra-se na tendência objetiva de “[...] iluminar as imagens com informação histórica externa a elas, e não produzir conhecimento histórico *novo* a partir das mesmas fontes visuais.” (MENESES, 2003, p. 20). No segundo, a desvantagem é percebida no desconhecimento das produções feitas no interior das áreas correlatas e no entendimento superficial da visualidade. O último diz respeito ao “[...] não reconhecimento da cidadania plena, no fortim da História, seja da fonte visual, seja da problemática visual.” (MENESES, 2003, p. 20). Faz sentido, dessa forma, mencionar Ana Maria Mauad (2005), referência no campo de História Visual no Brasil, no que diz respeito a atuação dos historiadores diante das demais ciências sociais, defendendo que o estudo de imagens é inter e transdisciplinar, ao passo que invoca múltiplos conhecimentos:

Exigiu-se do historiador que ele fosse também antropólogo, sociólogo, semiólogo e um excelente detetive para aprender a relativizar, desvendar redes sociais, compreender linguagens, decodificar sistemas de signos e decifrar vestígios, sem perder, jamais, a visão do conjunto. (MAUAD, 2005, p. 137)

Cabe ressaltar que, de acordo com Meneses (2003), entre os usos controversos das fontes visuais ainda exercidos pelos historiadores no início do século XXI, está a de suporte ilustrativo ao texto escrito:

Exemplo altamente sintomático da persistência dessa inclinação para usos ilustrativos da imagem são estudos de altíssima qualidade e ornados de farta e bela documentação visual, às vezes até em grande parte inédita, e que dizem respeito à história do cotidiano, da vida doméstica, das relações de gênero, das crianças, etc. As imagens, contudo, não têm relação documental com o texto, no qual nada de essencial deriva da análise dessas fontes visuais; ao contrário, muitas vezes algumas delas poderiam mesmo contestar o que vem dito e escrito ou, ao menos, obrigar a certas recalibrações. O pior, entretanto, é contemplar o desperdício de um generoso potencial documental. (MENESES, 2003, p. 21)

Ao mesmo tempo, Meneses (2003) destaca o trabalho intensivo e qualitativo feito em torno da história da fotografia e da imagem fotográfica, sendo “[...] o campo que melhor absorveu a problemática teórico-conceitual da imagem e a desenvolveu intensamente, por conta própria.” (MENESES, 2003, p. 21). De acordo com o pesquisador, a fotografia, dentre outros artefatos iconográficos, é também privilegiada na sistematização e organização de documentação em arquivos e bancos de dados.

Uma mudança significativa no cenário começa a ser percebida em meados da década de 1980, com a “virada à imagem” ou “virada pictórica” (*pictorial turn*). Esse conceito é debatido de forma introdutória por Meneses (2003), seguido por Knauss (2006) e mais extensamente pelo historiador Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior em seu artigo “A virada e a imagem: história teórica do *pictorial/iconic/visual turn* e suas implicações para as humanidades” (2019). Segundo Meneses (2003), a virada à imagem é aquilo que passou a ser os estudos da cultura visual, centrando-se numa necessidade de “leitura” das imagens de acordo com os próprios parâmetros e especificidades do suporte, e não mais fundamentado nos princípios textuais (MENESES, 2003).

Já Knauss (2006), ao falar das definições da cultura visual/estudos visuais, introduz toda a significação do conceito de virada pictórica (*pictorial turn*), cunhado pelo norte-americano William John Thomas Mitchell (considerando-se todas as suas influências teóricas interdisciplinares) no início da década de 1990, a qual posteriormente foi reestruturada como “virada visual” (*visual turn*) a partir dos estudos do historiador norte-americano Martin Jay. De acordo com Knauss, a virada pictórica tinha ênfase no pictórico/figurado como representação visual, enquanto a posterior nomenclatura, a virada visual, acentua o visual e a visualidade, impondo novas discussões e novas propostas para os estudos de cultura visual, principalmente pela especificidade do suporte das imagens que, por sua vez, requerem modelos próprios análise (KNAUSS, 2006). O interessante é que ambos os pesquisadores “[...] tomam os estudos culturais como referência para a discussão sobre a cultura visual. Isto afirma uma orientação de estudo comum que parte da definição das

representações como práticas de significação.” (KNAUSS, 2006, p. 107).

Em publicação recente, Santiago Júnior (2019) revisa alguns pontos sobre os estudos de cultura visual, as origens da virada visual. A novidade apontada por Santiago Júnior (2019) a respeito da virada pictórica é que o conceito acontece a partir do reconhecimento da ansiedade social/individual que as imagens criam ou canalizam, sobretudo no espaço público. De acordo com o pesquisador, a virada pictórica, que conduziria a criação do campo de estudos visuais⁴, “[...] seria um diagnóstico sobre práticas plurais da relação com as imagens.” (SANTIAGO JUNIOR, 2019, p. 21).

Para além da virada pictórica, já conhecida e debatida por outros autores brasileiros, Santiago Júnior (2019) traz ao debate a virada icônica (*iconic turn*) cunhada pelo historiador e filósofo alemão Gottfried Boehm a partir dos anos 1970, na base da ciência da imagem (*Bildwissenschaft*), em contrapartida pouco falada no Brasil. O termo assemelha-se ao de virada pictórica no sentido da relação entre imagem e linguagem. É interessante apontar aqui que, de acordo com Santiago Júnior, o termo “virada” deriva da metáfora da revolução copernicana e refere-se à mudança/transformação/inversão na forma de organizar e estudar conceitos e imagens (SANTIAGO JUNIOR, 2019, p. 5).

A virada visual (*visual turn*) tem como um de seus focos a cultura visual, e teria sido um dos desdobramentos das viradas pictórica e icônica na passagem dos anos 1990 para os anos 2000, tradição por sua vez lapidada pelo historiador americano Martin Jay, que teve múltiplas respostas de trabalho nos diferentes países (SANTIAGO JUNIOR, 2019). Segundo Santiago Júnior (2019) um dos pressupostos da virada visual é o reconhecimento da imagem como “alteridade”, que pode ser construída através de atitudes do corpo social. Isso posto, algumas imagens, quando colocadas em ação, constroem alteridades e interpretações do *outro*, o que, conseqüentemente, gera ansiedade e, por vezes, inquietação/perturbação em determinado espaço:

A virada estaria, portanto, ligada à composição de tropos/paradigmas de enfrentamento da ansiedade visual. Isso significa que: (a) cultura visual existe em toda sociedade que produz imagens; (b) uma virada visual emerge em um contexto histórico no qual novas imagens (ou velhas imagens retomadas) desafiam algum padrão vigente. (SANTIAGO JUNIOR, 2019, p. 28);

⁴ O campo de Estudos Visuais se institucionaliza na última década do século XX nos Estados Unidos da América (EUA), no qual o pioneirismo de seu desenvolvimento se deu através de dois programas de pesquisa a nível de pós graduação: o Programa de Estudos Culturais e Visuais da Universidade de Rochester (1989) e o Programa de Estudos Visuais na Universidade de Califórnia de Irvine (1998), seguidos de outras diversas iniciativas de pesquisa, eventos, revistas, obras, *websites* e seminários (KNAUSS, 2006). O objetivo principal do recente campo é direcionar os questionamentos para o estudo da *cultura visual*, nos diversos tempos e sociedades.

De acordo com Santiago Junior (2019) a virada visual é um aspecto muito mais relacionado a maneira como a sociedade lida com suas imagens, tanto em novas produções quanto com aquelas já existentes, dando novos aportes para a compreensão de camadas da vida pública, sobretudo no que diz respeito à ansiedade produzida como/por/através de imagens. Em outras palavras, a virada visual pondera principalmente a cultura visual e as transformações do corpo social (SANTIAGO JUNIOR, 2019):

A virada à imagem apresenta uma potência heurística de indagar os fenômenos da vida pública e, mais do que uma moda acadêmica, permite perceber como as pessoas cotidianamente mobilizam imagens, fazendo-as existir e/ou viver. Reconhece-se uma alteridade que a abertura heurística da virada icônica permite articular. Como metáfora absoluta das humanidades, a virada pictórica constitui um catalizador das vivências sociais. (SANTIAGO JUNIOR, 2019, p. 31).

A publicação de Santiago Junior (2019) indica que, a característica que segue a virada visual e, conseqüentemente, o campo de estudos visuais no Brasil e algumas posturas para a História Visual é sua recondução “[...] ao redor dos princípios de vida, corpos e usos da iconicidade na cultura material.” (SANTIAGO JUNIOR, 2019, p. 5), fundamentando sua afirmação a partir de cinco núcleos da epistemologia/alteridade da imagem: vidas, corpos, usos, cognição e intersubjetividade. O primeiro faz referência a interação social com a imagem, despertando e/ou revivendo sentimentos. O segundo faz menção às agências que envolvem a imagem e à condição de presença da imagem, “[...] aquilo que como corpo-presença a imagem faz existir no mundo histórico.” (SANTIAGO JUNIOR, 2019, p. 34). Já os usos referem-se àqueles da cultura material por parte do corpo social, resultando na criação/definição de alteridades através da dimensão visual. A esse respeito, destacando os usos possíveis, Santiago Júnior (2019) aponta:

As imagens poderiam ser concebidas como formas de vida porque são animadas pelas práticas sociais, pelas indexações sociais que se constituem como visuais ou que usam o visual para se constituírem. Elas funcionam como práticas sociais capazes de desenvolver dispositivos sociais de produção e circulação de imagens (como escolas, academias, universidades, museus, a emissão televisiva, a cultura fílmica, a imprensa etc.) ou formas fragmentadas de produção e consumo (usos privados de fotografias, pinturas, desenhos, softwares, corpos, objetos diversos), mais ou menos atreladas a dispositivos e instituições. (SANTIAGO JUNIOR, 2019, p. 34-35).

A cognição, característica já aludida por Meneses (2003), diz respeito à forma e ao

potencial que a imagem tem de gerar conhecimento histórico e outros tipos de conhecimento (SANTIAGO JUNIOR, 2019). Santiago Júnior (2019) ressalta, inclusive, o importante papel que teve/tem a imagem como constituinte de tecnologias de conhecimento, incentivando pesquisas da relação imagem e ciência. O núcleo da intersubjetividade, por sua vez, é uma característica que permite pensar nas formas de alteridade presentes na imagem, nas afirmações de subjetividades, criações de identidade, relações de pertencimento, etc. (SANTIAGO JUNIOR, 2019).

2.2 HISTÓRIA VISUAL: DEFINIÇÕES, PROPOSTAS E METODOLOGIAS

É nesse contexto que entram em voga debates acerca da definição, funcionalidade e perspectivas da História Visual. Segundo Meneses, “Trata-se apenas de um campo operacional, em que se elege um ângulo estratégico de observação da sociedade — de *toda* a sociedade.” (MENESES, 2003, p. 25-26), não devendo ser considerada como uma compartimentação da ciência histórica. Além disso, para o historiador, é preciso pensar neste estudo não apenas em resultados produzidos através da tipologia documental que, nesse caso, é heterogênea e volumosa⁵, mas na problemática histórica, no *objeto* de pesquisa, que deve ser sempre a sociedade (MENESES, 2003).

Ulpiano Meneses (2003) levanta essa e algumas premissas cautelares para História Visual baseadas na distinção/compartimentação que alguns campos de estudo da História fazem, utilizando como exemplo a História Oral e a História Material. De acordo com o historiador, essas áreas, por sua vez, acabam tomando a tipologia documental como substância definidora da pesquisa, enquanto deveriam ser, ao contrário, combustíveis para a investigação de desdobramentos do corpo social (MENESES, 2003):

Não se estudam fontes para melhor conhecê-las, identificá-las, analisá-las, interpretá-las e compreendê-las, mas elas são identificadas, analisadas, interpretadas e compreendidas para que, daí, se consiga um entendimento maior da sociedade, na sua transformação. Se houvesse lógica na nomenclatura, as especializações das práticas históricas deveriam, por exemplo, tratar de uma História Escrita, quando predominasse a utilização de documentos dessa natureza! (MENESES, 2003, p. 26).

Uma História Visual, de acordo com Meneses, portanto, deve utilizar das fontes

⁵ “[...] fotografia, artes plásticas, cinema, vídeo e TV, imagem cibernética, caricatura, histórias em quadrinhos, publicidade, pichações, imaginária popular, tatuagem e pintura corporal, cartografia, imagens médicas e científicas em geral, etc.” (MENESES, 2003, p. 27)

visuais enquanto instrumentos primordiais para a pesquisa, mas “[...] o objeto é sempre a sociedade.” (MENESES, 2003, p. 28). Sendo assim, reconhecer o corpo social, suas transformações e elementos culturais, por exemplo, implica reconhecer que a premissa do campo histórico deve ser a análise da dimensão visual da sociedade (MENESES, 2003). Em outras palavras, Knauss (2006) conclui que estudar imagens historicamente, em seus mais variados tipos, é também uma maneira de estudar as transformações sociais no espaço-tempo.

Desse modo, desprezar as imagens como fontes da História pode conduzir a deixar de lado não apenas um registro abundante, e mais antigo do que a escrita, como pode significar também não reconhecer as várias dimensões da experiência social e a multiplicidade dos grupos sociais e seus modos de vida. O estudo das imagens serve, assim, para estabelecer um contraponto a uma teoria social que reduz o processo histórico à ação de um sujeito social exclusivo e define a dinâmica social por uma direção única. (KNAUSS, 2006, p. 99-100).

À vista disso é que se insere uma lógica de investigação histórica que vai muito além do momento de criação de determinado documento visual. Como afirma Meneses, “[...] trabalhar historicamente com imagens obriga, por óbvio, a percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação e consumo, a que agora cumpre acrescentar a ação.” (MENESES, 2003, p. 28). Essa postura crítica é fundamental, para além de uma preocupação histórica, para o entendimento de uma característica intrinsecamente social: a produção de sentidos. De acordo com Meneses (2003) as imagens não possuem significações individualmente, já que em um primeiro estágio são apenas artefatos materiais. É a atuação, movimentação, transformação social, etc., que produz sentidos: “[...] mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar.” (MENESES, 2003, p. 28).

É interessante comentar que essa característica parece conter uma significativa expressão do que foi a apropriação da virada visual no Brasil (SANTIAGO JUNIOR, 2019). Como afirma Santiago Junior (2019) a abordagem que valoriza a circulação da fonte visual e os funcionamentos da mesma parece ser “[...] uma potencialidade local e um traço específico da virada visual em terras tropicais.” (SANTIAGO JUNIOR, 2019, p. 33).

Para Knauss, essa conduta com os documentos visuais é justamente responsável por fazer com que os historiadores tomem como objeto de estudo as formas de produção de sentido, já que elas são intrinsecamente sociais (KNAUSS, 2006). Ora, uma vez que a História Visual tem como objeto de pesquisa a sociedade no todo através de suas dimensões

visuais, é mera consequência reconhecer sentidos criados para as imagens também como um dos resultados das relações sociais, muitas vezes vinculados a tradições e construções culturais (KNAUSS, 2006). À esta prática social, soma-se o que Mauad (2005) chama de códigos e ações convencionalizados culturalmente e historicamente, que compõem determinado regime visual (e vice-versa):

Os significados não são tomados como dados, mas como construção cultural. Isso abre um campo para o estudo dos diversos textos e práticas culturais, admitindo que a sociedade se organiza, também, a partir do confronto de discursos e leituras de textos de qualquer natureza — verbal, escrito, oral ou visual. (KNAUSS, 2006, p. 100).

Desta prática de análise de um circuito social das fontes visuais, deriva a proposta de Meneses de *materializar* o documento em foco, ou seja, considerá-lo em primeiro plano como uma *coisa*, um *material*, um *artefato*, fornecendo conseqüentemente novos horizontes de trabalho nos horizontes de uma História Visual, e auxiliando na percepção do caráter discursivo que possuem as imagens, inseridas na relação indissociável sociedade-visualidade (MENESES, 2003, p. 29)⁶.

De grosso modo, na defesa de uma História Visual, Meneses (2003) propõe uma tríade fulcral teórico-metodológica que permite o estudo da visualidade: o *visual*, o *visível* e a *visão*. O visual diz respeito à imagem e seus sistemas de circulação, o visível comporta os sistemas de controle de ver/ser visto, enquanto a visão enquadra as formas/tecnologias/dispositivos da observação e do olhar (SANTIAGO JUNIOR, 2019, p. 33). De acordo com Ana Maria Mauad, os pilares da tríade de Meneses (2003) são “considerados elementos definidores da visualidade, historicamente concebida como o conjunto de práticas e discursos associado às distintas formas de experiência visual.” (MAUAD, 2005, p. 138).

Ana Maria Mauad em seu artigo “Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX” (2005) também apresenta suas propostas teórico-metodológicas sobre visualidade e história, com foco nas imagens técnicas (fotografia) e da linguagem fotográfica. Segundo Mauad (2005), são três os principais aspectos a serem considerados no estudo de imagens visuais: a produção (relação

⁶ A preocupação com a materialidade das fontes visuais, discutida nesta monografia a partir das propostas cautelares de Ulpiano Meneses de 2003, já está presente em um estudo anterior do historiador, no artigo “A fotografia como documento: Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico.” (2002).

entre o que se vê e o que se cria, baseado na especialidade técnica), a recepção (os valores atribuídos e sentidos pela sociedade, confluindo em regimes visuais), e o produto (resultado dos processos sociais para com a imagem visual).

Dado o aumento na produção historiográfica sobre a imagem a partir da década de 1990, sobretudo a fotografia, e, por consequência, dada variedade de abordagens e olhares para com as fontes visuais, Mauad (2005) estabelece três premissas para o tratamento crítico e histórico de imagens fotográficas (do passado e do presente). São eles: o trabalho com a noção de série ou coleção, não mais bastando-se de um único exemplar, no sentido de se considerar o caráter polifônico, nas palavras de Mauad (2005), resultante do circuito social; o princípio de intertextualidade, no qual a fotografia é um dos diversos textos (suportes) que se exprimem das relações sociais; e também o trabalho transdisciplinar, que abrange os métodos de outros saberes, como o das disciplinas que encaminharam para a criação do campo de estudos visuais. Com esse aporte triplo, notadamente a noção de fotografia como texto social, surge a concepção de Mauad (2005) de que, com suas determinadas competências de leitura, a imagem fotográfica resulta na textualidade de uma determinada época, a depender do espaço-tempo de sua utilização (e é nesse mesmo sentido que funciona o trabalho com séries visuais de um mesmo contexto).

Nesse sentido, as fotografias guardam, na sua superfície sensível, a marca indefectível do passado que as produziu e consumiu. Um dia já foram memória presente, próxima àqueles que as possuíam, as guardavam e colecionavam como relíquias, lembranças ou testemunhos. No processo de constante vir a ser, recuperam o seu caráter de presença num novo lugar, num outro contexto e com uma função diferente. (MAUAD, 2005, p. 143).

Apoiado na premissa de intertextualidade da imagem, notadamente a fotografia, Milton Guran (2012) pensa nos usos e funções da fotografia para a investigação social ser feita de uma nova maneira, propondo uma metodologia que se ampara em sua atuação como antropólogo, pesquisador e fotógrafo. Em sua interpretação, todos os textos sociais estão a disposição de uma leitura que se baseia em outros textos já existentes e, dessa forma, o registo visual quando associado a outros textos da sociedade, como os relatos orais, se complementam na produção de sentidos, confluindo para novos horizontes nas pesquisas sociais. Guran (2012), por sua vez, aponta que uma fotografia pode tanto *descobrir* como *contar*, ou seja, levantar informações e descrever os fenômenos estudados em determinada pesquisa.

Ana Maria Mauad em seu artigo “Como nascem as imagens? Um estudo de História Visual” (2014), retorna a questão das múltiplas vidas e trajetórias que uma mesma imagem pode assumir, muito apoiada em Meneses (2003). A historiadora propõe uma abordagem da relação entre imagem fotográfica e história apoiando-se na ideia de que “[...] todas as imagens possuem uma biografia, que ensejam trajetórias nem sempre lineares, o que implica afirmar que não existe uma história por detrás das imagens, mas imagens que fazem história.” (MAUAD, 2014).

Mauad (2014), ao falar das imagens que “acampam” em lugares e corpos, refere-se à circulação/trajetória delas em determinado tempo/lugar/situação, bem como ficam pessoas em acampamentos temporários. Refazendo a “carreira” de uma fotografia produzida pelo francês Marc Riboud, e apoiando-se na pegada antropológica de Hans Belting, Mauad percorre junto às imagens um reconhecimento dos diversos suportes materiais ocupados, os quais resultaram em uma verdadeira economia visual, sobretudo no foco do espaço público: “corpos, cartazes, *bottons*, fotografias, filmes, caricaturas, etc.” (MAUAD, 2014, p. 112).

Nesse sentido, é tanto a materialização das imagens como a percepção de sua biografia, de seus usos, que confere às imagens significados; “Portanto, as imagens ganham corpo por meio de práticas sociais, em que sujeitos incorporam as imagens tanto como ideia e representação como objetos, marcas corporais e gestos.” (MAUAD, 2014, p. 14). O processo de produção de sentidos, por sua vez, é contínuo, bem como o de simbolização das imagens, que dá origem à elas (MAUAD, 2014). A cada novo circuito surge uma nova cultura visual, dotada de outras significações e outros sentidos.

Em todos esses percalços, Mauad (2005; 2014) assinala as importantes funções que possuem os sujeitos sociais que integram a produção/circulação/consumo das imagens, os quais funcionam como mediadores da produção cultural e negociadores de sentidos e significados. Isso porque, como indica Mauad (2005), em todas as sociedades coexistem diferentes códigos e níveis de codificação, o que implica assumir que são os diversos sujeitos que participam da significação. Portanto, “os códigos são elaborados na prática social e não podem nunca ser vistos como entidades ahistóricas.” (MAUAD, 2005, p. 144).

Trazendo essas perspectivas para a imagem fotográfica, Mauad (2005) ressalta que é nesse sentido que o papel do leitor/destinatário é indiscutivelmente ativo, no qual ele é também ator dos acontecimentos figurados, numa prática que envolve a leitura de textos visuais. Ao analisar o surgimento de imagens semelhantes àquela de Marc Riboud (antes, depois e vice-versa), Mauad (2014) disserta sobre circuitos onde a imagem figura sentidos

que vieram a tocar de alguma maneira o sujeito, pelo sentido de pertencimento, pela presença, entre outros. Paralelamente, no tange ao encargo do espectador da imagem, Ana Schweitzer (2016) afirma em artigo:

Torna-se evidente o papel do espectador da imagem. Na perspectiva de uma História Visual, o espectador não é aquele que apenas observa, mas é também sujeito que realiza ações, interfere e cria sentidos às imagens. Se os espectadores mudaram, as imagens também vão mudar, seja no estilo, na técnica ou no suporte. (SCHVEITZER, 2016, p. 181).

No caso específico da fotografia e sua relação com a História e com a sociedade, Mauad (2014) ressalta que é importante considerar a fotografia como uma ação totalmente social que pressupõe uma especialidade técnica que por muito tempo ficou restrita às classes dominantes, o que direciona, por vezes, em algumas análises. Neste sentido, a fotografia deve ser considerada um resultado da produção de sentidos de determinada sociedade (MAUAD, 2005). Em síntese, cabe destacar a relação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão, nas palavras de Mauad (2005):

Finalmente, o terceiro ponto concerne à relação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão. Enquanto o primeiro leva em consideração a relação dos elementos da fotografia com o contexto no qual se insere, remetendo-se ao corte temático e temporal, o segundo pressupõe a compreensão das opções técnicas e estéticas, as quais, por sua vez, envolvem um aprendizado historicamente determinado que, como toda a pedagogia, é pleno de sentido social. (MAUAD, 2005, p. 145).

Ao passo que apresenta uma tensão entre um momento que já passou e aquilo que o cristalizou no tempo, a fotografia aparece como uma espécie de “[...] condensação de tempos que já não existem, mas permanecem estáticos na superfície fotográfica, como se previssem o futuro.” (MAUAD, 2014, p. 106). Interpretação semelhante é a do crítico inglês John Berger no seu livro “Para entender uma fotografia” (2017), no qual debate a dicotomia entre presença e ausência de uma fotografia. Para Berger (2017) esses dois pólos antagônicos dizem respeito ao que é registrado na fotografia (o que foi visto) e o que, por conseguinte, já não existe mais (não é mais visto). Não andino o uso mais frequente da fotografia é a alusão à memória, uma vez que, bem como indica Roland Barthes em seu clássico “A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia”, a fotografia “[...] repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” (BARTHES, 1984, p. 13); em outras palavras, ela é “[...] um lembrete da ausência.” (BERGER, 2017, p. 39);

É aqui que está a loucura; pois até esse dia nenhuma representação podia assegurar-me o passado da coisa, a não ser através de substitutivos; mas com a Fotografia minha certeza é imediata: ninguém no mundo pode desmentir. A fotografia torna-se então, para mim, um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação temperada, de certo modo, modesta, *partilhada* (de um lado, “não está lá”, do outro, “mas isso realmente esteve”): imagem louca, com *tinturas* do real. (BARTHES, 1984, p. 169).

Faz sentido pensar, portanto, na fotografia como uma escolha do que se queria representar/fazer ser visto, entre uma série de escolhas possíveis, constituindo-se como um ato cultural que reflete a maneira de ver e agir do referencial. De acordo com Susan Sontag, no clássico “Sobre fotografia” (2004), com a industrialização - o fato histórico em si e, igualmente, a industrialização da fotografia - a possibilidade de registrar *algo* foi ampliada à tal maneira que a fotografia passou a ser um medidor de (novas) experiências. Neste sentido, registra-se o que é *digno* para tal, por sua vez, também prova inerente à participação em determinado evento. Em outras palavras, é esse um pressuposto inegável que a imagem fotográfica carrega: o que foi registrado realmente existiu, mesmo que em uma breve fatia de tempo sob circunstâncias controversas (SONTAG, 2004). Por esse motivo, críticos como Sontag (2004) e Barthes (1984) ensaiam a fotografia como um lembrete da morte (do instante da foto, dos sujeitos, daquilo que já não é mais).

Segundo Guran (2012) a fotografia, à medida que assegura (mas obviamente não substitui) o que se pode ver/presenciar, entrega novas perspectivas e contribuições para pesquisas sociais porque justamente difere de outros métodos de investigação a própria observação de um fato. Essa característica faz menção a natureza de uma imagem fotográfica, antes de mais nada fruto da descoberta e aperfeiçoamento da técnica fotográfica, o que possibilita retratar com fidelidade, aquilo que se observa - tudo isso, é claro, imbuído de relações e dinâmicas sociais (GURAN, 2012). Isso posto, fica evidente a necessidade de problematizações acerca da imagem e de demais textos que suportam a pesquisa: “A imagem não fala por si só; é necessário que as perguntas sejam feitas.” (MAUAD, 2005, p. 172).

Resultado de uma série de escolhas, a fotografia pressupõe atualmente algumas novas exigências e preocupações teórico-metodológicas para os trabalhos através de uma História Visual (bem como em outros campos de atuação). A historiadora Filipa Lowndes Vicente (2021) em artigo “Mulheres negras: A banalização dos corpos colonizados” disserta sobre fotografias de mulheres negras em situação colonial, notadamente produzidas em um contexto de desigualdade racial e de gênero. Nestas fotografias os corpos de mulheres

africanas aparecem nus, retratados majoritariamente de forma fetichizada e sexualizada, servindo e atuando para os diversos fins. Evidentemente, são imagens que cristalizam aspectos de todo um contexto violento, desigual, racista, patriarcal, etc. O próprio evento fotográfico constitui-se também como uma das ramificações desses maus adjetivos, confluindo em uma violência visual e física para com essas mulheres (VICENTE, 2021). Isso significa que reproduzir as mesmas fotografias, ainda que com viés crítico ao seu sistema de produção, pode acabar refazendo os mesmos traços de violência do momento de elaboração das imagens. É neste sentido que Vicente (2021) indica que analisar imagens produzidas em conflito durante o ato fotográfico⁷ requer novas atuações pautadas na ética, na sensibilidade e na identidade dos protagonistas.

Sobre essa questão, que vem ganhando maior respaldo nos últimos vinte anos (VICENTE, 2021), a intelectual israelita Ariella Aïsha Azoulay (2020) em um trabalho de longa data vêm (re)pensando os as formas de investigação das fotografias. Com destaque, Azoulay (2008) desenvolve uma nova abordagem a respeito da ética inerente à prática de análise de fotografias produzidas em contextos de conflito, chamada de Contrato Civil da Fotografia, o qual é pautado nas interpretações do observador de determinada imagem que, por sua vez, possui um compromisso com a cidadania e identidade dos sujeitos fotografados submetidos a um passado/presente violento. Fazer “uso” do contrato não assinado por nenhuma das partes⁸, significa assumir que a produção de uma fotografia não é uma ação unilateral mas, ao contrário, plural, onde todos os sujeitos presentes no evento fotográfico participam, sobretudo aqueles fotografados sob uma relação de poderes desigual onde a outra parte (instituições, colonialismo, imperialismo, etc) roubou-lhes sua presença e seu direito sob a fotografia (AZOULAY, 2020). Em outras palavras, o cerne do Contrato Civil é transferir o foco e a posse da fotografia do fotógrafo para a pessoa(s) fotografada(s), restituindo a cidadania e humanidade desses sujeitos através de novas práticas possíveis, importando-se com o controle dos usos fotográficos (os próprios e dos demais) para não mais reproduzir práticas que fazem referência ao próprio sistema opressor (AZOULAY, 2020).

⁷ Em seu livro, Marcus Vinicius de Oliveira (2021) diferencia o *evento fotográfico* do *evento da fotografia*. O primeiro seria justamente o ato de se fazer uma fotografia, considerando-se todas as possibilidades e ações, enquanto o segundo pode ser todo e qualquer contato com o mundo da fotografia. Toda a imagem fotográfica, portanto, resulta no encontro de pessoas que participam de ambas situações (OLIVEIRA, 2021). Ademais, de acordo com Azoulay (2020) o próprio produto do evento fotográfico acaba gerando outro evento da fotografia, num ciclo.

⁸ Isso porque o Contrato Civil da Fotografia possui diversas questões, direitos e deveres que não estão escritos em lugar nenhum. Em contrapartida, conforme afirma Oliveira (2021), é um ato processual que deve acompanhar toda a análise de fotografias produzidas sob formas de violência.

2.3 INTRODUÇÃO AO CIRCUITO SOCIAL DO RETRATO

É a partir desses apontamentos preliminares para uma História Visual que será conduzido o trabalho com a fotografia de Mônica e do menino Augusto Gomes Leal, em sua trajetória através de diversos suportes materiais. Como já exposto na introdução, esta fotografia viajou pelo tempo (desde o final do século XIX até o presente) e pelos variados regimes visuais desse recorte.

Figura 01 - Retrato de Mônica e o menino Augusto Gomes Leal



Fotografia por João Ferreira Villela, Recife, c.1860. Cartão de visita, 9,1 x 5,5 cm.
Fonte: Coleção Francisco Rodrigues, CFR 01795, Fundação Joaquim Nabuco.

Este retrato é, indubitavelmente, itinerante, ao passo que deslocou-se de seu circuito original, o ambiente privado/familiar, para ser uma das imagens mais emblemáticas do estudo da escravidão no Brasil. Para materializar: posteriormente à sua estampa original no formato

cartão de visita, a fotografia foi capa do livro "História da Vida Privada no Brasil - Vol. 2: Império: a Corte e a Modernidade nacional" por Luiz Felipe de Alencastro. Além disso, o retrato é analisado por diferentes historiadores em diversas obras, apresentando interpretações diferentes e, por vezes, questionáveis, sobretudo a respeito da protagonista Mônica. Para fornecer um panorama inicial, a ser mais intensamente debatido ao longo deste trabalho, Luiz Felipe de Alencastro (1997) tece uma análise da imagem no mesmo volume do qual é organizador e que a imagem foi capa. Alencastro (1997) condiciona a figura de Mônica à de uma escravizada posse de sua família senhorial, indicando que suas vestes e acessórios seriam itens emprestados por seus proprietários, sem deixar de mencionar uma evidente relação de intimidade entre os protagonistas.

Alencastro (1997) atenta para a postura rígida de Mônica e também para a relação de violência contida na imagem, onde o espaço vazio da falta do filho biológico de Mônica poderia ser parcialmente completo com a relação afetuosa com o menino Leal. Termina sua análise com a seguinte sentença: "Quase todo o Brasil cabe nessa foto" (ALENCASTRO, 1997, p. 440). Será mesmo? O que quis dizer com isso?

De forma similar, a historiadora Lilia Schwarcz em matéria do Jornal Nexo "Duas Mônicas: nome e anonimato nas fotos de amas de leite brasileiras" (2020) indica que fotografias de amas de leite eram frutos da vontade de representação das elites ao lado de seus escravizados como prova de propriedade e de riqueza. Em sua análise, Schwarcz (2020) também atenta para a relação inequívoca de intimidade das amas com seus "pequenos senhores", evidenciada também ao modo como a escravizada "controlava" a sua pose e a da criança sob sua responsabilidade, uma vez que as técnicas da fotografia em voga àquela época eram bastante lentas e requeriam uma pose estática.

Além disso, Schwarcz (2020) aponta para a relação de nomeação e anonimato em consonância com a convenção visual oitocentista, na qual, via de regra, a criança do retrato possuía seu nome registrado de forma completa, enquanto a ama de leite não recebia tampouco o seu nome, origem ou idade. Neste sentido, a fotografia de Mônica e Augusto Leal (figura 1) aparece para Schwarcz (2020) como uma verdadeira exceção. Para além disso, Lilia Schwarcz (2020) estabelece, de certa forma, um circuito social de imagens em que Mônica aparece, mais uma vez, fugindo expressivamente da regra: seu título "Duas Mônicas" é uma referência à dupla aparição da personagem principal na iconografia da mesma família. O segundo retrato data dos fins da década 1870 feita por Alberto Henschel, em que os personagens presentes são Mônica e Isabel Adelaide Leal, podendo significar que Mônica

teria sido ama de mais de uma criança e teria permanecido na família por muito tempo. À vista de conclusões, Schwarcz (2020) também ressalta condições da escravatura de Mônica, atentando às características de violência. É interessante trazer ao debate o vídeo publicado por Schwarcz em seu canal no *Youtube* a respeito da mesma fotografia: “A fotografia da ama de leite que diz muito” (2020), indica que a fotografia constrói visibilidades e invisibilidades, e da personalidade de Mônica, pouco se sabe além de seu nome. Contudo, vou além: será esse seu verdadeiro nome, “Mônica”?

Figura 2 – Retrato de Mônica e Isabel Adelaide Leal



Fotografia por Alberto Henschel, Recife, [1877-1882]. Cartão-de-visita, 6,5 x 10cm.
 Fonte: Coleção Francisco Rodrigues, CFR 2139, Fundação Joaquim Nabuco.

Por sua vez, Sandra Koutsoukos em “‘Amas mercenárias’: o discurso dos doutores em medicina e os retratos de amas – Brasil, segunda metade do século XIX” (2009), texto base da questão em que o retrato aparece no ENEM 2017 e que, conseqüentemente, influenciou para

que a alternativa correta fosse assim identificada, analisa a imagem em concordância com os pesquisadores até aqui citados, condicionando Mônica a uma representação de escravizada doméstica inserida em um contexto de extrema violência. Koutsoukos (2009), igualmente chama a atenção para a segunda aparição em retrato de Mônica juntamente com Isabel Adelaide Leal, ressaltando que isso poderia significar, além de seu trabalho como ama de leite ou ama seca de duas crianças da mesma família, que seu relacionamento para além de trabalho com a família Leal deveria ter sido longo, indo até o óbito de Mônica, mesmo que ela tivesse conquistado sua carta de alforria (KOUTSOUKOS, 2009).

Para além das variadas análises a seu respeito, a fotografia em questão aparece em diversos outros lugares na iconosfera virtual/digital atualmente, resultando em significados e contextos muito distintos daquele de sua produção na década de 1860 no formato de cartão de visita. Cabe, portanto, investigar as disformes camadas de interpretação e significado atribuídos ao retrato à cada nova aparição da fotografia Mônica e Augusto (figura 1) quando em seu circuito social diverso.

Sobretudo para as imagens em fuga, termo usado por Mauad (2018) para as imagens do espaço público virtual, a atenção deve voltar-se para sua classificação nos metadados possíveis de se localizar. No acervo digital da FUNDAJ, a figura de Mônica é condicionada àquela da ama de leite. De forma similar, Mônica é classificada como ama de leite pela Enciclopédia Itaú Cultural e Brasileira Fotográfica, mas há desencontros nos metadados entre uma instituição e outra. É importante questionarmos-nos não apenas sobre a comprovação desses dados reproduzidos em cada camada da circulação do retrato, mas também, sobre o impacto de uma visão contínua em que informações são fornecidas sem que haja, por vezes, hesitações e cautela.

A figura a seguir (figura 3) foi elaborada objetivando-se reunir dados para o estudo do circuito social do retrato de Mônica e do menino Leal (figura 1). De forma sintética, esses dados auxiliam a percepção das “múltiplas vidas” e diferentes aparições do retrato ao longo do tempo. Cabe destacar que os diferentes suportes materiais da imagem apontam para uma variedade de públicos alcançados através de uma só imagem em determinados períodos. Através da sistematização, é possível perceber o quão icônico tornou-se o cartão de visita (figura 1) em certas áreas das ciências humanas, sobretudo a História e Antropologia afro-brasileiras.

Para o estudo do circuito social do retrato de Mônica e Augusto e os apontamentos que se seguem nesse trabalho, é importante ressaltar os múltiplos contextos sociais que tal

imagem atravessou no intervalo de tempo que circunscreve a segunda metade do século XIX até as duas primeiras décadas do século XXI. Durante esse tempo, a imagem circulou em diferentes meios para diferentes espectadores. Sobretudo a partir do desenvolvimento tecnológico que propicia a reprodução digital da imagem, houve uma reprodutibilidade sem precedentes do retrato de Mônica e o menino Leal. Ainda assim, não se pode afirmar que tal feito se deu apenas pelo desenvolvimento tecnológico, já que outros retratos similares não alcançaram tamanha reprodutibilidade.

É possível constatar que tal ícone da cultura visual afro-brasileira se consolidou em virtude da implementação da Lei 10.639, que altera as Diretrizes e Bases da Educação, Educação, tornando obrigatório o ensino da temática “História e Cultura afro-brasileira e africana” no ensino fundamental e médio de escolas públicas e privadas do Brasil. Pode-se, portanto, apontar os impactos da implementação da referida lei, ao notar que, vinte anos depois, os estudos africanos no Brasil intensificaram-se, e o retrato icônico de Mônica e Augusto Leal (figura 1) não deixa de ter relação com o contexto educacional brasileiro do início do século XXI. Nesta síntese (figura 3), os dados dispostos em forma cronológica, como os suportes materiais, os autores e as respectivas referências bibliográficas, funcionam como um enlace das “múltiplas vidas” da mesma imagem.

Figura 3 – Síntese do circuito social

Ano	Suporte Material	Autor	Fonte
ca. 1867	Cartão de visita	João Ferreira Villella	Coleção Francisco Rodrigues, CFR 01795, Fundação Joaquim Nabuco
1983	Reprodução em capítulo de livro	Gilberto Freyre	O retrato brasileiro: Fotografias da Coleção Francisco Rodrigues 1840-1920
1994	Reprodução em capítulo de livro	Boris Kossoy e Maria Tucci de Carneiro	O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX
1996	Reprodução em capítulo de livro	Líliá Moritz Schwarcz e Letícia Vidor de Souza Reis (org.)	Negras Imagens: Ensaio sobre cultura e escravidão no Brasil
1997	Capa dura	Luiz Felipe de Alencastro (org.)	História da Vida Privada no Brasil - Vol. 2
2002	Artigo em periódico	Sandra Sofia Machado Koutsoukos	No estúdio do fotógrafo. Um estudo da (auto-)representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX.
2005	Artigo apresentado em evento acadêmico	Sandra Sofia Machado Koutsoukos	Amas de Leite no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, século XIX.
2006	Reprodução em tese de doutoramento	Sandra Sofia Machado Koutsoukos	No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX
2009	Artigo em periódico	Sandra Sofia Machado Koutsoukos	'Amas mercenárias': o discurso dos doutores em medicina e os retratos de amas - Brasil, segunda metade do século XIX
2010	Cartaz do curta-metragem "Babás"	Consuelo Lins	Curta-metragem "Babás"
2010	Cena inicial e final do curta-metragem "Babás"	Consuelo Lins	Curta-metragem "Babás"
2010	Reprodução em painel expositivo	Museu Afro Brasil	Exposição permanente do museu
2010	Reprodução em capítulo de livro	Sandra Sofia Machado Koutsoukos	Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX
2017	Caderno de provas ENEM 2017	ENEM	Questão em Caderno de provas de 2017
2018	Dicionário	Líliá Moritz Schwarcz	Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos.
2020	Vídeo no Youtube	Líliá Moritz Schwarcz	A fotografia da ama de leite que diz muito.
2020	Artigo em jornal	Líliá Moritz Schwarcz	Duas Mônicas: nome e anonimato nas fotos de amas de leite brasileiras. nome e anonimato nas fotos de amas de leite brasileiras.

Tabela sintética sobre o circuito social da imagem, organizada de maneira cronológica.

3 O BALBUCIAR DE UMA HISTÓRIA DOS AFETOS PELOS RETRATOS DA COLEÇÃO FRANCISCO RODRIGUES

3.1 SOBRE A COLEÇÃO FOTOGRÁFICA

Eles (os retratos) estão dispersos.... ameaçados de serem esquecidos, abandonados pela gente mais nova que não lhe dá valor... reunidos, vão contar muito melhor uma história..⁹

A coleção Francisco Rodrigues (CFR) (1840-1920) constitui-se atualmente como um dos maiores e mais importantes acervos fotográficos do Brasil. Estando sob salvaguarda do Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira (Cehibra) da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) no Recife (PE), a coleção conta com mais de 17 mil fotografias tiradas por notáveis fotógrafos que atuaram no Brasil e no mundo, abordando variadas temáticas e personalidades entre os séculos XIX e XX, formando assim um perfil diverso não somente na coleção, mas do entendimento da vida social brasileira (MAUAD, 2015). Peças da coleção podem ser acessadas através do acervo histórico digital da FUNDAJ, sob Domínio Público do Ministério da Educação (MEC)¹⁰.

O início da coleção Francisco Rodrigues (CFR) se deu através do trabalho do cirurgião-dentista Augusto Rodrigues, que por volta de 1917 começou a reunir retratos fotográficos de notáveis figuras que viveram no Brasil durante o século XIX, sobretudo em Pernambuco, como titulares do Império, senhores de engenho, políticos, intelectuais, etc (PONCE DE LEON, 1983).

Posteriormente, Francisco Borges Rodrigues (1904-1977), filho da comunhão de Augusto Rodrigues com Maria do Carmo da Rosa Borges, também cirurgião-dentista residente em Pernambuco, continuou a dedicar-se à coleção reunida pelo seu pai, expandido a quantidade e variedade de retratos, como estojos de daguerreótipos e ambrótipos¹¹, álbuns de

⁹ Argumento de Francisco Rodrigues para obter de amigos e conhecidos os preciosos retratos que viriam compor sua coleção, depoimento de Silvia Rodrigues. Apud. Apresentação, IN: O Retrato Brasileiro: Fotografias da Coleção Francisco Rodrigues 1840-1820, Rio de Janeiro: FUNARTE/Núcleo de Fotografia; Fundação Joaquim Nabuco/Departamento de Iconografia, 1983.

¹⁰ O Núcleo de Digitalização é uma iniciativa da Diretoria de Documentação da Fundação Joaquim Nabuco, tendo por objetivo democratizar o acesso às imagens de diferentes coleções do acervo por meios digitais. Disponível em: <http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/>. Acesso em 12 jan 2023.

¹¹ A daguerreotipia foi criada no ano de 1839 pelos franceses Joseph Nicéphore Niépce e Louis Jacques Mandé Daguerre, e consistia em uma imagem única e positiva, “[...]” formada diretamente sobre placa de cobre, revestida com prata e, em seguida, polida e sensibilizada por vapores de iodo. Depois de exposta na câmera escura, a imagem é revelada por vapores de mercúrio e fixada por uma solução salina.” (WANDERLEY, 2019).

retratos e retratos avulsos, álbuns das próprias clientelas de estúdios fotográficos e fotografias de projetos gráficos (PONCE DE LEON, 1983; MEDEIROS, 1995). Francisco Rodrigues, ao desvincular fotografias do seu universo primeiro, o familiar/pessoal, organizava seus achados no universo da *coleção*, desígnio a preservação futura, contribuindo desde esse momento para os estudos relacionados à fotografia no Brasil, das relações e diferenças sociais, e tantos outros temas emergentes, mostrando-se “[...] um colecionador com sensibilidade suficiente para fornecer à Coleção um rosto histórico e social da diversidade social brasileira.” (MAUAD, 2015).

Em virtude do grande volume de fotografias relacionadas a produção açucareira no estado do Pernambuco, a coleção foi adquirida e incorporada pelo então Museu do Açúcar¹² (Recife) em 1960, momento em que contava com cerca de 12 mil peças que compreendiam o período de 1840 e 1920 (PONCE DE LEON, 1983). De acordo com Ponce de Leon (1982), a partir de 1960, sob orientação de Francisco Rodrigues, o Museu do Açúcar iniciou a montagem e catalogação arquivística do acervo, que passou, oficialmente, a carregar seu nome.

Posteriormente, em 1974, dada a transferência da documentação do Museu do Açúcar para o então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais¹³, a coleção Francisco Rodrigues de fotografias foi incorporada ao acervo da Diretoria de Documentação da instituição. Instituída à Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ)¹⁴ em 1980, a instituição estabeleceu-se como notável integrante do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional devido à sua atuação intensa em subsídio à pesquisas relacionadas à formação da sociedade brasileira entre o século XIX e XX, e também em virtude de sucessivos esforços para expansão de coleções como a Francisco Rodrigues através de doações e compras de exemplares (PONCE DE LEON, 1983). É marcante, deste modo, a atuação da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), no resgate da memória cultural e social brasileira, sobretudo no que diz respeito às regiões Norte e Nordeste, através da composição de um extenso arquivo de imagens e

Já os ambrótipos foram criados na década de 1850 pelo inglês Frederick Scott Archer, em parceria com Peter W. Fry, e consistiam em uma alternativa aos daguerreótipos, sendo feitos através de negativos de vidro de colódio úmido (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2023)

¹² O museu, criado em 3 de agosto de 1960, era vinculado ao Instituto do Alcool e do Açúcar (IAA). Tanto a idealização do museu quanto a aquisição da coleção fotográfica de Francisco Rodrigues foi empreendida por Gil de Methódio Maranhão (PONCE DE LEON, 1983). Depois da primeira exposição ter acontecido no Rio de Janeiro, o museu mudou-se provisoriamente para o Recife em janeiro de 1961 (GASPAR, 2004). Atualmente a antiga sede do Museu do Açúcar abriga o Museu do Homem do Nordeste (Muhne), da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ).

¹³ Transferência aludida pela Lei nº 6.456, de 26 de outubro de 1977 (GASPAR, 2004).

¹⁴ Através do decreto 84.561, de 15 de março de 1980 (GASPAR, 2004).

coleções que vão além de fotografias, como rótulos comerciais, selos, cartões postais e pinturas diversas (MEDEIROS, 1995).

Por sua vez, o acervo de imagens fotográficas da FUNDAJ é constituído por mais de cem mil documentos históricos, que incluem diferentes técnicas fotográficas e formatos típicos do século XIX como “[...] originais em papel, vidro e metal; negativos em suporte de vidro e outros materiais transparentes, como nitrato de celulose e poliéster; álbuns de retratos, reportagens e cartões postais, além de reproduções e ampliações várias.” (MEDEIROS, 1995, p. 13).

Ana Maria Mauad em seu capítulo “Opulência e distinção social nas fotografias da Coleção Francisco Rodrigues” (2014), indica que, ao passo que a coleção apresenta variadas faces e camadas da sociedade e cultura brasileira compreendida entre os séculos XIX e XX, ela atua fortemente no campo de estudo sobre história das imagens e também na compreensão da formação e percalços das relações sociais do Brasil. Em outras palavras, a coleção permite uma decodificação das diferenças sociais existentes na atual região do Nordeste brasileiro, pautadas tanto na imagem e auto-imagem das camadas sociais dominantes, quanto nos marcadores de diferença sociais retratados nas fotografias naquele período (MAUAD, 2014).

Na Coleção, encontram-se documentadas várias faces da vida social e cultural brasileira em um período rico de transformações econômicas, políticas, sociais, culturais e tecnológicas, com predomínio dos retratos de família, especialmente das famílias das classes sociais dominantes como senhores de engenhos, usineiros, representante da burguesia urbana e camadas médias da população, além de conter registros fotográficos de segmentos e grupos sociais a elas associados, incluindo imagens raras de escravos domésticos e de amas de leite. (MAUAD, 2015, p. 2).

De acordo com Mauad em seu artigo “Quadros de uma exposição: um retrato do Brasil oitocentista na coleção Francisco Rodrigues (1840-1920)”, publicado em 2015, para compreender imagens, sobretudo retratos, que passam a compor determinada coleção, é preciso pensar e, por vezes, delimitar o padrão da coleção através não somente da forma com que esse conjunto tornou-se uma coleção, mas como se deu seu circuito social desde a produção, circulação e consumo dos itens. Isso porque a experiência fotográfica não está (e não deve ser interpretada como) descolada da experiência histórica, uma vez evidente o papel intrínseco da fotografia como suporte e agente da dimensão social (MAUAD, 2015). A CFR, por sua vez, é irregular e singular, ao passo que revela aspectos da própria biografia do colecionador que escolheu o que resguardar relacionado ao seu momento histórico (MAUAD, 2015).

Mais especificamente, em se tratando de fotografias e coleções fotográficas que passam a integrar arquivos públicos ou privados, Mauad (2014), indica que esses assumem a delimitação de um certo patrimônio histórico do país, tornando-se imagens de domínio público que correspondem à trajetória de uma sociedade, “[...] que revelam muito mais do que pulsão individual por duplicar o mundo a sua imagem e semelhança.” (MAUAD, 2014, p. 13).

Neste sentido, conceber as coleções fotográficas como parte integrante do patrimônio histórico implica numa forma de agenciamento do objeto fotográfico que, lhe subtrai o valor de mercadoria e fetiche, e lhe reintegra seu valor de relação social, produto do trabalho humano e resultado da experiência histórica. É assim, que também se pode compreender o desejo revelado de Francisco Rodrigues ao compor sua coleção de fotografias... Contar uma história. (MAUAD, 2015, p. 8).

Tendo como tema predominante retratos relacionados à sociedade patriarcal e escravocrata entre os séculos XIX e XX, a Coleção Francisco Rodrigues de fotografias verifica-se, portanto, como um suporte inegável das relações sociais desse período, tanto no ambiente público quanto privado (MAUAD, 2015). Para além do retrato de Mônica e Augusto Leal (figura 1), existem diversos outros de amas de leite - mulheres de raízes africanas responsáveis pela amamentação e/ou criação de criança(s) de famílias senhoriais brancas - presentes tanto na Coleção Francisco Rodrigues quanto em outros acervos, o que evidencia o papel marcante e intenso dessas mulheres no âmbito simbólico, social e cultural da vida privada das famílias senhoriais do século XIX.

Apesar de constantes críticas de cunho higienista proferido por parte de médicos e então profissionais da saúde à prática de amamentação de crianças brancas por mulheres negras, de origem africana ou afro-brasileira, a atividade teve bastante aderência no âmago das famílias burguesas. Com a difusão da fotografia no Brasil, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX entre as classes dominantes, muitas amas de leite (ou amas secas) passaram a ser retratadas acompanhadas da criança branca em estúdios fotográficos. Dessas fotografias surgem interpretações de laços afetivos na sociedade brasileira oitocentista, ainda patriarcal e escravocrata, tanto referente ao resultado preciso da imagem fotográfica, quanto na intencionalidade de realização do retrato por parte da família senhorial: “Ao longo do tempo a amamentação envolveu também relações de afeto e de saúde, as quais envolviam amas de leite, crianças e famílias.” (GUTIERRES, 2013, p. 56).

3.2 ATRAVÉS DE IMAGENS: RELAÇÕES AFETIVAS NO SÉCULO XIX

Uma primeira tentativa de interpretação das relações afetuosas inter-raciais do XIX partiu do polímata brasileiro Gilberto Freyre, em seu livro “O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX” (1979), onde através de premissas antropológicas, analisa a escravidão em anúncios de jornais brasileiros e fotografias que lhe foram doadas, bem como algumas já pertencentes à Coleção Francisco Rodrigues, da FUNDAJ. Este livro, entre outros aspectos, marcou a historiografia pela inovação em termos metodológicos, ao passo que Freyre conduziu sua pesquisa através de fontes históricas primárias até então inexploradas no estudo da sociedade patriarcal e escravocrata do XIX, defendendo que essas revelariam, mais do que livros de História e romances, os hábitos e os sentimentos mais íntimos daquele período (FREYRE, 1979).

De acordo com Freyre (1979), através dos numerosos jornais que anunciavam compras, vendas, troca, aluguel, leilões e fugas de escravizados, é possível reconhecer alguns que fazem transparecer possíveis relações que carregam laços de proximidade entre pessoas escravizadas e pessoas da família senhorial, sobretudo no ambiente doméstico, que por sua vez já vinham sendo explanadas, de alguma maneira, por viajantes estrangeiros. Em suas notas, Freyre (1979) pontua que a existência de retratos como os da Coleção Francisco Rodrigues - que simbolizam um dos momentos de maior intensidade da escravidão no Brasil, onde aparecem retratados escravizados do ambiente doméstico e alforriados - caracterizam por si só uma convivência diferenciada entre os opostos senhores-escravizados, já que o acesso a fotografia seria ainda limitado.

Posteriormente, em seu texto “Por uma sociofotografia” para o livro “O retrato brasileiro: Fotografias da Coleção Francisco Rodrigues 1840-1920” (1983), Freyre aprofunda seus estudos nas relações de afetividade da sociedade brasileira do XIX através de evidências visíveis. Freyre (1983) indica que, justamente devido à característica intrínseca às diversas fotografias que expressam algum grau de intimidade entre famílias senhoriais e escravizados, o Brasil teria sido um dos pioneiros no surgimento da *sociofotografia*.

Através das sociofotografias presentes na FUNDAJ, especialmente a Coleção Francisco Rodrigues, Freyre (1983) elucida o surgimento de um novo tipo de documentação, sociocultural e antropológico, que oferece evidências de relacionamentos brandos entre brasileiros servis e brasileiros senhoris, chamando atenção para as amas de leite - “mães negras” - que vinham a tomar conta das crianças brancas e, como pontua o autor, cuidavam

dessas crianças com ternura. Essas, entre tantas outras, são sociofotografias porque são suscetíveis de serem denominadas sociais (FREYRE, 1983).

Figura 4 – Retrato de Ama de leite junto à criança



Fotografia por Alberto Henschel & Cia, [1880-1890]. Cartão-de-visita, 9,3 x 5,9 cm.
Fonte: Coleção Francisco Rodrigues, CFR 04364, Fundação Joaquim Nabuco.

Partindo desse trabalho inicial de Freyre (1983) para a compreensão da formação da sociedade brasileira, sobretudo com a defesa de uma sociofotografia, desencadeia-se uma possibilidade de interpretação que vai além dos extremos de diferenciação entre senhores-escravizados, que admite diferentes possibilidades e arranjos para a vida privada oitocentista, como a presença de afetividade em relações inter-raciais inseridas em um contexto social violento. Nesse sentido, como indica Freyre (1983) a CFR aparece como documentação sociofotográfica:

Mostram terem sido, elas [sociofotografias] realidades talvez só verificadas francamente num Brasil mais paradoxal do que lógico nos seus modos de ter sido sociedade patriarcalmente escravocrata. Daí serem essas sociofotografias testemunhos que falam por si mesmos. Sem precisarem de comentários verbais. O que é característico das sociofotografias: dispensam comentários verbais: Apresentam, em imagens exatas, verdades que somente elas podem apresentar. Não mentem. Não inventam. Não fantasiam. (FREYRE, 1983, p. 20).

O balbuciar dessa História Visual da família brasileira que parte de fotografias do século XIX ensaiado por Gilberto Freyre (1979; 1983) foi seguido por outras diversas produções que, de maneira similar, são pautadas (inclusive) em fotografias, percebem outras leituras possíveis das relações inter-raciais durante os séculos em que a escravidão perdurou no Brasil, admitindo a co-existência de laços de proximidade entre senhores e escravizados no interior das famílias senhoriais, mesmo que em um contexto opressivo e violento. Dessa forma, é significativo fazer referência a alguns outros trabalhos que vão além da lógica inicial lançada por Freyre (1979; 1983) e que, igualmente, fundamentam essa monografia.

Sandra Koutsoukos em sua tese de doutorado “No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX” de 2006, que mais tarde viria a ser publicado como livro (2010), faz referência à questão do “paternalismo”, segundo a autora, central para compreender a produção de fotografias de crianças junto às amas e o posterior acondicionamento das imagens nos álbuns das famílias brancas. Segundo Koutsoukos (2006), o afeto que tem as famílias senhoriais pelas amas de seus filhos, o das amas pelas crianças sob sua responsabilidade e, não menos importante, o carinho das crianças para com suas amas, está, segundo Koutsoukos (2006) inserido nessa rede de deveres, direitos e expectativas recíprocas que funda o paternalismo. Nessa lógica, não se concluiu, portanto, uma afeição incondicional, mas sim enquanto durasse o “acordo”; em outras palavras, um “frágil afeto” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 166).

Em virtude de estarem diretamente inseridas no espaço íntimo da família senhorial, as amas de leite (ou amas secas) acabavam por ver e experimentar um contato estreito com os membros da família, e notadamente a criança que amamentava ou criava. Dessa relação de deveres recíprocos, quando as amas ofereciam um bom, fiel e cuidadoso serviço, além, é claro, de demonstrar gratidão ao “acolhimento” dos seus senhores, elas poderiam receber tratamentos diferenciados por parte de seus senhores como recompensa, agradecimento e, até

mesmo, incentivo, como é o caso, por exemplo, de um retrato fotográfico ao lado das crianças que tomavam conta (KOUTSOUKOS, 2006).

Conforme indica Koutsoukos (2006), havia, é claro, situações que escapavam dessa relação de troca. É o caso de empregadas domésticas que, mesmo depois de conquistarem a liberdade, escolhiam permanecer na casa de “sua” família branca, seja por necessidade inerente de proteção e amparo decorrente de uma abolição tardia e sem assistência prestada por parte de autoridades, seja pela vontade de continuar no ambiente que trabalharam e viveram por tantos anos (KOUTSOUKOS, 2006; GRAHAM, 1992). Notadamente, essa escolha poderia não ser devida ao (ou apenas ao) sentimental, já que, para alguns empregados domésticos, a casa da família senhorial representava um local de segurança e estabilidade (embora, em certa medida, condicional), enquanto a *liberdade* da rua abrigava insegurança, instabilidade e conflito (KOUTSOUKOS, 2006; GRAHAM, 1992).

De maneira similar, conforme indica Sandra Graham em “Proteção e obediência: Criadas e patrões no Rio de Janeiro (1860-1910)”, ao falar das múltiplas faces do trabalho doméstico do século XIX para o XX, as amas de leite (ou secas) que encarregaram-se de diversas crianças da mesma família (cenário bastante comum durante o XIX) poderiam continuar na casa durante sua velhice, mesmo já tendo obtido a alforria, “[...] como uma velha e respeitada figura que merecia afeição e cuidados.” (GRAHAM, 1992, p. 61). À esse respeito, vale citar o questionamento de Koutsoukos (2006) para com a afirmação de Graham (1992), como se essa permanência na casa senhorial não pudesse ser, na verdade, resultado de um “fardo” que vêm da retribuição de serviços firmados no paternalismo.

O fato raro de termos acesso à duas fotografias diferentes de Mônica, com dois membros da família Gomes Leal em um intervalo de, aproximadamente, vinte anos (figura 1 e 2), nos dá indícios de que, de fato, mesmo que tivesse obtido a alforria em algum momento de sua vida, Mônica deve ter continuado com a família senhorial durante a velhice, provavelmente como uma figura querida que cumprira seu dever “[...] sem decepcionar os senhores, sem desobediências, sem ingratidões.” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 176). Assim, tendo prestado anos de cuidado a “sua” família senhorial, quando não o pode mais fazer em função das mazelas que aparecem junto à idade, Mônica pode ter recebido um “retorno” dos membros da família, como roupas, teto, comida, entre outros cuidados (KOUTSOUKOS, 2006).

Agora, afeição seria o motivo pelo qual membros da família senhorial desejariam estampar uma fotografia da ama com sua criança branca? Não *necessariamente*, não

unicamente. É muito possível que o ato fotográfico funcionasse nesse momento e a esses moldes como uma forma de agradecimento, carinho, agrado, e outros sentimentos que convém para com a ama (possivelmente a única fotografia que a ama teria em sua vida). Intrinsecamente, podia também ser uma vontade de registrar apenas a criança, que só se aquietava junto a ama (com quem passava grande parte dos dias) e as qualidades técnicas da fotografia da época requeriam imobilidade por determinado tempo para que saísse um bom retrato (BARBOSA; COUCEIRO, 2018). Koutsoukos (2006) também fala sobre a possibilidade de ser um *rito de passagem*, algum acontecimento que *mereceria* um registro, batizado da criança, o dia do desmame, entre outros. Todavia, parece ser pouco acatada a hipótese do retrato de ama de leite (ou seca) ser de ser uma *passagem*, um *acontecimento* na vida da ama, como a passagem da condição de escrava para a de liberta, o marco de sua alforria. Mais especificamente, por que não poderia ser o caso de Mônica? São tantas as possibilidades e suposições, que essa não me parece tão longínqua. Essa questão retornará ao debate em breve.

Mas, há algumas variantes. Como indica Koutsoukos (2006) essa representação, de certa forma, *romantizada*, do serviço de aleitamento externo ao núcleo familiar senhorial viria a calhar com as críticas eugênicas/higienistas dos doutores em medicina e moralistas que muito criticaram a amamentação por de mulheres negras, sobretudo no final do século XIX. Culminando, também, com a proibição da escravatura em 1888, essas imagens onde se busca representar uma “harmonia” poderiam ser uma tentativa de mostrar que a escravidão e, conseqüentemente, o trabalho de amas de leite e amas secas não era assim tão desagradável ou repulsivo (KOUTSOUKOS, 2006). “Teria sido aquela uma estratégia de mostrar que havia um lado “positivo” na amamentação por amas e, conseqüentemente, aquela seria uma tentativa de diminuir a própria culpa por estar colaborando na manutenção daquela situação?” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 182).

Para além disso, entre os mais comuns atributos da fotografia, o retrato com a ama poderia ser uma lembrança para a criança que fora cuidada por ela, numa tentativa de mostrar que “[...] tivera uma boa ama; não uma qualquer, como poderia atestar a fotografia.” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 183). Há casos, é claro, que a fotografia com a ama representava apenas a participação em uma tendência da época, um certo *status*, onde mostrar a ama (e quanto mais bem vestida e mais adornos ela estiver usando) era também símbolo visual de sua riqueza (KOUTSOUKOS, 2006). Agora, é fato, uma fotografia pode ser fruto de uma pequena dose de cada um desses aspectos, bem como a ausência de muitos. Uma coisa é

certa: “conquistar” a chance de ter um retrato de estúdio naquele momento e ter sua foto acondicionada em álbuns da família branca, indica que a ama, de alguma maneira, difere-se dos demais escravizados do ambiente doméstico, teria superado a “má imagem” que instigava os discursos médicos e eram, em certa medida, queridas (KOUTSOUKOS, 2006, p. 169).

Continuando a ensaiar sobre as afetividades inter-raciais durante o século XIX, Koutsoukos (2006) indica que o afeto da criança pela sua ama é um dos únicos nesse conjunto de relações cuja genuinidade ou inocência podem (talvez) não serem questionadas:

As amas, afinal, para o bom cumprimento de sua função, tinham que ser capazes de enorme abdicção e dedicação. Era o vulto da ama que o bebê melhor identificava, o cheiro do seu leite que lhe aguçava a fome, o seu colo que lhe aconchegava, as suas canções e histórias que lhe punham a dormir. Novamente, a lembrança dela seria normalmente guardada com carinho pela criança que ela amamentara e criara. (KOUTSOUKOS, 2006, p. 174)

Fotografias das quais é possível exprimir laços de afinidade durante a sociedade escravocrata brasileira do século XIX foram abordadas por Mauad (2015) em seu artigo já citado “Quadros de uma exposição: um retrato do Brasil oitocentista na coleção Francisco Rodrigues (1840-1920)”, onde contextualiza a exposição de sua curadoria em conjunto com Milton Guran, no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 2011. No quarto núcleo de inteligibilidade da exposição referente ao contexto escravocrata foi utilizado como base um conjunto de imagens como a figura 1 e 4, para tratar dos paradoxos das relações sociais do século XIX para o XX, notadamente a afetividade determinada pela proximidade entre os sujeitos (MAUAD, 2015). Beirando os limites dessa monografia, é interessante notar que o retrato de Mônica e Augusto Leal (figura 1) aparece em um novo circuito através dessa exposição, dessa vez, como um *item expográfico*.

As historiadoras Cibele Barbosa e Sylvia Costa Couceiro no livro “Cotidianos afrodescendentes: um percurso visual pelo acervo da Fundação Joaquim Nabuco” (2018) lançam um debate acerca dos registros visuais do acervo da FUNDAJ onde apresentam-se diversos papéis e lugares sociais exercidos pelas populações afrodescendentes no Brasil, notadamente o período que compreende os séculos XIX e o XX. Estabelecendo escolhas que possibilitam pensar a complexidade das atuações e vivências de afrodescendentes e afro-brasileiros, bem como a ultrapassar uma narrativa singular de submissão e exclusão da população negra, as autoras instigam o público leitor a identificar, através do retrato de

Mônica e Augusto (figura 1), indícios visíveis de coexistência de elementos de afetividade e opressão que envolvem esse ato fotográfico (BARBOSA; COUCEIRO, 2018).

No capítulo "Alteridades africanas pela lente de fotógrafos alemães no Brasil meridional" (2012), o historiador Sílvio Marcus de Souza Correa debate sobre fotografias do século XIX e início do XX (com a passagem para a modalidade de bilhetes postais) feita por fotógrafos profissionais e amadores alemães instalados no Brasil, comparando a composição pretendida para os "tipos negros" no interior do estúdio e no ambiente externo. Uma possível "busca pelo realismo" traçada especialmente por Schönwald e Krahe, ao supostamente retratarem a realidade das ruas de Porto Alegre, viria a revelar uma forma de convivência entre africanos e afro-descendentes com alemães, notadamente crianças que estariam a brincar conjuntamente em frente ao Clube Germânia (CORREA, 2012). Enfim, parece haver um reconhecimento por parte de especialistas como os aqui referenciados que, embora em um contexto de tamanha opressão e violência (física, moral, psicológica, simbólica, etc) para com populações de origem e descendência africana, era possível a coexistência de sentimentos, como laços afetivos, de proximidade e/ou convivência, mesmo que decorrentes de um acordo tácito como o paternalismo (KOUTSOUKOS, 2006). O principiar das *sociofotografias* (FREYRE, 1983) ensejou, portanto, avanços no estudo da vida privada no Brasil e as suas formas de representações sociais e simbólicas.

3.3 A VISUALIDADE OITOCENTISTA E A COLEÇÃO FRANCISCO RODRIGUES

Os retratos produzidos no Brasil durante o século XIX, notadamente, em estúdios fotográficos, em sua maioria nos formatos *cartes de visite* e *cabinet size*, integravam uma *economia visual* já bastante edificada. Segundo Mauad (2014), a composição dos retratos seguia padrões de representação visual pautada na opulência econômica, deixando em evidência marcas de distinção social. A fotografia foi, em outras palavras: "Um artefato de submissão do sujeito histórico às normas e valores morais de sua época." (MAUAD, 2014, p. 9).

Neste sentido, no momento da sua produção o retrato integrava uma economia visual que garantia ao sujeito histórico tanto, a adequação a uma norma moral, que lhes conferia identidade de grupo; quanto, a aferição de uma alteridade de classe pela delimitação de uma pose subalterna na representação do grupo dominante. Neste caso se incluem os retratos de escravos ou ex-escravos incorporando a máscara social do patrão, pela imposição da mise en scène do retrato de estúdio, com todos

os objetos interiores e pessoais pertencentes ao mundo dos ricos e poderosos, ou ainda, quando foram retratados evidenciando a sua condição servil. (MAUAD, 2015, p. 11).

Segundo Cibele Barbosa em “Imagens afro-atlânticas: usos e circuitos transnacionais da fotografia de populações negras nos tempos do colonialismo” (2020) a noção de *regime de visualidade* para relacionar fotografias de populações negras e a cultura imperialista do XIX do século XX, “[...] considera o estudo do visual a partir de arranjos gerados pela interdependência entre aspectos materiais das imagens (produção, consumo), modelos epistêmicos e relações de poder que atuam na organização e no ordenamento da experiência visível.” (BARBOSA, 2020, p. 532). Barbosa (2020) percebeu recorrências e padrões nas formas que populações negras foram retratadas em diferentes lugares do atlântico, tendo suas imagens transformadas sistematicamente em itens colecionáveis e mercadológicos na virada para o Novecentos.

Logo, nesta *visualidade* do Oitocentos, fica perceptível uma certa uniformização dos códigos de comportamento e representação à moda burguesa e europeia através da escolha de objetos interiores e pessoais (MAUAD, 2014). De acordo com Mauad (1997) o próprio ato de frequentar estúdios fotográficos é um forte indicativo dessa tendência, na qual a sociedade busca estabelecer e fixar a sua auto-imagem através, sobretudo, de uma patente representação singular em detrimento de uma plural.

O que a produção do retrato fotográfico, compreendida como a negociação da pose entre fotógrafo e modelo, revela é um duplo movimento de sujeição e imposição. Do lado do fotógrafo, observa-se a sujeição as normas do bom gosto e da harmonia para a composição estética perfeita de um ‘bom retrato’; e do sujeito-fotografado a imposição de normas de distinção social quer seja de classe, de gênero ou de geração. Assim, o modelo ao negociar a sua pose com o fotógrafo coloca em jogo a sua auto-imagem, portanto, como ele projeta no seu corpo as expectativas do mundo do qual é parte integrante. (MAUAD, 2015, p. 9-10).

O arranjo de cena dos retratos que apresentam amas de leite, em especial, é bastante característico e percebido na generalidade dos retratos da CFR. Essas fotografias materializaram claras inspirações à arte Ocidental, sobretudo nas representações das *Madonas*¹⁵ no que tange à imagens da mãe com o filho, paradoxalmente, de uma *madonna* negra (“mãe preta”) com uma criança branca onde não existem laços genealógicos (KOUTSOUKOS, 2009). Vale ressaltar que a fotografia do ambiente privado é uma *crônica*

¹⁵ Representações artísticas de cunho religioso cristão da Virgem Maria, nas quais há um padrão estético, onde a figura é centralizada na foto e acompanhada de uma criança.

em lacunas, uma vez que registra não aquilo que acontece na vida dos personagens, mas aquilo que se escolhe representar (KOUTSOUKOS, 2005). Nesse sentido, como bem argumenta Barbosa (2020), quando identificadas essas convenções visuais, não cabe apenas considerá-las como mera adoção em terras tropicais, mas “[...] de percebê-los como parte de uma vasta e complexa engrenagem que ultrapassa as contingências das histórias local e nacional.” (BARBOSA, 2020, p. 533).

Figura 5 – Retrato de Ama de leite junto ao menino Fernando Simões Barbosa



Fotografia por Eugenio & Mauricio, [1880]. Cartão-de-visita, 9,6 x 5,8 cm.
Fonte: Coleção Francisco Rodrigues, CFR 00550, Fundação Joaquim Nabuco.

De acordo com Koutsoukos (2009) essa disposição visava, tanto nas pinturas quanto nas fotografias, evidenciar ideias de intimidade, harmonia e afeto, vindo a permanecer até meados da década de 1910. Talvez essa narrativa visual seja o motivo pelo qual o retrato de

Mônica e Augusto (figura 1) apresenta ambiguidades. Afinal, se é possível perceber relações de proximidade no retrato, é também possível notar traços de violência?

Mariana Muaze em seu artigo “Violência apaziguada: escravidão e cultivo do café nas fotografias de Marc Ferrez (1882-1885).” (2017) indica que o universo de imagens de escravizados concebem um ambiente sem conflitos sociais, sem marcas de violências ou métodos repressivos. Para a autora isso caracteriza uma construção de uma realidade que não condizia com a vivência cotidiana dessas pessoas. De acordo com Muaze, essa característica simboliza a *violência apaziguada*: “Assim, construiu-se uma realidade extemporânea, um mundo fora do mundo, onde os escravos apareciam desprovidos dos signos de sua escravização e das formas de resistência a ela.” (MUAZE, 2017, p. 50). Assim, através dessas imagens, se declara uma construção da escravidão no Brasil como “civilizada”, paradoxalmente, com uma violência simbólica presente nesse nicho de fotografias.

Para Sandra Koutsoukos no trabalho “Amas de Leite no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, século XIX” (2005) uma das formas de violência não expressa, mas pressuposta, do retrato de Mônica e Augusto Leal (figura 1), bem como em outras que aparecem amas de leite ou amas secas, é a provável separação da ama com o seu filho biológico:

Para que a ama pudesse se dedicar exclusivamente ao bebê branco, o seu filho natural poderia ter sido separado dela ao nascer, quando teria sido entregue num asilo de órfãos, ou vendido (nesse caso, antes da proibição, em 1871, pela Lei do ventre livre, da venda de um filho menor de 12 anos sem a mãe), ou mandado criar longe, ou, ainda, podia ter morrido ao nascer, ou logo depois (nessa última hipótese, muitas vezes o óbito se devia à supressão da alimentação apropriada; no caso, o leite da mãe dele). Aquela era uma história que não era contada, mas que era adivinhada. (KOUTSOUKOS, 2005, p. 4).

Como indica Koutsoukos (2005) a visualidade da fotografia induzia à uma associação de ideias; neste caso retratando uma mulher negra ao lado de uma criança branca, caracteriza a incontestável condição de servidão da mulher, ama de leite ou ama seca, responsável por aquela criança - a co-presença dos dois elementos é indicativo de opressão e violência advindos do sistema escravagista? Quem sabe então, a postura de Mônica, firme e desconfiada que fala Koutsoukos (2005), concluindo uma não familiaridade com o ato fotográfico, seria um indicativo?

Confluindo com estudos de Mauad (2000), a busca efetiva pela auto-representação por parte dos fotografados, onde fora possível construir sua auto-imagem através da construção de índices de resistência, como num olhar desconfiado, num determinado

posicionamento, na escolha de algum bem simbólico representativo de resistência ou lembrança à determinada cultura africana, dizem muito sobre a fotografia. Falam sobre trabalho, sociabilidade, inserção no ambiente íntimo das famílias senhoriais e a proximidade com “suas” crianças (no caso de amas), mas silenciam a violência embrenhada na escravidão. Desse modo, essa *ausência* que o retrato carrega é o que entrega a violência das relações sociais percebida por especialistas.

Entre fotografias analisadas por Roland Barthes (1984) em “A Câmara Clara: Notas sobre fotografia” vale destacar a de William Casby (*nascido escravo*), fotografado por Richard Avedon em 1963. A partir de “boas fotos” - aquelas que muito tem a dizer - como é o caso dessa imagem, Barthes (1984) chega a conclusão que, ao se utilizarem de *máscaras* que representam o contexto e produto de uma sociedade, “[...] o *objeto fala*, induz, vagamente, a pensar.” (BARTHES, 1984, p. 36). Assim, alguma produção de sentido é sempre estabelecida pelo sujeito/sociedade, por sua vez assumindo complexidades de acordo com o referencial interpretativo (profissão, grupo ou classe social, etc). A fotografia que carrega a “essência da escravidão” estampada no rosto de William Casby inquietou, instigou, provocou. Faço uso das palavras de Barthes: “No fundo, a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa*.” (BARTHES, 1984, p. 37-38).

Interessante mencionar outro ensaio de Roland Barthes (1984) acerca do retrato de uma família afro-americana feito pelo fotógrafo James van der Zee em 1926. Barthes (1984) argumenta que o espetáculo da fotografia, ou seja, o *studium* - aquilo que revela as intenções do fotógrafo, as artificialidades da montagem que visam o produto fotográfico, aquilo que a imagem *fala*, propriamente - nesse caso, abraça o familiarismo, a responsabilidade, o endomingamento - mas isso não o atíça da mesma maneira quanto o *punctum*, o detalhe - o sapato de presilhas, a larga cintura de uma das componentes e, mais tarde¹⁶, o colar que a mulher trazia em seu pescoço. O *punctum*, por sua vez, ultrapassa a lógica do que se vê: é um despertar de atenção individual e pessoal, que pode revelar características distintas daquelas que se intenciona passar. Nas palavras de Barthes: “Há outra expansão do *punctum* (menos proustiana): quando paradoxo, ao mesmo tempo que permanece um “detalhe”, preenche toda a fotografia.” (BARTHES, 1984, p. 44).

¹⁶ Em suas notas, Barthes (1984) revela que, muitas vezes, as imagens ficavam a reverberar em sua cabeça, mesmo estando com os olhos fechados ou longe delas, fazendo com que o *punctum* se revelasse tempo depois “[...] como se a visão direta orientasse equivocadamente a imagem.” (BARTHES, 1984, p. 49).

Dessa maneira, qual é o *punctum*, ou seja, possíveis elementos do cartão de visita de Mônica e Augusto Leal (figura 1) que revelam algum tipo de violência? Seria a presença de Mônica ao lado de uma criança branca, indicando uma relação condicionada ao funcionamento da sociedade ainda patriarcal e escravocrata? Ou o antagônico modo com que o arranjo da cena visa representar uma relação harmoniosa entre os dois, buscando abafar os ruídos de um momento tão hostil que fora o Brasil oitocentista, na qual os espectadores consumiam imagens de uma maneira estética e apolítica? O conjunto da imagem, portanto, reverberou críticas, quer expressas na imagem ou não, a respeito da escravidão brasileira, a *máscara* daquela sociedade (BARTHES, 1984).

É interessante pensar que o retrato, tendo como característica a artificialidade da cena, ao mesmo tempo que idealizada algum tipo de semelhança com a vida dos sujeitos, caracteriza, a partir de determinadas escolhas de objetos e artifícios, indicativos das vidas cotidianas no Brasil (MAUAD, 1997). Sendo assim, através dos retratos da CFR em conjunto com o aporte historiográfico, percebemos não somente uma intensa inserção da fotografia no cotidiano da vida dos africanos e afrodescendentes, como também uma simultaneidade de sentimentos e ações que vieram a marcar a sociedade brasileira até os dias de hoje (MAUAD, 2015).

De acordo com o historiador francês Alain Corbin no livro “História das emoções: Das Luzes até o final do século XIX” (2020), elaborado sob sua organização em conjunto com Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello, a afetividade se transforma ao longo do tempo, adaptando-se aos diferentes sujeitos, grupos sociais e localidades. No século XIX, parece ter havido um tempo de atenuação emocional proveniente de um “eu meteorológico”, que percebe e sente mais com maior intensidade ações da natureza e do tempo, bem como àquela do quesito existencial, religioso (CORBIN, 2020). No artigo “O prazer do historiador” (2005), no qual Corbin é entrevistado por Laurent Vidal, o historiador contextualiza outro tópico eminente de sua pesquisa em torno das sensibilidades: as múltiplas temporalidades co-existent e os múltiplos tempos que cada sujeito e classe social vivencia. Disso urge outro ponto: cada sujeito e, além disso, cada classe social vivencia afetividades e outras ações humanas de maneiras diferentes, tanto no século XIX quanto em outros (CORBIN; VIDAL, 2020).

Nessa entrevista, Corbin (2020) debate sobre as formas de reconstrução da sensibilidade no ambiente privado. Devido às críticas a sua “história das elites”, Corbin (2020) indica que, na verdade, apenas é possível verificar a história de quem deixou algum

tipo de registro de si: diários, fotografias, etc, o que majoritariamente refere-se às classes dominantes que arcaram com esses tipos de representação. Ainda assim, no ambiente privado do século XIX, parece ter sobressaído uma ambiguidade: a afetividade passa a assumir tanto modelos de representação a serem implantados em diversos ambientes, quanto uma certa repressão ao sentir, mesmo no ambiente íntimo (CORBIN, 2020). O fato é que o século XIX é “[...] o de um capítulo muito fecundo da história das emoções. O despertar da alma sensível e o que resulta daí esboçam um tempo muito particular por suas maneiras de ficar emocionado e pela lenta renovação de emoções específicas.” (CORBIN, 2020, p. 14-15).

Por fim, bem como pontua Mauad (2014), vale questionar o papel de coleções fotográficas como a Francisco Rodrigues no futuro das imagens que ela resguarda, uma vez que não somente de suas variadas modalidades de retratos da passagem do XIX para o XX, mas também as múltiplas apropriações da imagem (alusão à memória, emblema de classe, mercadoria, *souvenir*, objeto de curiosidade, etc). Considerando-se, da mesma maneira, a trajetória não linear da afetividade em nossa sociedade até os tempos atuais e os registros fotográficos de segmentos populares da sociedade, parece que o papel fundamental da Coleção Francisco Rodrigues e estudos que se seguem, é revelar ao presente um novo olhar sobre o seu passado (MAUAD, 1997).

4 EM TORNO DO CIRCUITO SOCIAL DE UMA *CARTE DE VISITE*

O retrato de Mônica com o menino Augusto Leal (figura 1) foi produzido pelo fotógrafo brasileiro João Ferreira Villela por volta de 1860, em Pernambuco (PE). O primeiro e original suporte material dessa imagem itinerante é o cartão de visita (*carte de visite*), fotografias com em média 5 x 9 centímetros, realizadas em série nos ateliês. De acordo com os metadados disponibilizados no site da Fundação Joaquim Nabuco, o cartão de visita possui 9,1 cm de altura e 5,5 cm de largura.

Recorrendo ao método comparativo entre fotografias tiradas por Villela disponíveis no acervo digital da FUNDAJ, foi possível comprovar uma característica do retrato que vinha sendo reproduzida no circuito social da imagem sem, contudo, que houvesse comprovações: que a fotografia foi realizada no estúdio do fotógrafo, na Rua do Cabugá, no Recife, e não no ambiente doméstico.

O cartão de visita de Mônica e Augusto Leal foi comparado com o de José Soares de Azevedo, professor e poeta português que veio a falecer em Pernambuco (PE) no ano de 1876, fotografia também pertencente à CFR. No segundo retrato, foi possível identificar, para além de igual legenda “F. Villela, Rua do Cabugá, 18.” - localização do ateliê fotográfico de Villela - que o mesmo tapete havia sido utilizado na composição visual e estética de ambos retratos. Embora as tonalidades das fotografias estejam diferentes, são perceptíveis exatos padrões circulares e losangulares nos tapetes das duas imagens, ocupando-se dos mesmos tons para contorno e preenchimento das formas.

Figura 6 – Retrato de José Soares de Azevedo



Fotografia por João Ferreira Villela. Cartão-de-visita, 9,0 x 5,4 cm.
Fonte: Coleção Francisco Rodrigues, CFR 00804, Fundação Joaquim Nabuco.

Figura 7 – Comparação entre tapetes



Comparação entre padrões visuais de dois retratos da CFR.

Imagem 1: Mônica e Augusto Leal F. Villela. Cartão de visita, FUNDAJ, CFR 01795.

Imagem 2: José Soares de Azevedo por F. Villela. Cartão-de-visita, FUNDAJ, CFR 00804.

De acordo com Mauad (1997), até a década de 1880, eram raras as fotografias feitas no interior das casas devido às limitações técnicas da fotografia para as categorias de tempo e luminosidade. Ainda assim, a partir dessa importante verificação podemos concluir que houve, de fato, um deslocamento de Mônica e Augusto Leal, muito provavelmente acompanhados/levados pela família senhorial até o estúdio do fotógrafo. Isso implica pensar em algumas questões a respeito da negociação com o fotógrafo para a pose do retrato, afinal, no ateliê geralmente existiam estruturas como o salão de espera (onde deveriam estar exibidos outros retratos ali realizados para a inspiração dos que esperam) e uma sala de poses, contendo diversos itens e decorações que viriam a compor a imagem, onde a fotografia era tirada a partir de uma série de escolhas sobre o que se queria representar (LEITE, 2011). Teria Mônica participado desse momento, escolhendo algum elemento para compor o arranjo da cena? Qual seria o tipo de aviso que Mônica teria recebido sobre a ida ao estúdio? Será que houve tempo para ela se preparar? Uma vez que membros da família senhorial possivelmente estariam juntos no momento da foto, qual teria sido a influência dessa presença para os fotografados? As vestimentas e aparatos utilizados no arranjo seriam propriedade do estúdio, emprestados pela família ou pertencentes à Mônica? Muitas dessas indagações continuarão sem resposta, mas nos permitem ampliar algumas das interpretações até então convencionadas no circuito social do retrato.

O suporte material do retrato faz parte de uma forte tendência da segunda metade do século XIX. A notável difusão dos cartões de visita no Brasil explicitam a vontade de projeção pessoal da sociedade brasileira oitocentista, uma vez que o resultado final da invenção do francês Disdéri são diversas cópias da mesma fotografia. Essa nova técnica de produção permitia acondicionar as imagens em álbuns fotográficos, presentear amigos e familiares, a comercialização de fotografias, entre tantas variantes. É interessante notar que foi com a fotografia no formato de *carte de visite* que se tornou possível uma difusão em larga escala das imagens produzidas em estúdios.

Os cartões de visita englobam predominantemente a modalidade de retratos de estúdios, por sua vez, um padrão de representação visual do século XIX e XX que, a partir da criação de Disdéri, passam a representar os sujeitos de corpo inteiro em frente de um fundo suntuoso, cercado por objetos significativos/decorativos (FABRIS, 2004). Segundo Mauad,

essa modalidade fez época em diversas regiões do Brasil, em especial naquelas na qual “[...] a opulência econômica definiu a imagem fotográfica como marca de distinção social.” (MAUAD, 2015, p. 2). Sobre isso, faço uso das palavras de Annateresa Fabris, em seu livro “Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico” (2004):

Tanto no retrato fotográfico quanto naquele pictórico o que importa não é representar a individualidade de cada cliente, mas, antes, conformar o arquétipo de uma classe ou de um grupo, valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que se inscrevem na superfície da imagem. (FABRIS, 2004, p. 31).

Como pontua Mauad (2014) a partir de estudos sobre o circuito social da fotografia no Brasil se lançaram novas questões e práticas analíticas para a análise da produção de fotografias. Ao passo que possibilita perceber a maneira como determinada sociedade se percebe e a conseqüente forma como buscam se representar nas fotografias, os estudos da circulação “[...] deslocaram do suporte e do aparelho para o sujeito e as práticas sociais que se revelam nos usos e funções da fotografia, o objeto de estudo das análises históricas.” (MAUAD, 2014, p. 04).

No livro “Fotografia: usos e funções no século XIX” (2008), organizado por Annateresa Fabris, Solange Ferraz de Lima faz um estudo de caso sobre a circulação da fotografia na cidade de São Paulo na segunda metade do século XIX, no qual analisa a presença e o impacto da fotografia na cultura urbana, percebendo não somente um novo padrão de visualidade para a cidade decorrente da popularização da fotografia, como também uma tendência estética e comportamental voltada para o ideal de modernidade. Similarmente, Mauad (1997) analisa a circulação da fotografia na cidade do Rio de Janeiro no mesmo período, percebendo que havia um conjunto de práticas e representações já convencionadas na construção identitária da aristocracia imperial e construção da imagem do Brasil Império nas quais a fotografia foi peça central. Nesse sentido, já na metade do século XIX, havia no Brasil um público consumidor ávido por essas imagens, e que buscava consumir e se fazer representar a partir de determinados padrões. Cabe ressaltar, portanto, que o amplo circuito social de fotografias durante o século XIX evidencia a alta demanda pelo consumo e colecionismo, por sua vez incentivados pelos preceitos modernos e capitalistas, assumindo particularidades quando em terras tropicais:

Se na Europa a invenção e disseminação da imagem fotográfica estiveram ligadas à ascensão da sociedade burguesa, ao nascimento do indivíduo moderno e à

consolidação de um modo de produção capitalista, no Brasil essa realidade não se verificou. No âmbito privado, na intimidade das casas da classe senhorial, os valores da civilização européia passavam por um processo de ressignificação que buscava conciliar modernidade e ideal aristocrático, liberalismo e escravidão, indivíduo e família patriarcal. (MUAZE, 2008, p. 121).

De acordo com Mauad (1997), foi notadamente a partir de 1850 que o setor fotográfico começou a crescer de forma competitiva no Brasil. Isso porque, conforme indica Annateresa Fabris (2008), a maior parte da população brasileira era analfabeta, o que fez com que a demanda por informações visuais crescesse exponencialmente, ampliada sobretudo pela propaganda política e publicidade comercial. A partir disso, tanto fotógrafos profissionais como amadores passaram a tentar, de diversas maneiras, driblar a concorrência: muitos tentavam inovar na técnica, ou baixar os preços, e até mesmo diversos fotógrafos estrangeiros buscavam se estabelecer no Brasil para desviar da concorrência em seus países. Entre os profissionais mais conhecidos estão Marc Ferrez, Alberto Henschel, João Goston, Revert H. Klumb, Georges Leuzinger, Rodolpho Lindemann, Felipe Augusto Fidanza e Augusto Stahl. Seja como for, os avanços técnicos iam se ampliando, fazendo cair, tanto o tempo para que um retrato ficar pronto reduzisse (de cinco minutos para apenas um no ano de 1846), quanto os preços (sobretudo a partir de 1870) (MAUAD, 1997).

Como vimos, a circulação da fotografia na segunda metade do século XIX no Brasil foi complexa e multiforme. Por exemplo, imagens como as de *tipos humanos*¹⁷ eram vendidas tanto no comércio local (ateliês fotográficos ou livrarias) quanto no exterior em maior escala através do então novo nicho de mercado no formato de fotos *souvenires* (MUAZE, 2017). Algumas dessas imagens foram (re)inseridas em novos circuitos na virada para o século XX ao circularem no suporte de cartões postais, que por sua vez também atenderam ao consumo de massas (SCHVEITZER, 2016). Muitos desses retratos, ao exaltarem o exotismo cultural, também contribuíram para pesquisas “científicas” na virada do século XIX, que buscavam o levantamento de dados para suporte em teorias racistas (KOUTSOUKOS, 2006). Sobre isso, Sandra Koutsoukos pontua: “As imagens colecionadas eram “entretenimento”, mas também ajudavam a (re)afirmar o sentimento íntimo de superioridade dos consumidores.” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 103).

¹⁷ Ou *tipos negros*, eram fotografias em que perfis populares como escravizados e indígenas eram retratados como *tipos humanos*, exaltando o exotismo cultural e focando na alteridade humana (MUAZE, 2017). Tratava-se de fotografias em que os fregueses raramente eram os próprios figurantes da imagem, inserindo-se na curiosidade etnográfica do imaginário burguês, e agindo de acordo com uma perspectiva comercial já estruturada à moda estrangeira (CORREA, 2012). Importante ressaltar que os protagonistas da imagem poderiam ser escravizados alugados ou forros que prestavam serviços como modelo de fotografias.

Já no caso de cartões de visita, a difusão da fotografia assumiu singularidades e atingiu novos segmentos da população, produzindo diferentes ciclos sociais. De acordo com Ana Maria Mauad em seu artigo “As fronteiras da cor: imagem e representação fotográfica na sociedade escravista imperial” (2000), ao mesmo tempo em que serviu como elemento de distinção social, o retrato fotográfico no formato *carte de visite* democratizou a imagem, ao passo que proporcionou uma queda no preço de sua produção, alcançando outros setores da população para além dos mais abastados, produzindo alteridades e novos ciclos sociais, como no caso de escravizados e alforriados.

Mariana Muaze em seu livro “As memórias da viscondessa: família e poder no Brasil Império” (2008), ao analisar uma extensa documentação da família Ribeiro Avellar, residentes no Vale do Paraíba, possibilitou um aprofundamento dos estudos do ambiente privado das famílias abastadas do Brasil Império. Muaze (2008) pontua que, embora tenha se expandido o público consumidor de serviços envolvendo a fotografia, essa continuou funcionando mediante regras das elites sociais, ou seja, em posses de famílias que detinham capital para investir e consumir bens simbólicos. Apesar disso, escravizados e forros também passaram a frequentar os estúdios fotográficos na condição de clientela. Segundo Muaze (2017), essas fotografias eram, muitas vezes, pagas pelos próprios fotografados ou, até mesmo, custeadas pelas famílias da classe senhorial à qual os escravizados pertenciam.

As fotografias de amas de leite, à medida que compunham a categoria de “imagens de escravizados domésticos” (KOUTSOUKOS, 2005), tinham uma circulação distinta: eram fotografias que, ao mesmo tempo que representavam o ambiente privado, funcionavam no interior dele. Nesse contexto, a fotografia atuava como um item para rememoração, no qual as famílias senhoriais podiam expor as imagens tanto em quadros sobre seus móveis, quanto nos álbuns fotográficos da família, bem como podia tornar-se um item de troca, sobretudo no caso de cartões de visita, ao passo que algumas cópias poderiam ainda serem oferecidas, muitas vezes com dedicatória, aos amigos e parentes (KOUTSOUKOS, 2005).

A este respeito, cabe fazer referência ao estudo da auto imagem imperial realizado por Mauad (1997), no qual a historiadora percebe que havia, para além de séries do núcleo família imperial, retratos da rede social do grupo, o que infere conclusões acerca do objetivo da fotografia naquele período: “[...] a circulação entre os pares de uma imagem considerada ideal, consubstanciando-se nesse circuito o comportamento necessário à sedimentação da classe senhorial enquanto fração social dominante.” (MAUAD, 1997, p. 216-217). Além disso, devido a retratos feitos majoritariamente em estúdios, Mauad (1997) percebe que o ato

fotográfico estava ligado ao ateliê, à pose e a auto-representação daquela sociedade (MAUAD, 1997, p. 223). Essas características nos ajudam a pensar a trajetória do cartão de visita de Mônica e Augusto (figura 1), notadamente no período em que foi estampado (1860).

Conforme indica Koutsoukos (2006), é bastante provável que algum exemplar do cartão de visita ficasse junto à ama de leite ou a ama seca que apareceu na imagem, tendo em vista que a modalidade tinha como característica a possibilidade de impressão simultânea de até oito clichês (FABRIS, 2004). Considerando que os retratos eram, grosso modo, imagens mais restritas que poderiam ou não ser enviadas ou presenteadas à familiares e amigos, é importante questionar, por exemplo, se a cópia (ou cópias) que ficaram sob posse da ama de leite teriam sido também enviados aos parentes distantes da ama, “[...] numa tentativa de mostrar o valor de sua figura, de sua posição, no seio das famílias às quais elas serviam?” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 173).

Todavia, os retratos de escravizados domésticos, notadamente amas, eram pouco numerosos em comparação à abundância de retratos da parentela, e quando colados nos álbuns, sua aparição era secundária: “No caso das fotos de escravos domésticos, estas apareciam após o desfile dos personagens da família, após os retratos das fases da vida de cada personagem, após as fotos que mostravam o crescimento das crianças, após os ritos de passagem, as fotos de viagens, etc.” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 99). A troca de *cartes de visite* entre familiares e amigos era uma forma de estreitar ou construir os laços no âmbito privado: “Remeter uma *carte de visite* tinha a dimensão de “dar um pouquinho de si”, compartilhar o registro de uma imagem presente que o tempo se encarregaria de tornar mais rara por remeter a um passado inalcançável. Dedicá-la significava tentar traduzir em palavras um dado tipo de afeto.” (MUAZE, 2008, p. 157). É pertinente adicionar que, segundo Muaze (2008), foi justamente essa crescente moda do colecionismo, ou seja, o acúmulo de diferentes fotografias em álbuns e uma busca pela memória familiar, que propiciou um aumento da produção e do consumo de fotografias na metade do século XIX.

Da visualidade dos retratos oitocentistas, a pose era um dos principais elementos/símbolos das operações fotográficas, o ponto alto da *mise-en-scène*. Como argumenta Mauad (2000), a pose é o que possibilita ao sujeito interpor formas de identidade aos padrões estabelecidos e institucionalizados para a representação da posição social, a maneira como o sujeito busca se impor à fotografia, muitas vezes utilizando máscaras que não lhe competem. Conforme argumenta Fabris (2004) essa identidade do retrato fotográfico é construída, justamente, de acordo com normas sociais precisas, no qual a pose escolhida

permite analisar o retrato pelo prisma do artifício, “[...] não apenas em termos técnicos, mas também pelo fato de possibilitar a construção de inúmeras máscaras que escamoteiam de vez a existência do sujeito original” (FABRIS, 2004, p. 57). A pose é também o que conecta as formas de auto-representação, a competência do fotógrafo para com aparatos tecnológicos, e a possibilidade de novas formas de expressões (MAUAD, 2000).

Eu podia dizer isso de outro modo: o que funda a natureza da Fotografia é a pose. Pouco importa a duração física dessa pose; mesmo no tempo de um milionésimo de segundo (a gota de leite de H. D. Edgerton), sempre houve pose, pois a pose não é aqui uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do *Operator*, mas o termo de uma “intenção” de leitura: ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, pois mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho. (BARTHES, 1984, p. 117).

Quanto à circulação do retrato de Mônica e Augusto (figura 1) na segunda metade do século XIX, ficam mais questionamentos do que afirmações. O certo é que esta é uma imagem emblemática, realizada no estúdio do fotógrafo João Ferreira Villela por volta de 1860, funcionando, naquele momento, junto a intimidade da casa senhorial, no qual cópias podiam ser trocadas, presenteadas ou enviadas, funcionando dentro da rede social da família ou acondicionada em álbuns de fotografias. Não obstante, bem como indica Barbosa (2020) algumas imagens feitas no contexto da intimidade atravessaram essa barreira, mais tarde transformando-se em itens comercializáveis, colecionáveis, e parte de diversos outros circuitos sociais. Esse é o caso desse retrato que, de algum modo chegou às mãos dos colecionadores Augusto Rodrigues ou Francisco Rodrigues, vindo a compor o acervo fotográfico da FUNDAJ e sendo fonte para diversas pesquisas e outros tipos de produção.

4.1 UM OLHAR EUROPEU?

Uma primeira camada de interpretação no meio acadêmico do retrato de Mônica e Augusto Leal (figura 1) foi feita pelos historiadores Boris Kossoy e Maria Tucci de Carneiro no livro “O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX”, publicado originalmente em 1994. O livro surgiu da pesquisa feita para a realização da exposição “O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX: A Visão Européia”, organizada por Kossoy e Carneiro, apresentada durante o Congresso Internacional da Escravidão, em 1988, no prédio de História da USP, por ocasião do centenário da Abolição.

O livro consiste em um estudo das representações das populações negras realizadas no Brasil, identificando o potencial das imagens como fontes históricas para a compreensão de diversas características da época, como mentalidades, cotidiano, as formas e categorias de representações de negros, trabalho, sociabilidade, etc. Através da análise de documentos inéditos e poucos divulgados até então, Kossoy e Carneiro (1994) identificam nas imagens realizadas no século XIX, ideologias e simbolismos construídos por fotógrafos estrangeiros, em consonância com os relatos de viajantes, atrelados, por sua vez, a um padrão dominante de representação. De acordo com os autores, a iconografia teve um papel fundamental enquanto veículo de interpretação e difusão da imagem do *outro* (KOSSOY; CARNEIRO, 1994).

Juntamente a uma seleção de retratos realizados em ateliês, a fotografia de Mônica e Augusto (figura 1) aparece no subcapítulo intitulado “O retrato fotográfico: imitação do padrão dominante” (pp. 173-192), no qual Kossoy e Carneiro (1994) abordam os processos de criação da imagem pelo fotógrafo e suas ramificações (construção, domínio técnico, e as indissociáveis influências culturais, sociais e ideológicas). Nas palavras dos autores: “As fontes iconográficas, nas suas diferentes modalidades, nos informam não apenas acerca dos assuntos retratados, mas principalmente, acerca dos próprios autores das representações, suas visões de mundo, suas mentalidades.” (KOSSOY; CARNEIRO, 1994, p. 173).

De acordo com os autores, o resultado de um retrato fotográfico correspondia, no século XIX, a uma convenção internacional ditada por padrões europeus de composição para a pose, o cenário, o vestuário, etc. Nesse sentido, os fotógrafos agiam em conformidade com o *olhar europeu* materializado através de diferentes técnicas pictóricas e fotográficas, e a partir do século XIX, implementando máscaras sociais, representações harmoniosas das múltiplas faces da escravidão no Brasil e, muitas vezes, sobretudo no caso de negros, concebendo a sua clientela papéis que não lhe cabiam (KOSSOY, CARNEIRO, 1994). Nesses moldes europeus, cabe pontuar, os historiadores (1994) afirmam que o mais adotado no Brasil era o modelo do aristocrata, uma vez que, sobretudo ex-escravos nos *cartes de visite*, apresentavam-se trajados à moda do senhor branco que uma vez o escravizara.

As imagens da câmera, tradicionalmente aceitas como expressão da verdade - posto que documentam a realidade material “tal como ela é” -, resultam, na verdade, de um complexo *processo de criação*, elaborado por seu autor: o fotógrafo. Deve-se ter em mente, pois, que a imagem fotográfica resulta de uma *construção técnica, cultural e estética/ideológica*. (KOSSOY; CARNEIRO, 1994, p. 173-174).

A fotografia reproduzida no livro mostra um novo suporte material para o retrato de Mônica e Augusto Leal (figura 1), no qual o público consumidor é, de certa maneira, restrito ao ambiente acadêmico e/ou letrado do final dos anos 90, por sua vez interessado em ler sobre o estudo de imagens oitocentistas. Kossoy e Carneiro (1994) argumentam que nas imagens de “amas negras” o olhar europeu está intrínseco a representação harmoniosa/afetiva entre opostos, na qual fica implícita a condição de servidão da mulher:

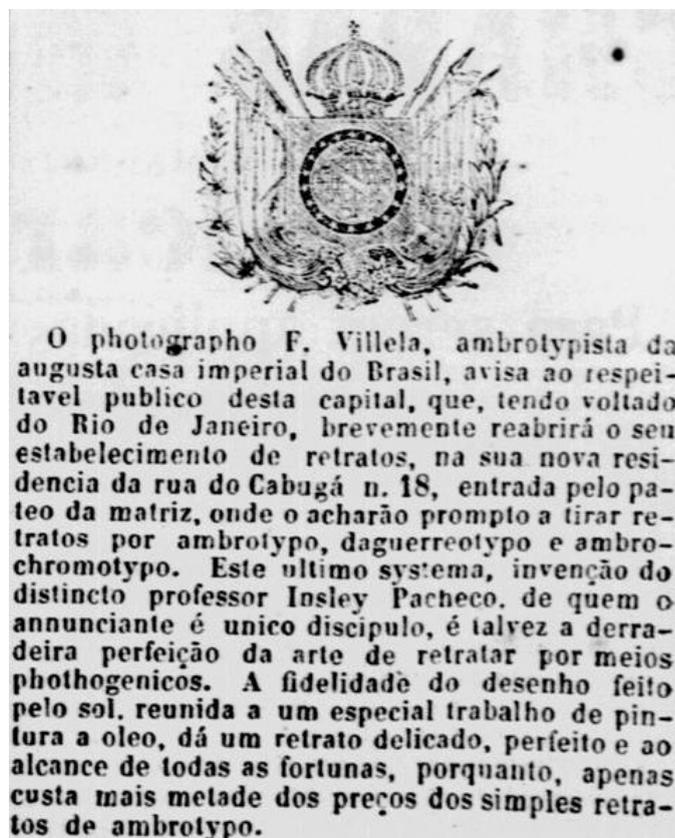
Nas imagens de Eugênio & Maurício e João Ferreira Villela (estampas 69 e 70) as amas negras posam com o filho do senhor numa atitude afetiva, que certamente foi registrada a título de recordação, o que, porém, não exclui a circunstância implícita de suas condições servis.” (KOSSOY; CARNEIRO, 1994, p. 175).

À esse respeito, faço referência ao trabalho de Sandra Koutsoukos (2006), na qual a historiadora aborda as formas de representação de uma pessoa negra nascida livre ou alforriada: o momento histórico exigia que, além de ser livre, a pessoa *parecesse livre* para a sociedade. Adotar vestimentas e elementos ditos brancos para estabelecer sua auto-representação era uma maneira de indicar visivelmente sua (nova) condição, ao mesmo tempo que consistia em uma tentativa daquelas pessoas se fazerem aceitas (ou toleradas). Sendo assim, apresentar-se nos moldes brancos/europeus viria a ser praticamente uma norma, uma estratégia de sobrevivência (KOUTSOUKOS, 2006) Sobre isso, Barthes (1984), ao analisar um retrato de uma família negra americana, fala do “endomingamento”, da maneira como os sujeitos da foto esforçam-se para promover-se socialmente à moda dos brancos, mas o fazem ingenuamente, sem darem-se conta de seu empreendimento, o que lança dúvidas sobre a ciência (ou não) de quem fazia-se representar como branco/liberto (KOUTSOUKOS, 2006).

Kossoy e Carneiro (1994), dessa forma, ao generalizarem as produções fotográficas brasileiras como fruto do agenciamento e, principalmente, do *olhar europeu*, empregam o retrato de Mônica e Augusto Leal (figura 1) para exemplificar suas afirmações a respeito dos padrões importados da Europa, classificando o olhar de João Ferreira Villela, como europeu. O que acontece, porém, é que Villela era um fotógrafo brasileiro que atuou predominantemente no Brasil. Dessa forma, classificar o seu olhar como europeu pode ser um deslize. Embora tenha uma biografia com aspectos ainda a se reconstruir, Villela é considerado um dos primeiros fotógrafos pernambucanos, sendo antecedido apenas por Cincinato Mevignier na região (WANDERLEY, 2019). Segundo o artigo de Andrea

Wanderley para o portal Brasileira Fotográfica (2019), o pernambucano iniciou sua vida profissional como taquígrafo, mas ficou conhecido como retratista e paisagista, tendo seu primeiro ateliê permanecendo de 1855 a 1858, no Aterro da Boa Vista nº 4. Em 1858 transferiu-se para a Rua Nova, nº 18 e, em 1860, anuncia no Diário de Pernambuco inauguração de estúdio fotográfico em novo endereço, Rua do Cabugá, nº 18, onde Permaneceu até, pelo menos, 1870¹⁸, o que infere na datação do retrato de Mônica e Augusto Lea (figura 1):

Figura 8 – Inauguração de novo ateliê, na Rua do Cabugá, nº 18



Recorte do Diário de Pernambuco, 4 de outubro de 1860, edição nº 00230, p. 4. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_04&pagfis=2446. Acesso em: 31 mar. 2023.

¹⁸ Segundo Wanderley (2019), em abril de 1870 o estúdio de Villela na Rua do Cabugá foi reinaugurado depois de dez meses de obras que seguiram o modelo do ateliê de Insley Pacheco, e renomeado “Photografia Imperial”. A partir dessa data, o pintor alemão Jorge Augusto Roth passou a trabalhar no estabelecimento responsável pela coloração das fotografias. Contudo, enquanto Wanderley (2019) para o portal da Brasileira Fotográfica afirma que Villela teria permanecido neste endereço até meados de 1873, quando da última notícia sobre seus trabalhos, e posteriormente teria se dedicado apenas à produção de tintas indelévels e produtos farmacêuticos, na Enciclopédia digital do Itaú Cultural consta que o afastamento de Villela da fotografia teria sido ainda em 1870.

Embora a data de nascimento e falecimento de João Ferreira Villela sejam desconhecidas, o fato dele ter nascido, vivido e atuado profissionalmente no Brasil é bastante aceito. Sendo também o segundo fotógrafo pernambucano de que se tem conhecido, enquadrar seu olhar como *européu* pode ser controverso e implicar em alguns outros pontos. Em primeiro lugar, se Villela possui um vislumbre europeu no momento de realizar seus trabalhos fotográficos, significa que a característica foi *adotada* enquanto realizava o ofício - não sendo, portanto, uma preferência que trouxe consigo quando veio de outro continente ou relatos de viagens que fizera. Isso significa que, como já pontuado em seções anteriores, padrões visuais e de comportamento social que seguiam tendências europeias já estavam, no momento de início de atuação profissional de Villela (1855) totalmente imbricadas em diversos aspectos da vida no Brasil.

Nesse mesmo anúncio do Diário de Pernambuco de 1860 (figura 7), Villela busca certo destaque e diferenciação dos demais ao oferecer retratos nas modalidades de ambrótipo, daguerreótipo e ambrocromótipo. Como bem informa Wanderley (2019), Villela manteve-se sempre interessado em acompanhar as transformações tecnológicas e oferecer aos seus clientes máquinas das mais modernas para obter sempre os melhores resultados - mas isso, é claro, não era exclusivo de Villela e sim parte de todo o circuito social da fotografia e atuação de fotógrafos estrangeiros no Brasil (LIMA, 2008). Além disso, segundo Wanderley (2019), no estabelecimento de Villela havia uma extensa variedade de objetos relacionados aos retratos fotográficos, como quadros, alfinetes, medalhas e afins trazidos da França e dos Estados Unidos da América (EUA). Tudo isso assinala a atenção do fotógrafo em não apenas espantar a concorrência, mas em atender as demandas de sua clientela que, similarmente, buscava a todo custo manter-se atualizada com a moda do retrato - iam nos ateliês com as melhores tecnologias, e diferenciadas opções de fotografias, etc.

Assim sendo, a classificação do olhar de Villela como europeu por Kossoy e Carneiro (1994) parece seguir uma generalização do período histórico oitocentista, no qual o funcionamento da sociedade brasileira estava em consonância com tendências estéticas e comportamentais estrangeiras. Sobre isso, cabe trazer a citação de Mauad: “Independentemente da modalidade do registro, foi o olhar do estrangeiro que nos enquadrou, ao mesmo tempo em que educava o nosso olhar, para que nós mesmos pudéssemos nos mirar nos espelhos da cultura importada de seus países de origem.” (MAUAD, 1997, p. 184).

Similarmente, Koutsoukos em seu artigo “ "No estúdio do fotógrafo. Um estudo da (auto-)representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX”

(2002) fala que os fotógrafos do séc. XIX, sobretudo aqueles dos “tipos humanos”, ao atuarem em virtude de uma Corte que se pretendia modernizada, retratavam os negros utilizando artefatos dos brancos e pensavam a cena de acordo com seu *olhar europeizante*, como que numa tendência que se aprende e se repassa, consciente ou inconscientemente. Dessa maneira, é importante ressaltar novamente que Villela era um dos poucos fotógrafos brasileiros a atuarem no país naquele momento, não cabendo, portanto, agrupá-lo apressadamente junto à outros profissionais que, dessa vez sim, trouxeram consigo ideais que atuavam com e para o imaginário que tinham das populações negras no Brasil e os reproduziram nos trópicos voltados às classes mais avantajadas. Se Villela tinha um olhar europeu, este não era um fator de nacionalidade, e sim algo adquirido em virtude dos padrões da época.

Quanto à atuação de Villela, é interessante mencionar alguns acontecimentos que podem ter vindo a inspirar, de alguma maneira, as formas de representação a serem negociadas com seus clientes. A primeira delas, conforme explícito na figura 7, é que Villela clamava ser o único discípulo do fotógrafo português Insley Pacheco, por sua vez um prestigiado retratista que atuou no Brasil durante o século XIX, introdutor da ambrotipia no Brasil, tendo instalado-se primeiramente em Fortaleza (CE) no final dos anos 1840 (WANDERLEY, 2019).

Em segundo lugar, é importante fazer menção ao fato de Villela ser o único pernambucano a ter recebido o título de Fotógrafo Imperial concedido dom Pedro II, em 18 de setembro de 1860 (WANDERLEY, 2019). Do relacionamento profissional que Villela tivera com a família imperial, floresceu, se assim pode ser dito, um relacionamento interpessoal, já que dom Pedro II e dona Teresa Cristina foram padrinhos de umas das filhas do fotógrafo no final dos anos 1860 (WANDERLEY, 2019). Sobre isso, Mauad (1997) afirma que a família Imperial foi, ao mesmo tempo consumidora ávida da fotografia para construção da auto imagem, quanto peça central para a divulgação da tecnologia, o que sugere a necessidade de uma certa adaptação por parte dos profissionais contratados no que se refere aos desejos imperiais:

Nenhuma outra família gastou tanto com fotografia quanto a imperial. D. Pedro II é sempre lembrado nos livros de história da fotografia como um dos grandes incentivadores dessa atividade. [...] O imperador é a imagem do Império nas exposições universais, e a fotografia possibilita essa identificação.” (MAUAD, 1997, p. 197).

Por último, João Ferreira Villela participou de diversas exposições nacionais e internacionais com seus produtos farmacêuticos e tintas, o que pode ter feito com que a expressão fotográfica de Villela tenha adquirido novas formas. Conforme indica Mariana Muaze no seu artigo “Os Escravagistas nas ‘Festas da Modernidade’: o centro da lavoura e do comércio nas exposições internacionais (1880-1888)” de 2021, essas exposições internacionais iniciadas em 1851 em Londres, tiveram sucesso exponencial em sucessivas edições, nas quais diversos países participavam para exibir produtos das respectivas nações. Essas “festas da modernidade”, como chama Muaze, agiam de diversas formas, inclusive como propaganda política, além de terem contribuído “[...] fundamentalmente para a exaltação dos estados nacionais, da ideologia do progresso, da fetichização da mercadoria e do capitalismo industrial” (MUAZE, 2021, p. 03). Cabe destacar, referente à atuação de Villela nas exposições internacionais:

No exterior, participou da Exposição Universal de Viena de 1873 com produtos farmacêuticos, tendo sido premiado com a medalha de mérito e com uma menção honrosa; dois anos depois, da Exposição Internacional de Santiago do Chile, com tintas de escrever, tendo conquistado o segundo prêmio; e, finalmente da Exposição Universal da Filadélfia, ocorrida entre 10 de maio e 10 de novembro de 1876, também com tintas de escrever, quando conquistou a medalha de honra. (WANDERLEY, 2019).

Finalmente, o livro “O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX” dos pesquisadores Kossoy e Carneiro (1994) certifica-se como um novo suporte material do retrato de Mônica e Augusto (figura 1), por sua vez e em seu contexto atingindo um público leitor limitado, vindo a “inaugurar” a circulação da fotografia no meio acadêmico, a ser seguido por diversos especialistas.

4.2 UM BRASIL CABE MESMO TODO NESSA FOTOGRAFIA?

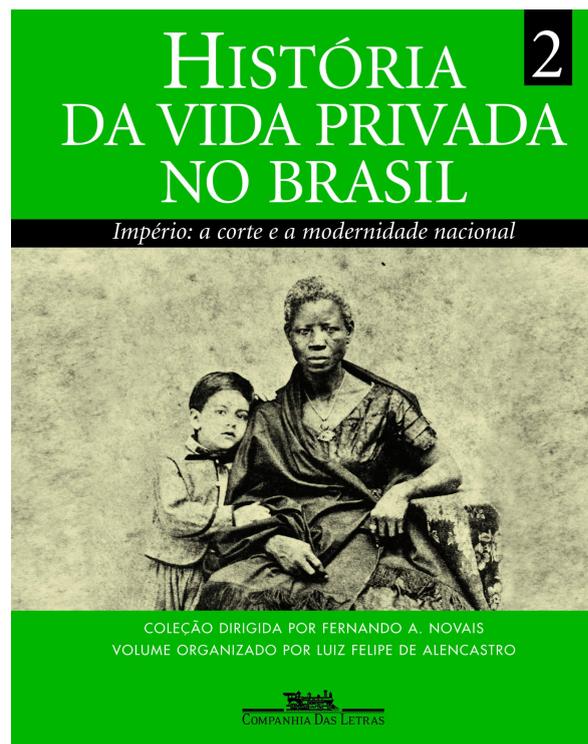
Publicado originalmente em 1997, três anos depois da publicação de Kossoy e Carneiro (1994), o livro “História da Vida Privada no Brasil - V. 2: Império: a Corte e a Modernidade nacional”, foi dirigido pelo historiador Luiz Felipe de Alencastro, e fez parte da coleção de quatro volumes organizada por Fernando Antônio Novais, com o objetivo de estudar a intimidade da sociedade brasileira desde a colonização portuguesa (séc. XIX) até o final do século XX. A coleção realizada no Brasil segue a tendência da coleção “História da

Vida Privada” lançada na França pelos historiadores franceses Georges Duby e Philippe Ariès em 1985, a qual obteve bastante sucesso.

O segundo volume (1997) é uma produção com grande renome historiográfico, contando com contribuições de historiadores e especialistas, como Kátia M. de Queirós Mattoso, Ana Maria Mauad, Robert W. Slenes, João José Reis, Maria Luiza Renaux, Hebe M. Mattos de Castro, Evaldo Cabral de Mello e Luiz Felipe de Alencastro, os quais voltam seus estudos a variadas temáticas da vida privada oitocentista.

O retrato de Mônica e Augusto (figura 1), além de relevar uma “segunda” camada de interpretação no âmbito acadêmico através da análise de Luiz Felipe de Alencastro (1997), aparece em destaque em um novo suporte material de sua circulação, estampando a capa do volume sobre a vida privada do século XIX:

Figura 9 – O retrato como capa de livro



Capa do livro “História da Vida Privada no Brasil - V. 2: Império: a Corte e a Modernidade nacional. ALENCASTRO, Luiz Felipe de. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Uma capa, como o próprio nome sugere, é o que está a representar o conteúdo de um livro, seja lá quais forem as pautas/escolhas a serem feitas; de uma maneira geral, uma capa é aquilo que os responsáveis pela obra concluíram ser o *ideal* para eternizar a publicação. Dessa

maneira, por que o retrato de Mônica e Augusto foi o escolhido, dentre tantos outros possíveis, para agir como o *símbolo* da intimidade e privacidade social nos tempos da Corte e da constante exaltação à modernidade e progresso nacional (figura 8)? Teria a decisão partido de Alencastro, não apenas organizador do volume como também um dos autores a contribuir para a obra? Ou então teria sido um consenso de todos os responsáveis intelectuais do volume? Seja como for, a estampa da imagem como capa constitui-se como um novo suporte material para o retrato de Mônica e Augusto (figura 1), desta vez ultrapassando o conteúdo interior de livros de história, e refere-se, entre tantas coisas, à potência e ao enigma desse mesmo retrato, vindo a ser *a cara* da vida privada brasileira do século XIX.

Uma das possíveis explicações para o retrato estampar o ambiente privado oitocentista pode ser decorrente da análise de Alencastro (1997) no epílogo, no qual o historiador conclui que “Quase todo o Brasil cabe nessa foto” (ALENCASTRO, 1997, p. 440). O fato de Alencastro (1997) finalizar uma obra com essa afirmação junto à reprodução da fotografia na página 438 e na própria capa, significa, portanto, que ele vê na imagem uma fiel representação visual da sociedade, por sua vez marcada pela violência da escravidão e coexistência de afetividade, onde praticamente qualquer indivíduo pode vir a se reconhecer, de alguma maneira.

No entanto, essa é uma afirmação questionável. Há muitos grupos brasileiros que não estão, não se veem e não cabem nesse “Brasil” do retrato. É o caso do Brasil das variadas etnias e grupos indígenas, o Brasil dos imigrantes, o Brasil mestiço, o Brasil juvenil, etc, ou seja, grupos com papel ativo na sociedade e altos índices populacionais. A generalização de Alencastro (1997), além de ser reducionista, acaba por gerar invisibilidades, omitindo parcelas da população nacional, ainda mais quando uma afirmação dessas continua a ser reproduzida no circuito social que teve esse retrato, numa forma poética ou ingênua, como explícito na próxima seção.

Em sua análise, Alencastro (1997) provoca a coexistência de laços afetivos em um contexto violento através da postura de Augusto Leal junto à Mônica. Para o autor, não parece haver espaço para dúvidas no que tange à função de Mônica: ama de leite, responsável pela amamentação de Augusto no início de sua vida e, no momento da foto, figura muito querida pelo menino:

Talvez por sugestão do fotógrafo, talvez porque tivesse ficado cansado na expectativa da foto, o menino inclinou-se e apoiou-se na ama. Segurou-a com as duas mãozinhas. Conhecia bem o cheiro dela, sua pele, seu calor. Fora no vulto da ama, ao lado do berço ou colado a ele nas horas diurnas e noturnas da amamentação, que seus olhos de bebê haviam se fixado e começado a enxergar o mundo. Por isso ele invadiu o espaço dela: ela era coisa sua, por amor e por direito de propriedade. (ALENCASTRO, 1997, p. 439).

Além disso, Alencastro (1997) preenche algumas lacunas sobre a composição do retrato sem, contudo, apresentar fontes históricas e/ou comprovações para suas afirmações. Por exemplo: “O menino veio com a sua mucama, enfeitada com a roupa chique, o colar e o broche emprestados pelos pais deles.” (ALENCASTRO, 1997, p. 439). O pesquisador argumenta que o vestido e os acessórios que Mônica estava usando no momento do ato fotográfico eram emprestados, mas como ele pode afirmar isso? Muitas escravizadas domésticas e amas alforriadas tinham condições de ter um bom vestido para dias especiais, como no domingo para ir à igreja e nos feriados para participar de festas religiosas e ou civis.

Outro cenário é o da doação de roupas “domingueiras” às escravizadas domésticas e amas pelas sinhás. A literatura brasileira comprova, pelo viés do verossímil, esse costume de doar roupas usadas de sinhás e/ou distribuir novas roupas às escravizadas, à exemplo do livro *O Tronco do Ipê*, de José de Alencar, originalmente publicado em 1871. Ao longo do romance aparece o costume de doar novas peças de roupa para datas especiais. Ademais, o fato aqui comprovado do retrato de Mônica e Augusto (figura 1) ter sido realizado no estúdio de Villela (figura 6), reduz ainda mais a probabilidade do vestido e acessórios terem sido emprestados, dado o fato do deslocamento até o ateliê e a diferença chamativa entre emprestar e doar.

A esse respeito, cabe fazer referência ao livro “Suaves Amazonas: mulheres e abolição da escravatura no Nordeste”, de Luzilá Gonçalves Ferreira (1999), no qual a escritora disserta sobre o vestido usado por Mônica no momento da fotografia. Para Ferreira (1999), baseando-se em um relato oral, tratava-se do mesmo vestido utilizado pela sinhá no baile oferecido pelo Imperador, realizado anos antes do retrato ser produzido. Ferreira (1999) assinala, como que em uma carta à Mônica, que com a importância atribuída à realização de retratos na segunda metade do século XIX, todos os detalhes que comporiam a imagem teriam sido minuciosamente pensados com antecedência, inclusive a vestimenta dos retratados: “Foi assim que o vestido do baile do Imperador cobriu teu corpo, naquele dia do retrato, e o mesmo colar de ouro te enfeitou...” (FERREIRA, 1999, p. 175). Dessa forma, cabe constatar a existência de outras referências que ressaltam o empréstimo do vestido, como essa de cunho literário; porém a confirmação desse dado está ainda por ser feita.

Outra citação a tensionar, de certa maneira, da análise de Alencastro (1997) é a que se segue: “O olhar do menino voa no devaneio da inocência e das coisas postas em seu devido lugar. Ela, ao contrário, não se moveu. Presa à imagem que os senhores queriam fixar, aos gestos codificados de seu estatuto.” (ALENCASTRO, 1997, p. 439). Aqui, o autor condiciona o retrato à vontade exclusiva dos senhores, de maneira implícita sugerindo que Mônica não tivera participação na negociação do arranjo com o fotógrafo, não desejasse ter uma imagem de si, não controlasse, de alguma forma, sua auto-representação. Assim, a segunda camada do circuito no meio acadêmico, um tanto mais longa e informativa que a anterior (KOSSOY; CARNEIRO, 1994) condiciona a atuação das amas de leite ou secas, especialmente à de Mônica, forjada somente na violência da escravidão.

Causa estranheza, portanto, que Alencastro (1997) faça afirmações sem recorrer à documentação, afinal, existe algum documento que comprove que as amas usavam vestidos ou jóias emprestadas de suas sinhas? Ao fazer tais afirmações, o historiador concedeu e incentivou que o circuito social da imagem continuasse a reproduzir as mesmas informações trazidas em sua obra, ou seja, que praticamente todo um Brasil cabe nesse retrato, que as vestimentas e acessórios só poderiam ser emprestados, etc, o que vem a ser problemático e, nas palavras da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2019), perigosas para a criação de uma história única.

A respeito da circulação do novo suporte material do retrato, é certo que continua sendo um tanto restrito, ao passo que segue agindo no meio acadêmico, sobretudo entre historiadores ou interessados em história. De igual maneira, é de se inferir que o livro tenha tido um maior fluxo de consumo/leitura no momento de seu lançamento, aos fins da década de 1990. A diferença é que o retrato de Mônica e Augusto, agora capa do livro (figura 8), de forma que é válido pensar que tenha sido vista por diversas pessoas que passaram por livrarias, bibliotecas, universidades e afins, mesmo que não tenham, de fato, realizado a leitura do conteúdo. Por fim, trago o ditado popular “não se julga um livro pela capa” que, em formato de aviso/conselho para a população, nos revela que escolher uma leitura através da primeira impressão que se tem com a capa é, na verdade, um hábito mais comum do que parece. Quantas pessoas compraram/alugaram o livro “História da Vida Privada no Brasil - V. 2: Império: a Corte e a Modernidade nacional” (1997) por terem julgado a capa interessante?

4.3 AUTOBIOGRAFIA DE UMA BURGUESA

O curta-metragem “Babás”, dirigido pela cineasta brasileira Consuelo Lins e estreado em 2010, é mais uma das camadas da vasta movimentação do retrato de Mônica e Augusto (figura 1) a serem discutidas nesta monografia. O documentário tem como tema a memória e a história da vida privada das famílias burguesas brasileiras, propondo uma reflexão a respeito da participação das “babás” no cotidiano das famílias. Para estabelecer sua narrativa, Consuelo Lins mistura componentes e registros de sua vida pessoal com documentos históricos, imagens provenientes de diferentes arquivos e entrevistas realizadas com mulheres que trabalharam para a cineasta.

O filme “Babás” (2010) pôde ser realizado através de edital do Ministério da Cultura - Secretaria do Audiovisual de 2008, no qual Consuelo Lins foi tanto diretora quanto roteirista, contando com a narração de Flávia Castro, fotografia por Pedro Urano e câmera por Gustavo Pessoa¹⁹, entre tantos outros profissionais e entrevistadas que contribuíram para a realização da obra. Atualmente o curta-metragem pode ser acessado em diversas plataformas digitais gratuitas²⁰.

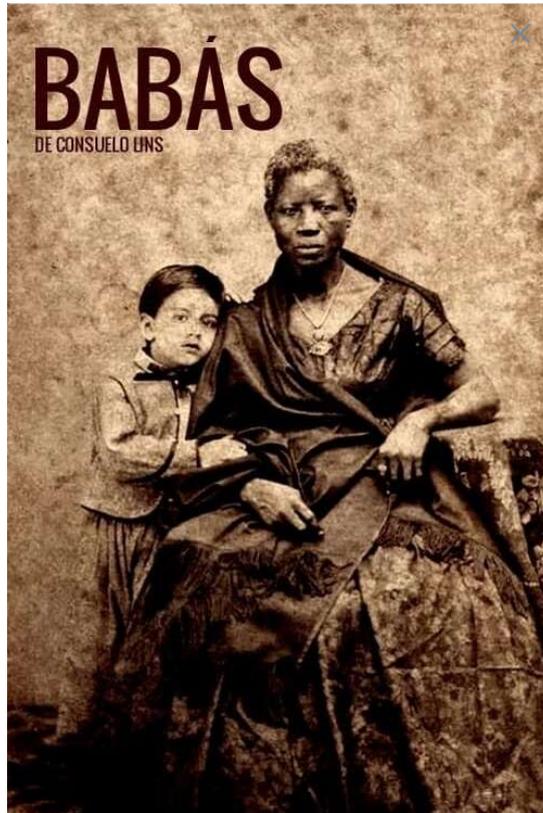
Embora algumas informações da circulação do curta-metragem estejam descompassadas, por exemplo, não é possível encontrar o cartaz oficial e outras informações a respeito da produção, a imagem de Mônica e Augusto (figura 1) aparece como cartaz do curta-metragem em diversas plataformas digitais, como no *Youtube* e na rede social voltada para o cinema chamada *Letterboxd*:

¹⁹ Ficha técnica “Babás” (2010):

Fotografia: Pedro Urano; Roteiro: Consuelo Lins; Som Direto: Bruno Fernandes, Pedro Moreira; Empresa(s) produtora(s): Consuelo Lins; Edição de som: Wadir Xavier; Câmera: Gustavo Pessoa; Narração: Flávia Castro; Pesquisa de Imagens: Adriana Cursino; Produção Executiva: Flávia Castro; Assistente de Produção: Pedro Sodré; Finalização: Labocine; Pesquisa: Ciro Oiticica, Geraldo Pereira, Julia Mariano, Maria Aparecida Alves (Cidinha); Montagem: Daniel Garcia; Entrevistados: Andréia Sabino, Denise Tavares da Silva, Doralice Santos de Abreu (Dora), Esther Simões Santos da Silva, Iraci Campigotto, Jovina Paula da Silva (Jô), Maria Creuza dos Santos, Maria Cristina dos Santos Lopes, Marlene Gonçalves, Vera Lúcia Targino dos Santos, Vera Marta Targino dos Santos, Yone Bastos, Zilda Nogueira de Carvalho; 1º Assistente de Direção: Julia Mariano; Produção de Arte: Leon Vilhena.

²⁰ Disponível no *Youtube* através do *link*: https://www.youtube.com/watch?v=JTIfgGr_Y3Q. Acesso em 03 abr. 2023.

Figura 10 – O retrato como cartaz de curta-metragem em rede social para filmes



Cartaz do curta-metragem “Babás” (2010), de Consuelo Lins. Fonte: “Nannies” (2010) na rede social *Letterboxd*. Disponível em: <https://letterboxd.com/film/nannies/>. Acesso em: 02 mar. 2023.

De qualquer maneira, o retrato oitocentista é ponto de começo e chegada do curta-metragem “Babás” (2010). O filme inicia-se num movimento *zoom out* em *slow motion*, aos poucos revelando o semblante de uma criança branca abraçada em sua “ama”, conferindo, pela primeira vez no circuito social, movimento à imagem. Consuelo Lins utiliza o retrato para iniciar a sua narrativa a respeito da vida das babás e traçar uma comparação direta com o papel das amas de leite no século XIX, assumindo que, no momento de realização do documentário (2010), havia uma certa continuidade daquilo que acontecia no Oitocentos. à prova disso, além do enredo marcado por fotografias históricas, anúncios de jornais e outros tipos de documentação, a finalização do filme, similarmente, é estabelecida no movimento *zoom out*, desta vez justapondo o retrato de Mônica e Augusto (figura 1) à tantas outras de babás e amas com crianças:

Figura 11 – *Zoom out* final de “Babás” (2010)



Cena final do curta-metragem “Babás” (2010), de Consuelo Lins. Imagem capturada aos 18min e 57s.

A pesquisadora Thais Blank em seu artigo “Do cinema ao arquivo: traçando o percurso migratório dos filmes de família” (2012) debate a respeito do uso de imagens familiares, antes pertencentes ao ambiente privado, que passam do arquivo para o universo público através de produções cinematográficas. Blank (2012) analisa o curta metragem “Babás” (2010) e o insere na lógica de produção de documentários ensaísticos, nos quais o mais valioso é questionar e trazer à tona determinadas temáticas do que estabelecer de respostas concretas:

O filme não apresenta ao espectador uma tese sociológica sobre o lugar ocupado pelas babás na sociedade brasileira, mas conectando passado e presente, subjetividade e alteridade, Consuelo Lins cria uma imagem ao mesmo tempo singular e plural das babás que atravessaram sua própria vida e possivelmente a nossa. (BLANK, 2012, p. 9).

Ademais, conforme indica Blank (2012), o caráter ensaístico de uma obra cinematográfica pode ser igualmente entendido, de acordo com o expresso na teoria do crítico francês Alexandre Astruc, como a inclusão do “eu” do(a) criador(a) da obra. Por esse motivo, Blank (2012) aponta que a categoria de “filme-ensaio” pode ser percebida já na primeira frase verbalizada do curta metragem, uma narrativa em primeira pessoa escrita por Consuelo Lins, quando revelado o retrato de Mônica e Augusto Leal (figura 1): “Quando vi essa foto pela primeira vez pensei que se um dia eu fizesse um filme sobre babás ele começaria com essa imagem” (BABÁS, 2010), revelando, de alguma maneira, uma “paisagem interior” da roteirista e diretora. Nas palavras de Blank (2012):

No entanto, é importante destacar que Babás não trata apenas da exploração de uma “paisagem interior”. Seguindo o modelo ensaístico, o esforço do filme é o de converter a representação da realidade social em uma expressão própria. Nesse percurso a reflexão que a cineasta faz sobre si mesma é a condição necessária para que se dê o trabalho de reflexão sobre o mundo. [...] A montagem do filme opera construindo vínculos entre passado e presente, entre memória histórica e memória pessoal, entre individualidade e alteridade. O espectador é colocado dentro desse jogo e, indo de um lugar ao outro, é convidado a se entrelaçar às imagens. (BLANK, 2012, p. 10).

Justamente pelo “jogo” que Consuelo Lins insere o espectador, amarrando relatos pessoais com entrevistas com antigas babás de sua família, imagens de famílias desconhecidas provenientes de arquivos e outras fontes, a narrativa construída pode ser vista, por muitos, tanto como uma crítica social a participação dessas mulheres na sociedade brasileira quanto como uma forma de homenageá-las, colocando suas imagens historicamente secundárias ao lado de crianças como protagonistas de um filme, dando voz às imagens através de entrevistas, etc. Contudo, ao passo que parte de seu “eu interior” para compreender a sociedade, Consuelo Lins deixa clara a sua condição social e até fala das formas como reproduziu com seus filhos a mesma divisão social do trabalho doméstico e cuidado com crianças que seus pais e antepassados que, evidentemente, remontam ao passado escravista da sociedade brasileira. Ao meu ver, esse filme é resultado da consciência pesada da cineasta.

Dentre as formas de repetição da tradição escravista faladas indiretamente por Consuelo Lins, algumas podem ser explanadas aqui. Vejo a primeira delas no fato da cineasta ter entrevistado, no momento de realização do documentário, somente mulheres que já não trabalham mais consigo, demonstra ciência de sua posição como “patroa” e a influência que sua posição tem na relação com elas: "Não me senti à vontade para entrevistar quem ainda trabalha comigo. Achei que essas conversas poderiam ser comprometidas pela situação patroa-empregada" (BABÁS, 2010). Dito de outra forma, essa escolha de Consuelo Lins vai além de uma busca por "neutralidade"; ela sabia que, mesmo se quisessem responder seus questionamentos de maneira sincera, essas mulheres não o fariam por receio do que poderia acontecer em seguida.

No curta-metragem é também perceptível uma lamentação da diretora em ter, de fato, utilizado de um modelo de trabalho que somente a favorecia, não interessando em que posição ela deixava suas empregadas. Na seguinte sentença, Consuelo Lins confessa, mesmo que em tom arrependido, ter admitido que Denise, sua empregada há mais de uma década, passasse seis dias da semana longe de sua filha Eduarda para cuidar do filho da cineasta, Joaquim, e

fazer os afazeres da casa, como que num legado da separação que muitas amas de leite tiveram com seus filhos biológicos para poder amamentar o bebê branco da família senhorial:

Denise trabalha comigo há doze anos. Durante os primeiros anos, ela dormia na nossa casa de segunda à sábado. Joaquim, meu filho, tinha três anos. Eduarda, filha de Denise, quatro anos. De segunda à sábado, ela ficava longe da filha, que era cuidada pela avó. Eu não podia imaginar um trabalho que me obrigasse a ficar seis dias longe do meu filho. Preferi não pensar na situação dela nessa época. (BABÁS, 2012).

Finalmente, cabe citar a relação de registros familiares de Consuelo Lins com àqueles das famílias senhoriais da segunda metade do século XIX. Como já debatido anteriormente, eram inferiores os registros de escravizados domésticos em relação aos demais membros das famílias abastadas. Consuelo Lins, por sua vez, assume que, além de pouquíssimas fotos e gravações em que Denise aparece, seu olhar nas capturas voltavam-se à seu filho, sendo uma “consequência” o aparecimento da babá, quase fora de tela:

Filmei muito meu filho desde que ele nasceu, mas muito pouco quem sempre esteve ao lado dele ao longo desses anos. Uma primeira vez em 1998 durante as férias e, ainda nesse mesmo ano, quase fora de quadro, acolhendo Joaquim quando ele hesita. Joaquim se diverte ensaiando os primeiros passos de uma dança que talvez eu não ensinasse (BABÁS, 2010).

Bem como indica Blank (2012), ao apropriar-se de fotografias e gravações até então pouco conhecidas em função de estarem em arquivo da Cinemateca, um dos maiores acervos cinematográficos da América Latina, Consuelo Lins percebeu um determinado padrão dos registros, inclusive em relação aos seus, os quais condicionam as babás à uma exposição secundária. Nas palavras de Blank, Consuelo Lins “[...] percebeu na imagem uma singularidade que não lhe era original.” (BLANK, 2012, p. 18).

De maneira similar ao ponto de partida e chegada estabelecido através do retrato de Mônica e Augusto Leal (figura 1), Consuelo Lins inicia a narrativa do curta-metragem citando a frase de Luiz Felipe de Alencastro “Quase todo o Brasil cabe nessa foto” (ALENCASTRO, 1997, p. 440), e encerra o filme respondendo à ela da seguinte maneira: “Não sei se quase todo o Brasil cabe essa imagem. Mas da história da minha família e de tantas outras famílias brasileiras, essa fotografia certamente faz parte.” (BABÁS, 2010). Essa reprodução da sentença de Alencastro (1997) evidencia não somente as variadas formas de interpretação possíveis dessa frase como também apresenta um novo lugar de circulação da frase. Além disso, mesmo que Consuelo Lins tenha direcionado a citação à imagem de um Brasil das

famílias burguesas que utilizam o serviço de babás, como a dela própria, ela continua com o significado daquela do lançamento original (ALENCASTRO, 1997) debatido no capítulo anterior, ou seja, excluindo da conta diversos grupos que compõem a população nacional, inclusive as famílias das próprias babás.

Em relação ao circuito social do curta-metragem “Babás” (2010) e, conseqüentemente, do retrato de Mônica e Augusto Leal (figura 1), pode-se concluir que, embora seja um tanto desencontrado uma vez que não foi possível encontrar um site ou cartaz oficial a respeito do documentário, ele ampliou o seu público até então restrito ao ambiente acadêmico, agrupando agora, para além de profissionais, estudantes e interessados em história; cinéfilos, andarilhos do *Youtube* e um público consumidor de curtas metragens que entram em contato com a película.

Principalmente no ano de estreia, o filme “Babás” (2010) participou de festivais cinematográficos, nos quais foi premiado como melhor filme de curta-metragem, do Festival de Cinema de Gramado (2010), eleito pelo voto popular como um dos dez favoritos da 21ª edição do Festival Internacional de Curta-metragens de São Paulo (2010), e melhor curta-metragem do Festival Internacional de Imagens de Arquivo - RECINE (2010). Isso comprova a aderência do filme no âmbito do cinema nacional e da população brasileira para com ele, evidenciando sua ampla circulação. Ademais, é interessante retomar a inclusão do filme na rede social *Letterboxd* (figura 9), onde mais de três milhões de usuários do mundo todo podem ver as informações técnicas do filme e fazer suas próprias avaliações, e a conseqüente possibilidade de o filme estar incorporado à diversas outras redes e plataformas digitais, competindo, nesse sentido, a uma circulação imensurável.

Por último, é interessante citar o uso de “Babás” como fonte histórica e material didático para o trabalho em sala de aula à exemplo do professor Matheus Mendanha Cruz, que evidencia em seu artigo “*Babás*, de Consuelo Lins, e o racismo como objeto da aula de História” (2012) sua proposta metodológica para aplicação do material em sala de aula do primeiro ano do ensino médio. Assim sendo, é possível que outros educadores também tenham utilizado o curta-metragem para aguçar o pensamento crítico de seus alunos, o que demonstra um outro tipo de público e a variedade que o filme, enquanto linguagem própria, pode assumir.

4.4 RETRATO DE UMA ESCRAVA?

Uma das referências em História da fotografia no Brasil é a pesquisadora Sandra Sofia Machado Koutsoukos, já bastante referenciada ao longo dessa monografia. Koutsoukos produziu diversas obras em que a fotografia de Mônica e Augusto Gomes Leal (figura 1) é analisada, constituindo, portanto, novos suportes materiais da circulação do retrato. Em todos os aqui examinados, a perspectiva de Koutsoukos é de que os retratos remanescentes de Mônica (figura 1 e 2) fazem parte da categoria de fotografias de escravizados domésticos, notadamente amas de leite, muito comum durante o século XIX. Esse enquadramento, seguido de observações postas pela pesquisadora, admitem que Mônica teria sido durante toda a sua jornada, uma escravizada. Mas, será mesmo que ela o foi?

Uma primeira análise do retrato se deu em seu artigo para a Revista Studium chamado “No estúdio do fotógrafo. Um estudo da (auto-)representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX.”, publicado em 2002, primeiro ano de seu doutorado²¹. Nesse artigo, Koutsoukos (2002) traz a tona aspectos da auto-representação que escravizados agenciavam no momento da realização dos retratos, por muitas vezes involuntários. De acordo com a autora, há diversos indícios pelos quais se conclui que escravizados tinham participação na construção das imagens, por vezes, não notados pelo fotógrafo ou, até mesmo, ignorados por não atrapalharem a cena principal. É o caso de algum olhar forte para a objetiva, a forma como algum ornamento é posicionado, a postura do(a) fotografado(a), que, na tese de Koutsoukos (2002), deixa evidente a condição de servidão dos fotografados e as marcas da escravidão. O retrato de Mônica e Augusto é inserido nessa lógica, na qual Mônica é rotulada como escravizada, ama de leite. Nas palavras da autora:

O luxo não conseguiu mascarar a condição humilhante da escrava e ela participou na construção da sua imagem naquele processo. O rosto de Mônica é o seu retrato, assim como o ombro que quase escapa do vestido e as mãos grossas encolhidas e de veias altas. E o fotógrafo não retocou o registro porque não quis, não pediu que ela se portasse de outra maneira, ou que desviasse o olhar porque também não quis; e foi aí que ele conseguiu fazer uma foto tão tocante. (KOUTSOUKOS, 2002, p. 48).

²¹ Essa informação consta no currículo lattes da autora, por sua vez atualizado por ela, onde aparecem suas produções científicas em ordem cronológica: KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Currículo do sistema currículo Lattes**. Brasília, DF. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4019938949775832>. Acesso em: 10 abr. 2023.

Análises similares a essa se seguiram em outras três produções da autora: no artigo para o Simpósio Nacional de História da Associação Nacional de História (ANPUH) de 2005, chamado “Amas de Leite no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, século XIX”; na sua tese de doutorado “No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX” de 2006, e no artigo “‘Amas mercenárias’: o discurso dos doutores em medicina e os retratos de amas - Brasil, segunda metade do século XIX” de 2009, o qual foi base teórica para questão do ENEM com o cartão de visita (figura 1). A circulação desses suportes, até 2017, deu-se no ambiente letrado/acadêmico, ao passo que são produções feitas para obtenção de título de doutora, participação em evento científico (ANPUH) e publicação em periódicos. A diferença se dá na formação e especialização da pesquisadora em Artes e Multimeios, o que expandiu, portanto, o destino do conteúdo, até então voltado à História. Em todos esses suportes, a imagem e trajetória de Mônica foi vista pela pesquisadora como sendo de uma escravizada, com destaque à algumas passagens:

O que chama a atenção nessa foto é que, apesar de Mônica ter sido adornada com toda aquela parafernália de riqueza “emprestada”, e de não ter ido até o estúdio do fotógrafo por livre vontade, ela não se intimidou perante a máquina e conseguiu dar a sua contribuição pessoal, através da sua expressão, do seu olhar, que encarou fundo a máquina e parece querer nos contar a sua história, e da forma como ela se enrolou no xale, como se fora um pano-da-Costa, cobrindo o ombro direito, passando por baixo da axila esquerda e vindo cruzar na frente. (KOUTSOUKOS, 2005, p. 125).

Os adornos escolhidos para Mônica procuravam ‘distanciá-la’ da situação de simples criada. O luxo com que é mostrada expõe a riqueza da casa a que pertence, assim como sua posição algo privilegiada perante outros escravos da família. Entretanto isso pode esconder, muitas vezes, a história triste – não contada, mas pressuposta – da separação de uma escrava de seu filho natural. A referência à ama-de-leite conduz à ideia da existência de duas crianças: o bebê senhorial, por ela criado, e o bebê negro, fruto de seu ventre, do qual pouco ficamos sabendo. (KOUTSOUKOS, 2009, p. 316).

Esses pressupostos podem ter sido baseados em suportes materiais mais antigos do circuito social do retrato (ALENCASTRO, 1997; KOSSOY; CARNEIRO, 1994), uma vez que, desde a primeira aparição do retrato de Mônica e Augusto Leal (figura 1) no meio acadêmico, Mônica vem sendo classificada como ama de leite escravizada da família Leal. Pode também ser fruto dos metadados da FUNDAJ, nos quais trata-se de uma ama de leite, ao passo que a fotografia está tanto sob cuidados da instituição, desde a incorporação dos documentos do Museu do Açúcar, quanto disponibilizada para consulta digital no site oficial.

Outra possibilidade é que, adicionando-se esses dois fatores, muitas vezes a existência de retratos da segunda metade do século XIX de mulheres adultas junto a crianças brancas direcionam à uma superficialidade na interpretação, ou seja, de que são sem dúvidas escravizadas domésticas da família, atuando como amas de leite.

Conforme explicitado anteriormente, sabe-se que a CFR de fotografias, salvaguardada pela FUNDAJ, foi formada pelo colecionador Augusto Rodrigues e, posteriormente, por seu filho Francisco Rodrigues. O último, por sua vez, de acordo com Ponce de Leon (1983), contribuiu para a organização e catalogação do acervo no Museu do Açúcar. Deste modo, é possível pensarmos que tanto a fotografia quanto os dados do retrato como o primeiro nome de Mônica e sua função de ama de leite de Augusto tenham sido passados por membros da família Leal para os colecionadores que, por sua vez, guardaram essas informações e as repassaram no momento de torná-las parte de acervo museológico. Contudo, isso é apenas uma indagação que não infere na realidade que cerne o histórico dos metadados da FUNDAJ. Como veremos adiante, bases de acervos digitais podem ter informações desencontradas.

Mas, e se isso aconteceu? E se “fontes confiáveis” apontaram aos colecionadores que Mônica era, no final das contas, ama de leite? Ainda assim, ao analisar apenas o primeiro retrato de Mônica (figura 1) é arriscado afirmar que ela teria sido propriedade da família Leal. Isso porque as amas de leite, como bem pontua Koutsoukos (2009), eram mulheres de origem africana encarregadas da amamentação de bebês brancos, notadamente em um período de alta mortalidade infantil, num contexto escravocrata e patriarcal que permitia o aluguel, venda e compra dessas mulheres para tal serviço. Dessa maneira, podiam ser escravizadas de uma só família por um longo período de tempo, muito possivelmente extrapolando os serviços de ama para com outras funções da casa, ou escravizadas postas à aluguel por seus donos para o aleitamento de crianças de outras famílias, como também podiam ser ex-escravizadas que exerciam a atividade de forma remunerada alugando-se por conta própria (GUTIERRES, 2013). Destarte, é possível ter uma pista com o segundo retrato de Mônica, junto a outra pessoa da família Leal, tangenciando uma distância temporal de vinte anos do primeiro: é muito possível que Mônica tenha permanecido na mesma família, sendo a responsável pela criação de diversas crianças e/ou realizando outros tipos de trabalho doméstico. Contudo, uma vez ainda inexistentes documentos públicos que comprovem essa teoria, pode ser um equívoco fazer novas afirmações. Afinal, será que Mônica fora mesmo ama de leite de

Augusto e Isabel Adelaide? Ou seriam os retratos uma maneira de se recordar uma pessoa “querida” da família, ligada à criação das crianças?

De outro lado, em sua tese de doutorado, Koutsoukos (2006) disserta sobre as significações do retrato fotográfico para pessoas negras nascidas livres ou alforriadas. De acordo com a autora, o retrato funcionava como um “porta voz” da condição social do fotografado, por esse motivo os sujeitos buscavam apresentar-se aos estúdios fotográficos utilizando roupas elegantes e outros acessórios. Especialmente, no caso de forros, um retrato podia ser o símbolo da passagem de uma vida de escravidão para uma de liberdade:

No caso da foto de uma pessoa negra (ou mulata) nascida livre, o retrato podia não deixar dúvidas de sua condição, e até mesmo expor sua possível riqueza, através dos itens escolhidos para aparecer na fotografia. Aquela era uma forma de representação importante no seu meio, uma moda, um símbolo de status, sobretudo se tirado nos estúdios mais procurados pela gente abastada; era ainda uma forma de construir a sua memória familiar (através do possível condicionamento do retrato no álbum), além de uma mercadoria de troca, um cartão-de-visitas. Em se tratando de uma pessoa negra forra, o retrato podia dar indícios da sua nova condição social. Para estes últimos, o retrato podia funcionar quase como um “passaporte”, o qual expunha e deixava registrada a nova condição do sujeito. (KOUTSOUKOS, 2006, p. 74).

Assim sendo, levando em consideração o que foi exposto até esse momento, é interessante levantar algumas questões: por que quando falamos de retratos de amas de leite (ou secas) elas sempre teriam sido levadas à contragosto ao ateliê e a fotografia teria sido patrocinada pelos senhores? É mesmo infactível que uma “ama de leite” como Mônica, na figura 1 já com cabelos brancos indicando uma vida de muito trabalho, pudesse custear e protagonizar tanto a imagem quanto a escolha por se fazer fotografar, sabendo que o formato cartão de visita já possuía naquele momento um preço reduzido e público alvo flexibilizado? E mais, se uma fotografia podia ser um marco de acontecimento, rito ou passagem, se as amas de leite ou secas poderiam criar um afeto genuíno pelas crianças que cuidaram, por que não poderia ser esse um símbolo de sua liberdade *condicional* junto ao menino com quem passou a maior parte do seu tempo? E se naquele contexto somente fora viável a execução de um retrato se acompanhada da criança, por que não o fazer *mesmo assim*?

Esses questionamentos, não obstante, voltam-se para provocar as formas como o circuito social do retrato de Mônica e Augusto (figura 1) posicionaram-se diante da imagem, bem como para instigar outras perspectivas a respeito de um suporte material que, ao contrário do que veio sendo promovido, nada se pode ter certeza. Baseando-me no retrato de

Mônica e Augusto (figura 1) e nos vários arranjos possíveis para a trajetória de Mônica, penso que enquanto não houver algum documento que comprove afirmações como de Koutsoukos, é mais interessante que se faça questionamentos que viabilizem não apenas novos estudos e buscas por documentação, abrindo um leque de possibilidades, como também um novo jeito de interpretar e trabalhar com documentos históricos.

4.5 NADA SE SABE ALÉM DE SEU NOME

Uma análise mais recente do retrato de Mônica e Augusto Gomes Leal (figura 1) foi realizada pela historiadora Lilia Schwarcz tanto em matéria para o *Jornal Nexo* “Duas Mônicas: nome e anonimato nas fotos de amas de leite brasileiras” (2020), quanto em vídeo divulgado na plataforma digital *Youtube* “A fotografia da ama de leite que diz muito” (2020). Essas duas novas camadas do circuito social refletem, conseqüentemente, dois novos suportes materiais para a imagem com uma leitura própria de Schwarcz: o primeiro, em um jornal brasileiro eletrônico que disponibiliza o conteúdo para seus assinantes, do qual Lilia Schwarcz é colunista, e o segundo em uma plataforma digital de acesso livre e gratuito.

Em ambos suportes, Schwarcz (2020) parte do retrato oitocentista para falar tanto sobre aspectos da fotografia quanto da sociedade brasileira da segunda metade do século XIX. Ao que parece, o vídeo complementa o artigo e vice-versa, ao passo que os dois tratam, em linguagens diferentes claramente adaptadas para o público consumidor dos suportes, do mesmo assunto e da característica central da tese da historiadora, o da geração de visibilidades e invisibilidades que faz a fotografia naquele momento. Nas palavras da autora no vídeo:

Poucas vezes se sabia o nome das amas de leite. Esse já é um processo violento de nomear algumas pessoas e não nomear outras. Esse é um processo de construção de discursos coloniais e de construção de processos de invisibilidade. Você dá identidade a alguns, mas não dá a outros. (SCHWARCZ, 2020).

Como bem pontua Schwarcz (2020), o caso de Mônica foi, duplamente, uma “exceção à regra” dos padrões que cernem séries de fotografias de escravizadas domésticas, notadamente amas de leite ou amas secas. Mônica, além de ter dois registros visuais, o primeiro com Augusto Gomes Leal (figura 1) e o segundo, cerca de vinte anos mais tarde, ao lado de Isabel Adelaide Leal (figura 2), teve também seu primeiro nome eternizado junto às fotografias. Por esse motivo, Schwarcz (2020) reconhece que Mônica provavelmente tenha

permanecido na família por muito tempo, pelo menos pelo espaço temporal de vinte anos. De qualquer modo, era comum na época que se registrasse apenas o nome completo do sinhozinho e sinhazinha que acompanhava a ama no retrato, da mesma maneira que era atípico que uma ama fosse retratada mais de uma vez. Para Schwarcz (2020), esse processo de nomeação (e não nomeação) era o que conferia aos fotografados identidades; portanto, quando não nomeadas, as amas das fotografias eram invisibilizadas.

Existia uma espécie de convenção visual que circulava nesse universo afro-atlântico, que jogava com a ideia de nomeação e anonimato. Qual seja, a criança era na maioria das vezes nomeada de forma completa, com seu primeiro nome e sobrenome de família. Já a ama surgia, majoritariamente, sem nome, origem ou idade. “Era tão somente uma escravizada”. Uma ama como tantas outras. (SCHWARCZ, 2020, p. 2).

De acordo com Schwarcz (2020), uma das estratégias pelas quais escravizados utilizavam para restituir a própria identidade nas fotografias estava nas formas de auto-representação que pensavam e executavam, cautelosamente, em frente à objetiva, ao passo que no estúdio estariam igualmente presentes o fotógrafo e membros da família senhorial, numa negociação, por vezes, desvantajosa. No caso de Mônica, a historiadora ressalta a tensão de suas mãos, seu olhar firme para a objetiva, e o xale que cobria um de seus ombros, como que numa referência aos panos da costa, simbolizando suas raízes africanas. Nas palavras da autora: “Mônica com certeza foi avisada sobre sua ida ao estúdio e buscou agenciar seu espaço e imagem naquelas fotos. Esses são indícios pequenos de estratégias usadas por escravizadas, que lutaram contra processos violentos de anonimato” (SCHWARCZ, 2020, p. 3). Essas formas de resistência, como indica Schwarcz em seu vídeo e artigo (2020) são encontradas quando observamos os *detalhes* dos retratos.

Em seu artigo, Schwarcz (2020) utilizou como referência, entre outros, os escritos de Alencastro (1997), e acabou por reproduzir algumas informações superficiais trazidas pelo historiador sem que houvesse qualquer tipo de comprovação, como a questão das vestimentas e acessórios de Mônica, supostamente emprestadas pela sinhá ou pelo fotógrafo: “Levadas aos estúdios localizados nas cidades grandes, muitas vezes, posavam com roupas e adereços emprestados e seguindo vogas europeias ou africanas.” (SCHWARCZ, 2020, p. 2). Em função de essa ser uma generalização já bastante convencionada no circuito social, é possível que a historiadora não a tenha retirado, necessariamente, da análise de Alencastro (1997), porém,

esse fato evidencia a grande responsabilidade que possuem historiadores e historiadoras e os perigos de afirmar algo sem, contudo, basear-se em documentos históricos.

A relação paradoxal de afeto e violência é debatida pela historiadora em ambos suportes. No vídeo (2020), o vínculo dos dois fotografados é interpretado na forma como Augusto se apoia no braço de Mônica, também decorrente das técnicas fotográficas da época que requeriam imobilidade para que não ficassem parecidos com “fantasmas”. Nesse sentido, Mônica (bem como as amas que estampam outros retratos) seria responsável por controlar, através da intimidade que tinha, os trejeitos da criança que a acompanhava. Já no texto, para além dos quesitos técnicos, Schwarcz (2020) fala sobre a separação violenta que muitas amas tinham com seus filhos biológicos para que pudessem amamentar exclusivamente um bebê alheio: “E há uma pessoa que falta nessa cena, e nas demais que foram sendo construídas em torno da ama negra: as suas próprias crianças. Nesse caso, a ausência é absoluta e o silêncio incomoda na cena, cuidadosamente preparada.” (SCHWARCZ, 2020, p. 3).

Em ambas análises do retrato de Mônica e Augusto (figura 1), Lilia Schwarcz (2020), afirma que, embora as fotografias contem muito da trajetória de Mônica, pouco sabemos dela para além de seu nome. Nas palavras da autora enquanto no vídeo e no artigo, respectivamente: “De uma lado, nós sabemos quem são os dois senhores, já de Mônica, sabemos apenas o seu primeiro nome, nem podemos ter certeza se esse era o seu nome de nação.” (SCHWARCZ, 2020); “Muito mais não sabemos sobre Mônica. Não sabemos, por exemplo, se conquistou uma carta de alforria, mas continuou a viver com a família Gomes Leal. Se permaneceu escravizada, apesar de tantos anos servindo “fielmente” à “sua” família branca.” (SCHWARCZ, 2020, p. 5).

Essa afirmação diz respeito ao fato de não existir publicamente quaisquer documentos da vida de Mônica, à exemplo de uma possível carta de alforria, certidão de óbito, e outros documentos da família Leal que poderiam vir a subsidiar novas pesquisas e informações a respeito de Mônica. Isso pode ser, em uma hipótese simplista, devido à inexistência desses documentos em arquivos brasileiro. Contudo, se assim o fosse, certamente pesquisadores que tivessem se dedicado a ir aos arquivos teriam deixado claro que vivenciaram uma busca em que não foram encontrados resultados. Porém, dado um circuito social em que especialistas seguiram espalhando informações a respeito de Mônica e sua imagem sem que houvesse qualquer fundamento em documentação histórica específica, é muito provável que ninguém o tenha feito. Historicamente, também como resultado de longo prazo da escravidão, os sujeitos nela envolvidos ficaram à margem da sociedade em diversos

sentidos, inclusive o das pesquisas acadêmicas. Talvez seja por isso que, se nada se pode saber de Mônica além de seu primeiro nome, é porque pouco se pesquisou sobre ela. E se esse nome não for o seu nome verdadeiro/de nação?

A respeito dos suportes materiais criados por Schwarcz, é interessante dar destaque à capa do vídeo do canal oficial da historiadora no *Youtube*, na qual, através da montagem, Schwarcz (2020) justapõe as duas fotografias de Mônica (figura 1 e 2), inserindo como uma legenda “Mônica”, de modo que, mesmo sem abrir o vídeo, o espectador pode assumir, através da montagem das fotografias e do título do vídeo, que o caso da fotografia da ama de leite que diz muito é o de Mônica. A historiadora Daniela Queiroz Campos, em seu artigo “Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo” (2017), dissertando a respeito do conceito de montagem do historiador da arte Didi-Huberman, conclui que: “Entre todas estas articulações montadas, algo produz efeito sobre nosso conhecimento inteligível. As aproximações de diferentes tipos de imagens, de algum modo, produzem as modificações sobre elas. Uma espécie de abertura em nossa memória, uma abertura em nosso olhar.” (CAMPOS, 2017, p. 273). Logo, ao colocar uma imagem do lado da outra e contar com uma direção de título e legenda, Schwarcz (2020) acaba por estabelecer uma nova forma visual para a assimilação de diferentes tempos e informações.

Figura 12 – O retrato como capa de vídeo no *Youtube*



Capa do vídeo “A fotografia da ama de leite que diz muito”, do canal oficial da historiadora Lilia Schwarcz (2020).

A circulação, de maneira similar à do curta-metragem “Babás” (2010), insere as fotografias de Mônica a um circuito de acesso livre e gratuito, onde apenas se requer acesso a

algum dispositivo com *internet*. No momento de escrita dessa monografia, o vídeo de Schwarcz já atinge praticamente 70 mil visualizações. É difícil imaginar a abrangência de um conteúdo como esse, sobretudo para imagens em fuga no meio digital (MAUAD, 2018). Em contrapartida, a matéria para o Nexo Jornal atinge um público leitor limitado, ao passo que o jornal publica assuntos diversos e do cotidiano, e o seu conteúdo é somente disponibilizado para assinantes

4.6 DA AMBIGUIDADE DO TRABALHO DOMÉSTICO EXERCIDO PELA AMA DE LEITE

No ano de 2017, o circuito social do cartão de visita (figura 1) passa por uma transformação, sendo demasiadamente ampliado. O retrato de Mônica e Augusto é apresentado em um novo suporte material, nos cadernos de prova do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), sendo utilizado como fonte para pergunta sobre a cultura escravista no Brasil. Como referência bibliográfica da questão, logo abaixo da imagem vem referenciado o artigo “Amas mercenárias: o discurso dos doutores em medicina e os retratos de amas - Brasil, segunda metade do século XIX” de Sandra Koutsoukos (2009), debatido na seção 4.4 dessa monografia.

Figura 13 – Caderno de provas ENEM 2017

enem2017

QUESTÃO 83



Fotografia de Augusto Gomes Leal e da ama de leite Mônica, cartão de visita de 1860.

KOLBORG, S. S. M. *Amas e amadoidas: o trabalho das domésticas em famílias de elites do Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006. Disponível em: <http://dx.doi.org/Acesso em: 8 maio 2013>.

A fotografia, datada de 1860, é um indicio da cultura escravista no Brasil, ao expressar a

1. ambiguidade do trabalho doméstico exercido pela ama de leite, desenvolvendo uma relação de proximidade e subordinação em relação aos senhores.
2. integração dos escravos aos valores das classes médias, cultivando a família como pilar da sociedade imperial.
3. melhoria das condições de vida dos escravos observada pela roupa luxuosa, associando o trabalho doméstico a privilégios para os cativos.
4. esfera da vida privada, centralizando a figura feminina para afirmar o trabalho da mulher na educação letada dos infantes.
5. distinção étnica entre senhores e escravos, demarcando a convivência entre estratos sociais como meio para superar a mestiçagem.

QUESTÃO 84

A configuração do espaço urbano da região do Entorno do Distrito Federal assemelha-se às demais aglomerações urbanas e regiões metropolitanas do país, onde é facilmente identificável a constituição de um centro dinâmico e desenvolvido, onde se concentram as oportunidades de trabalho e os principais serviços, e a constituição de uma região periférica concentradora de população de baixa renda, com acesso restrito às principais atividades com capacidade de acumulação e produtividade, e aos serviços sociais e infraestrutura básica.

CARO, M. C. A segregação socioespacial e o processo de estigmatização do espaço urbano da Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno. In: HORN, S. J. et al. (Orgs.). *Migração e estigmatização nos aglomerados urbanos*. Campinas: Papirus, 1990.

A organização interna do aglomerado urbano descrito é resultado da ocorrência do processo de

1. expansão vertical.
2. polarização nacional.
3. emancipação municipal.
4. segregação socioespacial.
5. desregulamentação comercial.

QUESTÃO 85

México, Colômbia, Peru e Chile decidiram seguir um caminho mais curto para a integração regional. Os quatro países, em meados de 2012, criaram a Aliança do Pacífico e eliminaram, em 2013, as tarifas aduaneiras de 50% do total de produtos comercializados entre suas fronteiras.

OLIVEIRA, E. *Aliança do Pacífico e fortalecimento econômico à sua sombra*. O Globo, 24 fev. 2012 (internet).

O acordo descrito no texto teve como objetivo econômico para os países-membros

1. promover a livre circulação de trabalhadores.
2. fomentar a competitividade no mercado externo.
3. restringir investimentos de empresas multinacionais.
4. adotar medidas cambiais para subsidiar o setor agrícola.
5. reduzir a fiscalização alfandegária para incentivar o consumo.

CH - 1ª dia | Caderno 2 - AMARELO - Página 30

Recorte do caderno de provas amarelo, página 30, questão 83.

Fonte: BRASIL. Ministério da Educação (MEC). Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) 2017.

Até então, a circulação do retrato de Mônica e Augusto Leal (figura 1) permeava com maior intensidade o ambiente acadêmico e/ou voltado para um público com interesses que circundam as humanidades. A partir da aplicação do ENEM de 2017, um novo e extenso público é atingido. Segundo dados divulgados pelo Ministério da Educação (MEC, 2017), foram 6.135.418 inscrições confirmadas para a realização da prova. Deste número, a maioria já havia concluído os estudos, atingindo uma média de 59% das pessoas, enquanto 31,9% estavam no último ano, e 7,8% dos inscritos eram estudantes do primeiro e segundo ano do ensino médio, chamados de “treineiros”. Do número total de inscrições, aproximadamente 59% correspondem a mulheres. Cabe destacar uma maioria de participantes autodeclarados pardos (46,5%), seguidos, por ordem decrescente, de autodeclarados brancos (35,9%), pretos (12,8%) e indígenas (0,6%). O estado de São Paulo possui o maior índice de inscritos confirmados (1.045.445), seguido por Minas Gerais (660.797), Bahia (425.562), Rio de

Janeiro (407.221), Pernambuco (343.345), Ceará (341.393) e Pará (321.367). Para fazer um balanço da aderência por região, cabe citar, em ordem decrescente no que tange à porcentagem de inscritos, Sudeste (36%), Nordeste (33%), Norte (12%), Sul (11%) e Centro-oeste (8%)²².

Isso posto, é perceptível, além de um alto número de participantes, uma variedade na composição do ENEM em 2007. Todos os sujeitos que compareceram aos locais de prova foram desafiados a analisar o cartão de visita (figura 1) e marcar a resposta correta. Dessa maneira, o circuito social rompe a barreira do acadêmico para ser experienciado por mais de seis milhões de pessoas, das mais variadas idades e regiões do Brasil. Importante destacar que, a partir de 2017, o ENEM não pôde mais ser utilizado como certificação de conclusão do ensino médio, o que fez com que o número de inscritos caísse. Assim, pode-se pensar que grande parte dos inscritos tinha aspiração por continuar os estudos, ao passo que o ENEM é uma das maneiras de entrada no ensino superior. Ainda sobre a circulação, é certo que grande parte dos participantes costuma fazer “simulados”, isto é, testar seus conhecimentos e medir a evolução através de provas que já aconteceram, como uma maneira de habituar-se ao modelo de prova. Desta maneira, é certo que o retrato de Mônica e Augusto (figura 1) continuou sendo revisitado no suporte de caderno de prova mesmo depois do encerramento da edição de 2017.

A inclusão dessa fotografia no ENEM, bem como outras questões da disciplina de História e da área de Ciências Humanas, dizem respeito a implementação da Lei 10.639, sancionada no dia 09 de janeiro de 2003, que alterou o artigo 26-A da lei Lei 9.934, de 1996, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação, tornando obrigatório o ensino de História e Cultura afro-brasileira e africana no ensino fundamental e médio de escolas públicas e privadas do Brasil. Como bem pontua Maurício Pedro da Silva em seu artigo “Novas diretrizes curriculares para o estudo da História e da Cultura afro-brasileira e africana: a Lei 10.639/03” (2007), essa necessária regulamentação nas diretrizes do ensino representam não apenas uma maneira de tornar mais eficaz o acesso dos estudantes a informações sobre a formação cultural e social do país, como também uma tentativa de viabilizar a compreensão e tomada de consciência a respeito da formação social brasileira, e incentiva a revisão de conceitos e a reavaliação da forte presença afro-brasileira na história do Brasil.

²² Essas e outras informações do ENEM 2017 estão disponíveis no portal digital do MEC. Disponível em: <https://www.gov.br/mec/pt-br>. Acesso em: 10 mai. 2023.

A Lei 10.639/03 é resultado da atuação intensa de movimentos sociais negros, junto à intelectuais engajados na luta anti-racista no Brasil que, de acordo com Sales Augusto dos Santos (2005) levaram cerca de meio século para firmar a obrigatoriedade no ensino da História africana e afro-brasileira. Posteriormente, há uma nova revisão do artigo 26-A, sob a Lei 11.645/2008, de 10 de março de 2008, no qual passa a ser obrigatório, para além do estudo da História e Cultura afro-brasileira, o estudo das Culturas indígenas para o ensino básico de redes públicas e privadas do Brasil.

Ambos respaldos na legislação brasileira sobre o ensino são imprescindíveis e vistos como um avanço para a visibilidade de culturas negras e indígenas no Brasil; porém, é também um consenso entre professores e especialistas que há esforços necessários que vão além da implementação da Lei. Casé Angatu, em seu artigo “Histórias e culturas indígenas” – alguns desafios no ensino e na aplicação da lei 11.645/2008: de qual história e cultura indígena estamos mesmo falando?” (2015) discorre sobre os desafios que seguem a obrigatoriedade do ensino, especialmente no que tange ao ensino sobre povos indígenas, findando a necessidade de constantes discussões que acompanhem tanto as pautas dos grupos como a dinâmica da sociedade, e também um estreito diálogo com uma capacitação especializada para o ensino superior. Já Santos (2005) ressalta a importância da obrigatoriedade do ensino e aprendizagem para cursos do ensino superior, notadamente os de licenciatura e afins, que estão formando profissionais que atuarão na educação básica no futuro.

Interessante notar que, ao passo que a pergunta 83 do ENEM (com base no caderno de provas da cor amarela) possui, além da fotografia (figura 1), apenas o enunciado da questão, sem nenhum texto de apoio, é possível constatar uma certa demanda por conhecimentos prévios a respeito da escravidão no Brasil, sobretudo para aqueles que, por ventura, se depararam com a imagem pela primeira vez na vida. Para a pergunta “A fotografia, datada de 1860, é um indício da cultura escravista no Brasil, ao expressar a:” (BRASIL, 2017), temos como alternativa correta a alternativa A, onde consta, “A ambiguidade do trabalho doméstico exercido pela ama de leite, desenvolvendo uma relação de proximidade e subordinação em relação aos senhores.” (BRASIL, 2017). Dessarte, tendo em vista a análise feita anteriormente (seção 4.4) sobre interpretações lançadas à imagem por Koutsoukos (2009), e considerando-se os outros rumos tomados na circulação do cartão de visita ao tornar-se questão do ENEM, é significativo refletir as formas como determinadas informações foram (e continuam) a ser transmitidas através do seu próprio circuito social.

4.7 OUTROS ACERVOS DIGITAIS

O cartão de visita de Mônica e Augusto (figura 1) teve, ao longo do circuito social desde o século XIX, diferentes exibições e camadas de interpretação. Um deles, certamente, é o espaço público visual, ao passo que a imagem consta em diversos acervos digitais (oficiais ou não). Ana Maria Mauad, em seu artigo “Imagens em fuga: considerações sobre espaço público visual no tempo presente” (2018) discorre sobre as noções teóricas de fotografia pública que compõem o espaço público visual, tratando de dois exemplos de imagens que deslocaram-se de seus arquivos originários e foram “transportados” para novos usos e funções no século XIX, sobretudo no ambiente digital. Nessa mesma lógica, podemos pensar nos novos rumos do retrato de Mônica e Augusto ao ser deslocado do ambiente privado oitocentista para a vastidão da iconosfera virtual/digital do tempo presente. Segundo Mauad:

Nesse itinerário, a noção de público associa-se às experiências contemporâneas com imagens e por meio das imagens, incorporando as ideias de audiência, espectador e agente, mas também de espaço e de lugar. Os debates em torno da fotografia pública e do espaço público visual estão, indefectivamente, ligados à condição histórica do capitalismo avançado e à constituição do tecido político democrático no mundo contemporâneo (MAUAD, 2018, p. 255).

De acordo com Mauad (2018), o espaço público visual, com destaque aqui aos endereços que podem ser acessados via *internet*, tem características marcadamente políticas, “[...] e estabelecem as conexões entre cultura visual e cultura política nas sociedades ocidentais.” (MAUAD, 2018, p. 256). Em outras palavras, o espaço público visual, de maneira similar a outros espaços, diz respeito às disputas que circundam a sua ocupação, notadamente notabilizando alguns aspectos em detrimento de outros.

Nas configurações políticas que o espaço público visual assumiu, ao longo do século XX e início do XXI, afastou-se da clássica oposição entre o público e privado, para se aproximar de uma dimensão do público como aquilo que é comum a um grupo, a uma classe, a um gênero, etc. As disputas em torno da ocupação dos espaços públicos visuais, bem como a tentativa de impor um sentido comum arbitrado somente por um dos grupos, fazem parte da guerra de imagens que o mundo contemporâneo ainda trava. (MAUAD, 2018, p. 256).

Como vimos, o cartão de visita de Mônica e Augusto Leal (figura 1) está sob salvaguarda da FUNDAJ e fora disponibilizado para consulta virtual através do acervo digital da instituição, como uma iniciativa da Diretoria de Documentação da Fundação Joaquim

Nabuco. Dessa maneira, a imagem em questão se encaixa no conceito de “imagem em fuga” (MAUAD, 2018), pois se desprende de seu arquivo/circuito original, operando no ambiente público virtual do século XXI. Uma vez disponível para consulta e aparecendo em pesquisas que venham a utilizar palavras chaves em diversas plataformas, a fotografia de Mônica e Augusto foi incluída em outros acervos digitais, no Brasil e no exterior. É o caso da *Brasileana Fotográfica*, do Itaú Cultural e do *Digital Archives* da Universidade de Nova Iorque (NYU)

Cabe pontuar que, a maneira como as instituições apresentam informações sobre os suportes materiais diz respeito a um sistema de organização, que resulta nos metadados de uma imagem, ou seja, informações sobre o tipo material, o tipo de técnica, o fotógrafo, os sujeitos, a datação, etc. Como ressaltam as pesquisadoras Renata Cardozo Padilha e Lígia Maria Arruda Café, no artigo “Organização da informação em acervo de museu: a fotografia histórica” (2014), os objetos e seus respectivos metadados devem agir como uma sistematização que funcione tanto para os funcionários da instituição, quanto para os variados públicos. Porém, como veremos, os metadados de acervos virtuais possuem informações diferentes umas das outras, confirmando os resultados da pesquisa de Padilha e Café (2014), de que não se confere ainda uma interoperabilidade institucional no que tange a descrição de fotografias históricas.

Na FUNDAJ, os metadados apresentam, entre outros, o título do cartão de visita (figura 1) como “Arthur Gomes Leal com a ama de leite Mônica”. Embora consistindo na primeira instituição a possuir e apresentar o retrato, outros acervos digitais com grande renome nacional e internacional também disponibilizam o acesso à imagem no espaço público virtual. Na *Brasileana Fotográfica*, um repositório voltado à preservação digital que reúne diversos acervos fotográficos nacionais e internacionais, como o Instituto Moreira Salles (IMS) e o Museu Histórico Nacional (MHN), o título da fotografia aparece de maneira similar ao anterior, com o primeiro nome do menino diferente, “Augusto Gomes Leal com a Ama-de-Leite Mônica”. Do mesmo modo, na Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, um portal que reúne informações de diversos campos de produção brasileiros, ao passo que faz referência ao acervo da FUNDAJ, os metadados apresentam Mônica como ama de leite da seguinte maneira “Augusto Gomes Leal com a Ama-de-Leite Mônica, 1860”.

Internacionalmente, temos o cartão de visita (figura 1) digitalizado, entre outros lugares, no portal *Digital Archives* da Universidade de Nova Iorque (NYU). Nesse suporte, os metadados apresentam como título “Ama escrava e o menino Augusto Gomes Leal”, referenciando como fonte consultada para a tomada da imagem, o livro de Kossoy e Carneiro

(1994). Assim sendo, é evidente a divergência entre as formas como os dados são tomados e sistematizados nos lugares públicos virtuais, o que compete ao retrato a característica de imagem em fuga, deslocando-se de sua circulação/arquivo original para circular na *web* (MAUAD, 2018). Uma imagem que, quando inserida em novos contextos, ganha outras significações e camadas interpretativas alinhadas ao regime visual de cada (novo) momento. Nas palavras de Mauad: “Cabe indagar o que dessa prática ainda resiste na experiência contemporânea do espaço público virtual, o que nos leva para as imagens em fuga dos suportes originais para cumprir o seu destino de imagem assumindo novos corpos” (MAUAD, 2018, p. 269).

A disponibilidade de documentação histórica no ambiente virtual é uma ótima premissa para ampliação da acessibilidade à informação voltada a diversos públicos. É importante, contudo, mencionar que muitas dessas fontes, com destaque à fotografia de Mônica e Augusto (figura 1) circulam e se reproduzem em grande escala nos meios digitais e nas redes sociais, e a incompatibilidade nos metadados e/ou ausência deles, pode causar algumas armadilhas aos pesquisadores, ao passo que muitas vezes esses fluxos de comunicação *online* imediata privilegiam determinados discursos que podem não considerar as variantes que a criação e circulação da imagem prescindem, levando todas as possibilidades à um funil que as condiciona em uma narrativa única.

Um exemplo de problemas decorrentes dos desencontros em metadados pode ser o primeiro nome do menino que acompanha Mônica. Na FUNDAJ, é Arthur, enquanto na grande parte dos suportes consultados é Augusto. Qual é o verdadeiro? Seria apenas uma variação de nome habitual do século XIX? Ou então, como que aconteceu essa discordância? Certamente, isso causa confusão para quem o pesquisa. Outra problemática do circuito social do retrato (figura 1) é a habitual não disponibilização do verso da imagem nos acervos mencionados que, por sua vez, pode conter informações importantes sobre a produção, circulação e consumo da imagem.

As imagens em fuga do local onde estariam arquivadas ou dos suportes em que foram veiculadas, causam pânico ao historiador, por incorrer riscos de descontextualização, ou ainda pior, o risco de anacronismo. Entretanto, há que se pensar que a “guinada da fotografia é o jogo de azar da história”, como argumenta Kracauer, liberadas de sua função exclusivamente ilustrativa, as fotografias ganhariam vida na produção de um novo conhecimento, autônomo em relação ao passado historicamente delimitado, mas em sintonia com o passado possivelmente representado, o que confere sentido a uma história das representações. (MAUAD, 2018, p. 269).

Sobretudo para as imagens em fuga (Mauad, 2018), a atenção deve voltar-se para sua classificação nos metadados possíveis de se localizar. Cabe questionarmos-nos não apenas sobre a comprovação desses dados reproduzidos em cada camada da circulação do retrato, mas também, sobre o impacto de uma visão contínua em que informações são fornecidas sem que haja, por vezes, hesitações e cautela. Ainda assim, é significativo o papel das instituições e acervos digitais que preocupam-se em tornar o acesso a imagens e informações cada vez mais extenso.

5 DOS GRILHÕES DA ESCRAVIDÃO AOS LAÇOS DE AFETO DE UMA LIBERDADE SOB CUSTÓDIA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, os debates e questionamentos lançados no capítulo anterior, nos levam a pensar que o circuito social do retrato de Mônica e o menino Leal (figura 1) tratou de atribuir continuamente algumas características à imagem de Mônica que, não necessariamente, estão corretas. Fora argumentado que não cabe rotular o “olhar” de Villela como “europeu” (KOSSOY; CARNEIRO, 1994), não é certo que todo um Brasil cabe nessa foto (ALENCAR, 1997), e não há uma prova sequer que o vestido e os acessórios sejam emprestados.

De igual maneira, fora convencionado, ao longo da circulação do cartão de visita, que tratava-se da imagem de uma ama de leite escravizada da família Leal, junto ao “seu” sinhozinho, o que, também, continuou a ser (re)afirmado em diversos suportes materiais sem, contudo, haver respaldo na documentação histórica. Em consonância com o que pontua Koutsoukos (2006) a respeito da fotografia como um marco de acontecimento, de um rito de passagem, é possível inferir que a fotografia naquele contexto consistia em um ato simbólico que viria a eternizar um momento importante o suficiente para ser cristalizado. Para o caso de pessoas negras nascidas livres ou alforriadas, o retrato fotográfico poderia funcionar como representação da nova condição social. Assim sendo, admitindo-se que durante a escravidão havia forros e libertos, o famoso retrato de Mônica e Augusto (figura 1) poderia muito bem ser o registro visual da alforria de Mônica, uma marca da sua liberdade, comprovadamente realizada no estúdio do fotógrafo Villela.

Laços de proximidade dos dois protagonistas da imagem são visíveis em diferentes formas. A evidente maneira como Augusto se posiciona ao lado de Mônica (ou é posicionado devido às técnicas fotográficas da época) faz referência a uma vida próxima que os dois possuíam. Mônica não se sensibiliza com o gesto do menino, o que pode nos levar a concluir que ela já estaria acostumada com esse tipo de demonstração afetiva. Tudo isso tendo em vista, é claro, que fazia parte do regime visual oitocentista representações harmoniosas da relação ama de leite (ou ama seca) e a criança sob seus cuidados. Ainda assim, é fato, que laços de afetividade não eliminam as relações de poder e condições inerentes à escravidão ainda em voga da segunda metade do século XIX. No caso específico de escravizadas domésticas, conforme ressalta Lorena Féres da Silva Telles (2018), eram muitas violências sobridas sob a lógica do paternalismo característico da escravidão, com destaque a

significativa maioria de mulheres que separaram-se violentamente de seus filhos biológicos de maneira a priorizar a amamentação de uma criança branca.

Se a hipótese aqui expressada um dia puder ser comprovada pela documentação, especificamente se encontrada a carta de alforria de Mônica, será possível ter pistas sobre a sua liberdade condicional, dada a existência de um segundo retrato (figura 2) no qual a figura encontra-se idosa. É um consenso na historiografia de que a liberdade conquistada por ex-escravizados nunca foi plena. Na verdade, apresentou uma série de problemas e riscos aos recém libertos, como restrição à direitos políticos, a possibilidade de escravização ilegal e revogação da alforria, formas de liberdade sob condição de trabalho, entre tantas outras (CHALHOUB, 2010). Nas palavras do historiador Sidney Chalhoub em seu artigo “Precariedade estrutural: o problema da liberdade no Brasil escravista (século XIX)” (2010),

Em suma, a fronteira relativamente incerta entre escravidão e liberdade parecia condição estrutural da sociedade brasileira oitocentista, constituindo-se nexos indispensáveis à reprodução das relações de dependência pessoal e da ideologia paternalista, pertinente tanto a trabalhadores escravos quanto livres. (CHALHOUB, 2010, p. 37).

Neste caso, tendo em vista uma série de arranjos existentes para o século XIX, é possível que Mônica, mesmo depois de ter conquistado a alforria, tenha permanecido na casa da família Leal, ao passo que alguns ex-proprietários prestavam assistência aos seus ex-escravizados no estágio da velhice. É também plausível que Mônica tenha preferido ficar junto à família Leal, tendo em vista uma clara instabilidade econômica que circundava a vida de alforriados que procuravam refazer a vida de maneira autônoma, numa sociedade ainda patriarcal e escravocrata.

Ainda, cabe mencionar que, devido a incongruência dos metadados descritos na seção 4.7, foram feitas consultas à genealogia da família Leal (1884), disponibilizada pela Biblioteca Nacional da Espanha. Como resultado, foi encontrada apenas menção ao nome Arthur Gomes Leal e, segundo o documento, ele teria nascido em 1863 e falecido no ano de 1872. Desta maneira, tendo o menino o mesmo nome dos metadados da FUNDAJ, e a data de nascimento se encaixando com o que se estima para a fotografia (década de 1860) há chances de que o menino da genealogia seja o mesmo do cartão de visita (figura 1). Logo, é possível que a fotografia tenha sido realizada, na verdade, por volta de 1867, uma vez que podemos identificar que o menino da foto teria, em média, quatro anos de idade.

Ademais, é significativo mencionar que, por uma questão geográfica, não pude consultar arquivos da cidade de Recife para buscar evidências das suposições aqui trabalhadas, contudo, através da proposta deste TCC, pesquisadores da cidade se disponibilizaram para fazer a busca que, por sua vez, acabou não apresentando resultados preliminares por conta do tempo disponível para a realização da monografia. Ainda assim, esse é um sinal positivo de que este tema está em constante movimentação e é suscetível a novas descobertas.

Finalmente, a identificação e análise de parte considerável de suportes materiais das “novas vidas” do retrato de Mônica e Augusto (figura 1) desde sua estampa original da década de 1860, com destaque para suportes do final dos anos 1990 até 2020, resultou em uma sistematização visual do circuito social da imagem (figura 3). É importante posicionar essa monografia como um novo suporte material da fotografia no âmbito acadêmico, no qual o objetivo principal fora observar, interpretar e questionar o circuito social até o momento atual. Esperou-se com esse trabalho estabelecer uma singela contribuição para a historiografia ao levantar novas possibilidades e questionamentos para a imagem e para o seu respectivo circuito, incentivando novas pesquisas de campo que venham a subsidiar respostas para tais hipóteses. Deste feito, conclui-se que este trabalho pôde mostrar, a partir de um único retrato itinerante, algumas perspectivas para uma História Visual no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALENCAR, José de. **O tronco do Ipê**: Romance Brasileiro. Ind. Gráfica Bentivegna Editora. São Paulo, 1959.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **História da Vida Privada no Brasil - V. 2**: Império: a Corte e a Modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ALONSO, Angela. O Abolicionismo como movimento social. **Novos Estudos CEBRAP**, v. 100, p. 11-127, 2014.
- AMA escrava e o menino Augusto Gomes Leal. New York University (NYU), *Digital Archives*. Disponível em: <https://archive.nyu.edu/handle/2451/60090>. Acesso em: 13 abr. 2023.
- AMBRÓTIPO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Ambrótipo. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo72/ambrotipo>. Acesso em: 13 de abr. 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- AUGUSTO Gomes Leal com a ama de leite Mônica. In: Arquivo Digital Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ). Disponível em: http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/modules/visualizador/i/ult_frame.php?cod=3509. Acesso em 24 abr. 2023.
- AUGUSTO Gomes Leal com a Ama-de-Leite Mônica. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19781/augusto-gomes-leal-com-a-ama-de-leite-monica>. Acesso em: 13 de abr. 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- AZOULAY, Ariella. **The civil contract of photography**. New York: Zone Books, 2010.
- BABÁS. Direção de Consuelo Lins. Brasil: Labocine, 2010. (22min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JTIfgGr_Y3Q. Acesso em: 10 abr. 2023.
- BARBOSA, Cibele; COUCEIRO, Sylvia. **Cotidianos afrodescendentes: um percurso visual pelo acervo da Fundação Joaquim Nabuco**. Fundação Joaquim Nabuco, 2018.
- BARBOSA, Cibele. Imagens afro-atlânticas: usos e circuitos transnacionais da fotografia de populações negras nos tempos do colonialismo. **Tempo**, v. 27, p. 530-560, 2021.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: Notas sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Tradução de Júlio Castañon Guimarães.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BRASIL. Ministério da Educação (MEC). **Exame Nacional do Ensino Médio 2017 tem 7,6 milhões de inscrições, com 80,7% confirmadas. Brasília, DF, 2017**. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/publicacoes-para-professores/30000-uncategorised/49491-exame-nacional-do-ensino-medio-2017-tem-7-6-milhoes-de-inscricoes-com-80-7-confirmadas#:~:text=A%20edi%C3%A7%C3%A3o%20de%202017%20do,total%20de%207.603.290%20inscritos>. Acesso em: 10 mai. 2023.

BRASIL. Ministério da Educação (MEC). Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). **Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) 2017**. Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/avaliacao-e-exames-educacionais/enem/provas-e-gabaritos>. Acesso em 10 mai. 2023.

BRASIL. Ministério da Educação (MEC). **Portal oficial do MEC**. Disponível em: <https://www.gov.br/mec/pt-br>. Acesso em: 10 mai. 2023.

BLANK, Thais. Do cinema ao arquivo: traçando o percurso migratório dos filmes de família. **Doc On-line**: Revista digital de cinema documentário, n. 13, dezembro de 2012, pp.5-20.

CAMPOS, Daniela Queiroz. Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. **Aniki**, vol.4, n. 2, 2017, pp- 269-288. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/299>. Acesso em: 12 abr. 2023.

CHALHOUB, Sidney. Precariedade estrutural: o problema da liberdade no Brasil escravista (século XIX). **História Social**, n. 19, segundo semestre de 2010.

CORBIN, Alain. Introdução. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História das emoções**: das luzes até o final do século XIX. Petrópolis: Vozes, 2020. p. 9-16. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira.

CORBIN, Alain. O prazer do historiador: entrevista concedida a Laurent Vidal. **Revista Brasileira de História**, v. 25, n. 49, p. 11-31, 2005.

CORREA, Sílvio Marcus de Souza. Alteridades africanas pela lente de fotógrafos alemães no Brasil meridional. In: FERNANDES, Evandro; NEUMANN,, Rosane; WEBER, Roswithia (orgs.) **Imigração**: diálogos e novas abordagens. São Leopoldo: Oikos Editora, 2012, p.237-248.

CRUZ, Matheus Mendanha. *Babás*, de Consuelo Lins, e o racismo como objeto de aula de História. In: XXI Encontro Perspectivas do Ensino de História - Ensino de História do Tempo Presente: Dilemas e Perspectivas. Belém, Universidade Federal do Pará. **Anais Eletrônicos**, 2021.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FABRIS, Annateresa. A Invenção da Fotografia: Repercussões Sociais. In: FABRIS, Annateresa. **Fotografia**: usos e funções no século XIX. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. Um capítulo à parte: as amas de leite escravas. In: FERREIRA, Luzilá Gonçalves; ALVES; Ívia; FONTES Nancy Rita et al. (org.). **Suaves amazonas**: mulheres e abolição da escravatura no Nordeste. Recife: UFPE, 1999.

FREYRE, Gilberto. **O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX**. São Paulo: Ed. Nacional/Brasiliense, Série Estudos e Pesquisas – Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1979.

FREYRE, Gilberto. Por uma sociofotografia. In: FREYRE, Gilberto; PONCE DE LEON, Fernando; VASQUEZ, Pedro. **O retrato brasileiro**: Fotografias da Coleção Francisco Rodrigues 1840-1920. Recife: Funarte/Fundação Joaquim Nabuco, 1983, p. 11-13.

GASPAR, Lúcia. Museu do Açúcar (Recife, PE). In: **PESQUISA Escolar**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2004. Disponível em: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/museu-do-acucar/>. Acesso em: 12 jan 2023.

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

GURAN, Milton. **Documentação fotográfica e pesquisa científica: notas e reflexões**. XII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia, 2012.

GUTIERRES, Damiana Valente Guimarães. **No colo da ama de leite**: a prática cultural da amamentação e dos cuidados das crianças na província do grão-pará no século XIX. 2013. 192 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Instituto de Educação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

JOÃO Ferreira Villela. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21634/joao-ferreira-villela>. Acesso em: 01 de abril de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

KNAUSS, Paulo, O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, vol.8, n.12, jan-jun 2006, p.97-115.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O olhar europeu**: o negro na iconografia brasileira do século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. Amas de Leite no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, século XIX. **ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História**, Londrina, 2005.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. ‘Amas mercenárias’: o discurso dos doutores em medicina e os retratos de amas - Brasil, segunda metade do século XIX. **História, Ciência, Saúde - Manguinhos**. Rio de Janeiro, 2009.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Currículo do sistema currículo Lattes**. Brasília, DF. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4019938949775832>. Acesso em: 10 abr. 2023.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio do fotógrafo**: Brasil, segunda metade do século XIX. Campinas: UNICAMP, 2010.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo**: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. 2006. 382 f. Tese (Doutorado) - Curso de Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. No estúdio do fotógrafo. Um estudo da (auto-)representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. **Studium**, Campinas, v. 9, p. 1, 2002.

LEAL, Antonio Gomes Miranda; LEAL, João Evangelista; LEAL. Genealogia da Família Real. Recife, 1884. Fonte: Biblioteca Digital Hispânica. Disponível em: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/2813503>. Acesso em 11 abr. 2023.

LEITE, Marcelo Eduardo. Typos de pretos: escravos na fotografia de Christiano Jr. **Visualidades**, Goiânia v.9 n.1 p. 25-47, jan-jun 2011, p. 25-47.

LIMA, Solange Ferraz de. O Circuito Social da Fotografia: Estudo de Caso - II. In:FABRIS, Annateresa. **Fotografia**: usos e funções no século XIX. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

LISOVSKY, Mauricio. Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos. **FACOM**: Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP -, São Paulo, n. 23, p. 04-15, 1º semestre de 2011

MAUAD, Ana Maria. As fronteiras da cor: imagem e representação fotográfica na sociedade escravista imperial. **Locus**, Revista de História, Juiz de Fora, v.6, n.2, p.83-98, 2000.

MAUAD, Ana Maria. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. **História: Questões & Debates**, Curitiba, v. 61, n. 2, p. 105-132, jul./dez. 2014. Universidade Federal do Paraná, Editora UFPR.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem no Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **História da vida privada no Brasil Império**: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997. v. 2. p. 181-231.

MAUAD, Ana Maria. Imagens em fuga: considerações sobre espaço público visual no tempo presente. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 252 - 285, jan./mar. 2018.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século xx. **Anais do Museu Paulista**: História e Cultura Material, São Paulo. v. 13, n. 1, p. 133-174, jan.-jun. 2005.

MAUAD, Ana Maria. Opulência e distinção social nas fotografias da Coleção Francisco Rodrigues. In: ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de; MOTTA, Teresa Alexandrina (orgs). **O retrato e o tempo**: coleção Francisco Rodrigues, 1840-1920. Recife: Editora Massangana, 2014, 104-124

MAUAD, Ana Maria. Quadros de uma exposição: um retrato do Brasil oitocentista na coleção Francisco Rodrigues (1840-1920). **Artelogie**: Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine, Online, v. 7, p. 1-26, 15 abr. 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/1119>. Acesso em: 29 jan. 2023

MEDEIROS, Ruth de Miranda Henriques. **Arquivos & coleções fotográficas da Fundação Joaquim Nabuco**. Recife: Fundaj, Ed. Massangana, 1995.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A fotografia como documento: Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. **Tempo**, Rio de Janeiro, 14, 2002, pp. 131-151.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual.: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.

MUAZE, Mariana. Fotografia e memória na coleção Ribeiro de Avellar. In: MUAZE, Mariana. **As memórias da viscondessa**: família e poder no Brasil Império. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. Cap. 8. p. 117-123.

MUAZE, Mariana. Violência apaziguada: escravidão e cultivo do café nas fotografias de Marc Ferrez (1882-1885). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 37, nº 74, 2017, p. 33-62.

MUSEU AFRO BRASIL. **O Museu Afro Brasil**. São Paulo: Banco Safra, 2010.

OLIVEIRA, Marcus Vinicius de. **À sombra do colonialismo**: fotografia, circulação e o projeto colonial português (1930-1951). 1ª edição, São Paulo, 2021.

PADILHA, Renata Cardozo; CAFÉ, Lúcia Maria Arruda. Organização da informação em acervo de museu: a fotografia histórica. In: FREIRE, Isa M; ALVARES, Lillian M. A. R.; BARACHO, Renata M. A.; ALMEIDA, Maurício B.; CENDON, Beatriz V.; MACULAN, Benildes C. M. S. (Org.). **XV ENANCIB**: Além das Nuvens: Expandindo as fronteiras da ciência da informação. Belo Horizonte, ECI/UFMG, 2014. ISSN 2177-3688.

PONCE DE LEON, Fernando. Um depoimento sobre a coleção. In: FREYRE, Gilberto; PONCE DE LEON, Fernando; VASQUEZ, Pedro. **O retrato brasileiro**: Fotografias da Coleção Francisco Rodrigues 1840-1920. Recife: Funarte/Fundação Joaquim Nabuco, 1983, p. 11-13.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. **Anais do Museu Paulista**: História E Cultura Material. São Paulo, Nova Série, vol. 27, 2019, p. 1-51.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos (Casé Angatu). “Histórias e culturas indígenas” – alguns desafios no ensino e na aplicação da lei 11.645/2008: de qual história e cultura indígena estamos mesmo falando? **História e Perspectivas**, Uberlândia (53): 179-209, jan./jun. 2015.

SANTOS, Sales Augusto dos. A Lei nº 10.639/03 como fruto da luta anti-racista do Movimento Negro. In: OUANE, Adama; MELO, Alberto; SHEPARD, Dalila; GRIGSBY, Katherine; FÁVERO, Osmar; HENRIQUES, Ricardo (orgs). **Educação Anti-Racista: Caminhos Abertos pela Lei Federal no 10.639/03**. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Brasília, DF, Ministério da Educação: 2005. p. 21-37.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. A fotografia da ama de leite que diz muito. *Youtube*, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sT8YL13Hm-E&t=99s>. Acesso em: 03 mar. 2023.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (Ed.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. Editora Companhia das Letras, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Duas Mônicas: nome e anonimato nas fotos de amas de leite brasileiras. nome e anonimato nas fotos de amas de leite brasileiras. 2020. **Nexo Jornal**. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2020/Duas-M%C3%B4nicas-nome-e-anonimato-na-s-fotos-de-amas-de-leite-brasileiras>. Acesso em: 12 jul. 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; REIS, Letícia Vidor de Souza. **Negras Imagens: Ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1996.

SILVA, Maurício Pedro da. Novas diretrizes curriculares para o estudo da História e da Cultura afro-brasileira e africana: a Lei 10.639/03. **EccoS – Revista Científica**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 39-52, jan./jun. 2007, pp. 39-52.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Tradução de Rubens Figueiredo.

TELLES, Lorena Féres da Silva. Amas de leite. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; DOS SANTOS GOMES, Flávio (Ed.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. Editora Companhia das Letras, 2018.

TOMICCH, Dale, A ‘segunda escravidão’. In: **Pelo Prisma da Escravidão: Trabalho, Capital e Economia Mundial**. São Paulo: Edusp, 2011, p. 81-97.

VICENTE, Filipa Lowndes. Mulheres negras: A banalização dos corpos colonizados. **Público**, 29 de Agosto de 2021, p. 12-17.

VICENTE, Filipa Lowndes; AZOULAY, Ariella Aïsha. Ariella Aïsha Azoulay – Unlearning, An interview with Ariella Aïsha Azoulay. **Análise Social**, [S.L.], v. 255, n. 235, p. 415-436, 30 jun. 2020.

WANDERLEY, Andrea C. T. João Ferreira Villela, um dos primeiros fotógrafos pernambucanos. **Portal Brasileira Fotográfica**, 2019. Disponível em:

<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=14863>. Acesso em: 31 mar. 2023.

WANDERLEY, Andrea C. T. Os 180 anos do invento do daguerreótipo – Pequeno histórico e sua chegada no Brasil. **Portal Brasileira Fotográfica**, 2019. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=16443>. Acesso em: 13 abr. 2023.

WARBURG, Aby. **História de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.