

Reinscrevendo o Visível nas Imagens de Mulheres Negras no Brasil Oitocentista

*Reinscribing the Visible in Images of
Black Women in Nineteenth-Century Brazil*

Dayse Euzébio de Oliveira*

**Recebido em
01/09/2026**

**Aprovado em
13/10/2026**

*Doutora em Comunicação pelo PPGCOM - UFPE. Graduada em Comunicação Social - UFPB e Mestre em Arte Visuais pelo PP-GAV - UFPE. Fotógrafa e pesquisadora na área da fotografia e artes visuais.

Como citar:

Euzébio de Oliveira, D. (2026). Reinscrevendo o Visível nas Imagens de Mulheres Negras no Brasil Oitocentista. *Imagem: Revista de História da Arte*. <https://doi.org/10.34024/ykfpb685>

Resumo:

O artigo elabora uma releitura crítica da fotografia *Pilagem do Café* (Victor Frond, 1861) a partir da obra *Parede da Memória* (Rosana Paulino, 1994), deslocando o olhar da representação funcional do trabalho escravizado para as experiências silenciadas de maternidade, afeto e família negra. A obra de Paulino é utilizada como dispositivo teórico-metodológico que opera uma reconfiguração da visualidade negra em relicário de memória afetiva. A análise aborda como a visualidade oitocentista fixou corpos negros em categorias de domesticidade, apagando subjetividades e vínculos afetivos, em especial no caso das amas de leite, cuja visibilidade nos álbuns familiares contrasta com a negação de seus próprios laços maternos. Mobilizando autoras como Azoulay, Hartman e Spillers discute-se como a reinscrição do visível, inspirada no gesto de Paulino, constitui um exercício de desaprendizagem da fotografia colonial e uma aposta na memória insurgente como reparação estética e política.

Palavras-chave:

Fotografia
Arquivo
Mulheres negras
Memória
Visualidade colonial

Abstract:

The article offers a critical rereading of the photograph *Pilagem do Café* (Victor Frond, 1861) through the artwork *Parede da Memória* (Rosana Paulino, 1994), shifting the gaze from the functional representation of enslaved labor toward the silenced experiences of motherhood, affection, and Black family life. Paulino's work is employed as a theoretical-methodological device that reconfigures Black visibility into a reliquary of affective memory. The analysis addresses how nineteenth-century visibility fixed Black bodies within categories of domesticity, erasing subjectivities and affective ties, particularly in the case of wet nurses, whose visibility in family albums contrasts with the denial of their own maternal bonds. Drawing on authors such as Azoulay, Hartman, and Spillers, the article discusses how the reinscription of the visible—inspired by Paulino's gesture—constitutes an exercise in unlearning colonial photography and an investment in insurgent memory as aesthetic and political reparation.

Keywords:

Photography
Archive
Black women
Memory
Colonial visibility

Reinscrevendo o Visível nas Imagens de Mulheres Negras no Brasil Oitocentista

Introdução

A produção visual do Brasil oitocentista participou ativamente da elaboração das formas pelas quais pessoas negras poderiam ser vistas, nomeadas e reconhecidas. Em fotografias de tipos, cenas de costumes e retratos, corpos negros foram frequentemente inscritos a partir de categorias vinculadas ao trabalho, à domesticidade e à condição escravizada, enquanto outras dimensões de suas vidas permaneciam fora do enquadramento. Essa visualidade não produziu apenas imagens sobre a população negra: também contribuiu para delimitar os lugares sociais e as formas de existência que poderiam ser reconhecidos no interior da sociedade escravista. No caso das mulheres negras, essa operação assumiu contornos particulares, uma vez que seus corpos foram simultaneamente submetidos à exploração do trabalho, à violência da escravidão e a diferentes formas de apropriação de sua capacidade de cuidado e maternagem.

Entre as imagens que tornam perceptível essa dinâmica estão aquelas que registram mulheres negras em situações de trabalho e, de modo distinto, os retratos de amas de leite, frequentemente preservados em álbuns familiares. Se as primeiras tendem a apresentar essas mulheres como figuras anônimas e funcionais, vinculadas à produção e aos serviços domésticos, as segundas introduzem seus corpos no espaço da família branca, muitas vezes bem vestidas e posicionadas junto às crianças que estavam sob seus cuidados. A visibilidade conferida às amas pode ser compreendida no interior de uma ordem que explorava sua capacidade de amamentar e cuidar enquanto restringia ou interrompia sua convivência com os próprios filhos. Nesse sentido, interessa-nos as relações que a composição dessas imagens torna difíceis de ver: maternidades interrompidas, vínculos entre mulheres e crianças, formas de cuidado e possibilidades de constituição de famílias negras sob as condições impostas pelo cativo.

É a partir dessa tensão entre presença e apagamento que este artigo propõe uma leitura da fotografia *Pilagem do café*, de Victor Frond, publicada no livro *Brasil Pitoresco* (1861), em aproximação com a obra *Parede da Memória*, de Rosana Paulino. A fotografia, ao apresentar mulheres negras em uma cena de trabalho, participa de uma visualidade que naturaliza a exploração e fixa os corpos dessas mulheres

em uma narrativa de funcionalidade e domesticidade. A obra de Paulino, por sua vez, oferece um dispositivo para deslocar essa leitura ao reinscrever fotografias de pessoas negras no campo da memória, do pertencimento e das relações familiares. Tomando essa aproximação como procedimento de pensamento, buscamos interrogar por meio de um percurso de imaginação especulativa aquilo que permanece nas margens da imagem e do arquivo: a possibilidade de outras relações com essas imagens e com as vidas que elas enquadraram.

Em *Vênus em dois atos*, Hartman (2021) discorre sobre a condição de oferecer um cenário mais vasto e detalhado das experiências de mulheres e homens escravizados. Ao narrar o seu encontro com os arquivos de uma garota morta em um navio negreiro e a tentativa de contar a história dessa *Vênus* negra, a autora descreve seu percurso investigativo como “um esforço contra os limites do arquivo para escrever uma História cultural do cativo e, ao mesmo tempo, uma encenação da impossibilidade de representar as vidas dos cativos e cativas precisamente por meio do processo de narração”. (Hartman, 2021, p.121).

O nosso esforço, nesse sentido, se dá também por meio da apropriação de uma visualidade específica, uma cena tipificada de trabalho, como representação das possibilidades afetivas de uma família negra, como a outra história dos filhos e filhas das amas negras e suas redes de ralação e apoio, como uma contra foto das imagens das amas negras retratadas e resguardadas para uso das famílias brancas.

Ao exercermos a fabulação crítica (Hartman, 2021 e 2022) situada a partir da obra *Parede da memória*, buscamos nos apropriar de uma representação cotidiana de trabalho para discutir a imagem das amas de leite na fotografia oitocentista brasileira, deslocando o olhar da representação já estabelecida para as relações, experiências e formas de existência que a visualidade oitocentista não se dispôs a reconhecer.

Colonialidade do olhar



Figura 1 - Pilagem do café. Autor da fotografia: Victor Frond. Gravador: J. Laurens. 1861.

Fonte: Brasileira Iconográfica.

A fotografia acima (figura 1), denominada *Pilagem do café*, uma litografia fotografada e publicada por Victor Frond no livro *Brasil Pitoresco* nos oferece uma cena aparentemente comum do cotidiano colonial: mulheres negras em circunstância de trabalho. No caso da fotografia de Frond, as mulheres estão em pé em torno de um pilão, e ainda podemos distinguir no retrato a presença de uma criança que, sentada, parece segurar um bebê ou boneca no colo. O que essa aparente naturalidade esconde, é uma arquitetura visual cuidadosamente montada para reencenar uma ordem racial tipificada durante o período colonial e imperial brasileiro. Trata-se de uma imagem que posiciona os corpos negros dentro de uma

narrativa de funcionalidade, docilidade e domesticidade forçada, reafirmando seu lugar subordinado na estrutura social escravocrata. A cena é composta para sugerir tranquilidade e organização no trabalho, virtudes objetivadas pela publicação para serem exibidas ao olhar estrangeiro, mas o que ela também nos permite vislumbrar é o mascaramento da violência, da exploração e do apagamento da subjetividade negra.

Idealizada por Victor Frond e Charles Ribeyrolles, a publicação *Brasil Pitoresco* (1861) inscreve-se como um marco fundador na história visual do Brasil Imperial, sendo considerado o primeiro livro de fotografia da América Latina, publiciza de modo inovador litografias extraídas de fotografias. Patrocinada por Dom Pedro II, a obra operava como um sofisticado instrumento de poder, articulando a modernidade técnica da imagem fotográfica a um projeto político de atração de imigrantes europeus e substituição gradual da mão de obra escravizada. Mais do que um registro documental, o livro funcionava como dispositivo da razão imperial, tal como conceitua Azoulay (2024): um artefato visual inserido nas engrenagens da dominação colonial, que contribui para a fixação de pessoas e territórios em categorias políticas e epistêmicas previamente definidas.

Em seu livro *Fotografia e Império* (2012), Brizuela se refere aos retratos de pessoas negras produzidos durante a segunda metade do século XIX como imagens que oferecem resistência ao olhar do observador. Retratos que, ao contrário do que seria esperado tradicionalmente desse tipo de representação fotográfica muito popular entre a população burguesa que desejava ser vista, não convidam o espectador à intimidade, à uma imagem de si. Datadas de 1865, as imagens às quais a autora anuncia essa condição, são retratos de pessoas negras, em formato de cartão de visita, realizados em estúdios fotográficos da cidade do Rio de Janeiro.

Apesar das semelhanças e diferenças em suas composições, as imagens são postuladas como representativas do período histórico de transformação política no qual o Brasil estava inserido, mais precisamente o período que antecede a proclamação da república e a abolição da escravatura. O que se observa nas fotografias realizadas por Augusto Sthal, Christiano Jr, Alberto Henschel e outros fotógrafos que registraram parte da população negra em seus estúdios na segunda metade do século XIX, é o que Brizuela sinaliza quando propõe a premissa de que as fotografias referidas fixam o observador na exterioridade “o que importa é a pele corporal, corpo e rosto como símbolos” (2012, p. 109). Brizuela aponta a operação da especificidade racial como recurso a ser explorado pelos retratistas oitocentista

como uma evidência da insurgência de um novo tipo de espectador, um observador moderno moldado no curso das expedições naturalistas, responsável tanto pela surgimento de uma nova economia de imagens, quanto pelo padrão desejável nessas imagens. Tendo em vista, sobretudo, as inovações técnicas do século XIX, ‘passou-se a dar cada vez mais atenção ao modo como os retrato eram concebidos e “lidos”’. (Brizuela, 2012, p.113).

Retomando às produções fotográficas de Victor Frond, a figura do observador exerceu papel fundamental na ordenação dos elementos compositivos dos retratos e da publicação de um modo geral, ao integrar cenas suavizadas de trabalho cativo, que se pretendiam representativas do cotidiano de uma fazenda de café, a um repertório mais amplo de paisagens urbanas, retratos da família real e vistas naturais, Frond e Ribeyrolles construíram uma narrativa de ordem, estabilidade e progresso que atenuava a violência escravista, projetando uma imagem civilizada do Brasil apta a circular nos circuitos culturais brasileiros e europeus. Não obstante, a publicação do livro encontrou respaldo positivo entre as figuras letradas e até mesmo entre a elite conservadora da época. Suas litografias foram elogiadas pela qualidade técnica e autonomia artística, que de acordo com o debate geral da imprensa, evitavam clichês exóticos (Da Silva, 2010).

É a partir dessa fricção, entre a narrativa imperial de ordem e progresso e os vestígios de subjetividade que a imagem de Frond ao mesmo tempo expõe e oculta, que propomos reler essa imagem à luz da obra *Parede da Memória* (Figura 2), de Rosana Paulino. Nessa Instalação montada pela primeira vez em 1994, Paulino desloca e reconfigura 11 fotografias de seu acervo familiar, impressas em diversas almofadas de algodão à semelhança dos patuás, amuletos utilizados por religiões de matizes africanas, essas fotografias são serialmente fixadas em uma parede formando um painel de retratos que transbordam a esfera familiar, com a sensação de multidão que a serialidade confere.



Figura 2 - instalação. Microfibras, tecidos, imagem digital sobre papel, linha e aquarela. Aproximadamente 8 x 8 x 3 cm cada elemento, dimensão variável, 1994/2026.

Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br>.

Se na fotografia de Frond os sujeitos negros são capturados como peças da engrenagem doméstica, nos patuás bordados e acolchoados por Paulino, a imagem é transmutada em um relicário da memória familiar. Ali onde o retrato servia ao controle e à catalogação da população negra, Paulino tece afeição, saudade e enraizamento. O que poderia ser um arquivo de desterro transforma-se em território fabulado, fragmentado, costurado, e reimaginado a partir das brechas do visível. Em outras palavras, a partir, sobretudo, de uma prática de deslocamento viabilizada por meio da fabulação crítica (Hartman, 2021 e 2022), buscamos elaborar e perspectivar o que Spillers (2021, p. 31) apresenta como “agências perdidas da vida essencial da comunidade preta”.

Esse deslocamento é engendrado também, a partir da escolha da obra de Rosana Paulino na qual situamos nosso exercício fabulativo. Notadamente a artista possui diversas obras que versam diretamente sobre a temática das amas de leite. Assim como *Ama de leite*, instalação de 2007 feita com monotipia em tecido, fitas de cetim e fotografias digitais que reproduzem em garrafas como mensageiros de um tempo as imagens das amas de leite do Brasil oitocentista. E também *Ama de Leite número I*, obra de 2005 na qual Paulino amarra diversas bonecas de plástico a um torso negro por meio de fitas de cetins ligadas diretamente nas mamas

presentes nesse torso, que sem identidade é representativo de muitas experiências de maternagem negra na segunda metade do século XIX.

Ao reinscrevermos a fotografia de Frond por meio da obra *Parede da memória*, deslocando-a de um registro de representação estigmatizado para um território de possibilidades, abrimos espaço para outra pergunta: De qual modo podemos pensar essa fotografia não como uma representação das práticas de trabalho forçado nas fazendas de café, mas como uma contraparte visual da experiência da ama de leite? Das possibilidades de maternagem para mulheres negras? Da família negra? “Da vida essencial da comunidade preta”? (Spillers, 2021, p.31).

Buscamos responder essas questões como um exercício contra histórico aos moldes de Hartman e suas possibilidades de inscrição de uma história do presente, de uma escrita do presente capaz de elaborar possíveis desvios às limitações impostas pelos arquivos e compor outras gramáticas para narrar a experiência da escravidão, transgredir os protocolos dos documentos oficiais para especular ficções “permitir que o rastro narrativo seja reencaminhado ou quebrado pelos sons da memória” (Hartman, 2021 p.119), como o jogo da memória montado pelos patuás familiares de Rosana Paulino. Na esteira do termo “fotografias não tiradas” teorizado e praticado por Azoulay (2024, p.159), tomamos de empréstimo a litografia de Frond para “substituir as supostas ausências controladas por uma das partes no evento fotográfico por presenças” Azoulay (2024, p.159).

A potencialidade da fotografia se dá para além da circunstancialidade do encontro entre seus protagonistas, a saber: fotógrafo, fotografado, espectador e câmera. Posto isso, Azoulay (2008, 2024) designa como prática de desaprendizagem e exercício de uma história potencial, a insistência na ocorrência de uma fotografia mesmo que sua materialidade visual não tenha sido exposta. “Uma fotografia não tirada pode tomar muitas formas: uma descrição verbal, um testemunho, um desenho ou uma foto de uma reencenação do evento não fotografado, com base em sua descrição por um dos participantes daquele evento.” (Azoulay, 2024, p.160). Portanto, tomamos esse exercício de deslocamento dos sentidos atribuídos e objetivados na representação da fotografia acima (Figura1) como uma prática de desaprendizagem da fotografia enquanto ferramenta do direito imperial. Assim como Paulino, apostamos na potencialidade da carga afetiva (Antonacci, 2020), que as fotografias já realizadas carregam, e na possibilidades de reconfiguração de posições e marcações estabelecidas nessas fotografias.

Por efeito da diáspora, do comércio escravagista e da categorização de pessoas negras como objetos, de acordo com Spillers (2021, p.33), o corpo feminino e masculino desvinculam-se da diferença de gênero, convertendo-se em “um território de manobra cultural e política”. Spillers (2021) exemplifica como uma mulher escravizada, convertida em mercadoria nos navios negreiros deixa de ser identificada com a especificidade do seu gênero para portar informações correspondente à ideia de uma carga, como o peso, por exemplo. Em relação à prática dos retratos de tipos e costumes negros, a identificação das mulheres e homens retratados, costumam carregar a especificação de gênero acompanhada da referência étnica, por muitas vezes atribuídas sem nenhuma relação de veracidade com a origem dessas pessoas. No caso das crianças, escravizadas ou forras, diferentemente dos retratos das crianças brancas, que não são legendadas com a especificidade racial, seus retratos costumam conter enquanto informação principal da legenda, sua raça. (Brizuela, 2012).

Na fotografia realizada por Frond (figura1), duas mulheres e uma criança compõem o cenário correspondente à pilagem do café, ação que nomeia a legenda da imagem. Ao investigar os anúncios de procura e oferta dos serviços de amas de leite em jornais do período oitocentista, Koutsoukos (2010) expõe como, em muitos casos, o destino das filhas e filhos das amas de leite era incerto, levando em conta que, em sua maioria, essas crianças eram separadas de suas mães para melhor aproveitamento do leite materno pelos filhos da casa grande. Em muitos casos, os bebês negros eram deixados aos cuidados de outras mulheres cativas. “ficavam na casa do dono, enquanto a mãe era vendida ou alugada e, nesse caso, o bebê negro era criado pelas outras escravas da casa”. (Koutsoukos, 2010, p.151).

Diante desse contexto histórico e observando a fotografia *Pilagem do café* à luz do pensamento de Azoulay (2024), Hartman (2021, 2022) e Spillers (2021), torna-se essencial questionar: O que conseguimos especular e depreender da fotografia para além da representação laboral que corresponde aos objetivos propostos pelo fotógrafo? Quais as relações de parentesco ou de afeto poderiam ligar as três pessoas presentes na imagem? Seria uma das mulheres, mãe da criança? Ou seriam as duas mulheres responsáveis, assim como talvez a sua comunidade, pelo seu cuidado?

Tendo em vista a experiência das amas no Brasil oitocentista, é possível que reconsideremos a desvinculação da especificidade de gênero referente aos homens e mulheres escravizados, abordada por Spillers (2021), a partir de um outro lugar,

no qual a experiência de gênero atribuída à mulher negra, de fato se diferencia da experiência de gênero da mulher branca, contudo, as diferenças de gênero entre homens e mulheres sequestrados da África e escravizados também se diferenciam entre si. A possibilidade da maternagem exemplifica o quanto a mulher negra foi objetificada também em virtude da sua posição como mulher.

A condição de gênero das cativas domésticas, em particular amas de leite e mucamas designadas “escravas de portas adentro”, as expôs a práticas específicas de dominação e violência, envolvendo ataques sexuais, formas de vigilância e, para as amas de leite, restrições ao exercício da maternidade. (Telles, 2018, p. 102).

A transformação de corpos em territórios de manobra cultural e política, como afirma Spillers (2021), todavia, melhor expressa a condição da mulher negra que têm sua especificidade de gênero negada ou evidenciada de acordo com a conveniência e necessidade de exploração do seu corpo.

A escassez de registros que revelem, acercadas mulheres e homens negros escravizados, mais do que sua condição de negritude são estímulos para pesquisas memoriais, como afirma Hartman (2021, p.117) “A perda de histórias aguça a fome por elas. Então é tentador preencher as lacunas e oferecer fechamento onde não há nenhum.”. Apesar de tais ausências serem condição marcante da iconografia dos negros no Brasil oitocentista (Brizuela, 2012), as fotografias de tipos e costumes pretos são eloquentes no que diz respeito às relações políticas e sociais que contextualizam esse cenário e justificam a opacidade de sua produção.

A elas, se acrescenta em relevância, as fotografias de amas de leite ou secas, as *amas pretas*, que foram mais amplamente fotografadas por estarem circunscritas ao domínio doméstico da Casa Grande. As fotos das amas fazem parte de uma coleção ligada à um modelo mais tradicional de retratismo, conservadas pelas famílias à qual pertenciam, em muitas das imagens é possível identificar o nome das retratadas. São fotografias posadas em estúdio, na maior parte dos retratos, as amas estão bem vestidas à moda das famílias brancas, posicionadas com uma ou mais de uma criança nos braços, colo ou próximo ao seu corpo. (Koutsoukos, 2010).

Assim como as imagens de tipo e costumes que, montadas, representavam em estúdios cenas de trabalho editadas e higienizadas com intuito de abrandar a violência da escravidão e se tornarem mais vendáveis, as fotografias das amas de

leite se particularizam pelo cenário da domesticidade e da possível relação de afeto indicadas na composição dos retratos.

Da relação entre senhores e amas, pode-se dizer que as amas retratadas em estúdios de fotografia, e que haviam conquistado o “direito” não apenas de aparecer nas fotografias, mas também o de ter suas fotos guardadas pelas famílias a que serviam, tinham conseguido se isentar de ao menos algumas das suspeitas eu as figuras das amas despertavam então, e se tornaram, de alguma forma, e até certa medida, bem-queridas. (Koutsoukos, 2010, p.187).

Disputadas em anúncios de jornais, bem vestidas e ornamentadas nos estúdios, as amas posavam com os filhos dos seus patrões, com os quais poderia, como já referimos, estabelecer relações de afeto. Considera-se também, que sua presença nos estúdios servia para controlar as crianças que as tinham como principal referência materna. Seus próprios filhos, contudo, eram retirados do convívio materno, entregues a rodas de orfanatos ou deixados aos cuidados de outros cativos. A poucas mulheres era permitido compartilhar com os seus filhos, o leite e a atenção que deveriam ser exclusivos aos filhos dos senhores pelos filhos dos senhores. (Koutsoukos, 2010).

A domesticação das relações de poder, operada por meio de noções como paternalismo e afeto, funcionava como um aparato de controle que ocultava a violência estrutural sobre os corpos das amas de leite. “Caprichos, humilhações e ataques violentos de raiva, por parte de suas donas e donos, conviviam com a concessão de privilégios: melhor alimentação, fornecimento de vestuário e a possibilidade da alforria.” (Telles, 2018, p. 102). Ao mesmo tempo em que o paternalismo senhorial produzia uma aparente proximidade afetiva e dependência mútua, ele reforçava o controle e a exploração dessas mulheres negras, convertendo a intimidade doméstica em um instrumento de dominação.

Desse modo, o que se revela a partir da relação que reivindica a presença das amas pretas nos estúdios fotográficos, é que o vínculo de proximidade com a casa grande e o destaque concedido a essa mulheres nos álbuns de família de seus senhores abriga a dinamização e aprimoramento do controle sobre seus corpos. Entretanto, a representação das amas de leite nos retratos oitocentistas não pode ser lida apenas como um índice de centralidade ou apagamento visual, mas como parte de um regime de visualidade que tensiona a violência e os afetos possíveis no seio das comunidades cativas.

Segundo Calvin Warren (2021), a experiência do ser negro se institui como uma vivência inexistente, destituída de um lugar simbólico no mundo. A vida negra, nesse sentido, não é reconhecida como tal, pois opera como um vazio ontológico que sustenta os contornos do humano. Contudo, apesar da desumanização estrutural imposta, a presença das amas de leite nos arquivos fotográficos, ainda que mediada pela dominação, também nos convoca a imaginar o que há de irredutível em sua existência: gestos de cuidado, vínculos silenciosos, redes de afeto que escapam à gramática da violência. Como os gestos de beleza do cotidiano negro definido por Hartman (2022, p.54), “forma de criar possibilidades no espaço da clausura”

Assim, a imagem da ama de leite deve ser interpretada como instrumento de reforço da ordem colonial e, simultaneamente, como índice da complexidade afetiva e política que permeava as relações entre os cativos. Através dessas pessoas, vislumbramos a dor e a persistência de formas de vínculo que resistem ao apagamento, convocando-nos a imaginar modos outros de existência e memória no interior do trauma.

O caso das amas de leite, mulheres negras frequentemente escravizadas, a performatividade de uma domesticidade compulsória ligada a um modelo de maternidade branca, burguesa e cristã foi um dos dispositivos que sustentou a representação de seus corpos dentro da ordem colonial de visualidade. A ama era, antes de tudo, uma mulher racializada cuja força de trabalho era explorada ao extremo tanto em função da amamentação quanto como presença reguladora no espaço doméstico, intermediando o contato da criança branca com o mundo. Em muitos casos, a presença das amas no estúdio fotográfico era condição necessária para viabilizar os retratos das crianças dos seus senhores, sobretudo quando a “criança, que não parava quieta em outro colo, a não ser no colo daquela eu lhe era mais íntima – a sua ama de leite”. (Koutsosukos, 2010, p. 191).

Ainda que apareça em registros diversos do século XIX, a ama negra é quase sempre inserida em uma narrativa visual que reforça sua subalternidade, desumanização ou instrumentalização afetiva. Seu corpo servia como ponto de ancoragem para projetar valores de dedicação, afeto e cuidado, mas sem o devido reconhecimento de sua subjetividade. No campo visual, essa presença se deu menos por reconhecimento e mais como suporte para a infância branca. Não à toa, a imagem da ama frequentemente se constrói como apêndice do grupo familiar, sugerindo pertença e ao mesmo tempo marcando uma distância hierárquica.

A produção visual oitocentista no Brasil, sobretudo aquela dedicada à representação de tipos humanos, figuras domésticas e cenas de costumes, raramente conferiu centralidade à família negra. Quando aparecem, pessoas negras são geralmente posicionadas em contextos de trabalho, servidão ou marginalidade, e não como sujeitos plenos de vínculos afetivos e estruturas familiares próprias. Tendo sua feitura produzida quase exclusivamente por olhares brancos e, por muitas vezes, estrangeiro, como afirma Schwarcz (2018, p.42), é preciso exercer uma certa desconfiança com relação a essas imagens considerando que “elas guardam uma mirada colonial e muito europeizada”. A representação da família como espaço de intimidade, cuidado e continuidade foi amplamente reservada à branquitude, enquanto os vínculos entre pessoas negras eram frequentemente negados, invisibilizados ou tratados como disfuncionais.

A plasticidade afetiva e a reinvenção das possibilidades de laços sociais, eram comuns, como afirma Ferreira dos Reis (2018, p. 239) entre “as iniciativas dos africanos e afrodescendentes no sentido da recriação de padrões de vida familiar, a partir das várias formas de parentesco simbólico ou ritual”. O gesto de cuidar, por exemplo, muitas vezes apagado ou atribuído apenas ao ideal da maternidade branca, precisa ser reinscrito como parte de uma ética coletiva entre os cativos. Ética essa que, no entanto, foi sistematicamente negada ou distorcida por um regime visual enviesado.

Esse apagamento, portanto, não é apenas ausência: trata-se do efeito de um projeto ativo de desumanização que transformou os corpos negros em instrumentos da ordem escravocrata, inclusive no campo das visualidades. No caso das famílias negras, esse regime visual operou pela negação de seus laços: a separação forçada de pais, mães e filhos fazia parte do sistema de exploração e foi naturalizada também nas formas de representação. Ao invisibilizar o afeto negro, a cultura visual oitocentista reafirmava a lógica de uma sociabilidade branca como norma. No entanto, como argumenta Hartman (2021), é preciso nos aproximarmos dessas pessoas pelo que nelas há de imperceptível e silenciado.

Gestos de reparação

Para tanto, a partir da fotografia de Frond, deslocamos o foco de leitura da imagem para as possibilidades de pensar a família negra considerando a invisibilidade que lhe foi imposta, assim como também as fissuras, vestígios e sobreposições que essa ausência perpetua. A figura das amas de leite são fundamentais nesse processo,

pois nelas se entrelaçam os amores negados, as maternidades interrompidas, os saberes orais e os modos de cuidar que atravessam gerações. Ao invés de buscarmos retratos individuais ou exemplares, partindo de *A pilagem do Café* (figura 1) e tendo a obra *A parede da memória* (figura 2) como dispositivo de pensamento, ancorados na especulação fabulativa de Hartman (2021 e 2022) investigamos como essas figuras nos falam de outras formas de viver o parentesco, de sobreviver à violência e de transmitir saberes mesmo sob a condição do cativo.

Exercitar outros modos de narrar e representar essas pessoas é, assim, uma estratégia que exige contrapor os regimes de visualidade da modernidade e do arquivo colonial e imperial e, com isso, abrir espaço para criações que façam ver o que foi apagado como possibilidade crítica e força poética.

É nesse tensionamento que propomos deslocar o olhar para a família negra como ponto cego da visualidade oitocentista. Se a fotografia e outras formas de imagem serviram como instrumentos de poder e domesticação, é necessário interrogar aquilo que foi sistematicamente excluído de suas molduras. Como pensar uma família negra cuja existência foi deslegitimada pelos dispositivos coloniais? É possível traçar uma via para esse pensamento pela imaginação dos modos de cuidado, as formas de sobrevivência e resistência que persistiram mesmo sob o trauma da separação e do cativo?

A fotografia (figura 1) publicada por Victor Frond apresenta uma cena aparentemente simples: três figuras negras — duas mulheres em pé, trabalhando com um grande pilão, e uma criança sentada ao lado, no chão, com uma boneca ou bebê ao colo. Elas estão posicionadas à frente, ou o que pode ser o quintal, de uma casa de paredes brancas. Da casa, que parece simples, podemos ver parte do telhado e uma porta aberta que dá visão para um grande cacho de bananas em cima de um barril. Tendo em vista que as mulheres e homens negros considerados *escravos de porta a dentro* costumavam trajar vestimentas à moda dos senhores brancos, podemos deduzir que essas figuras retratadas na fotografia deviam trabalhar em serviços mais gerais na dinâmica da fazenda. Entendimento que é corroborado pelo próprio título da imagem *Pilagem do café*. Desse entendimento, deduzimos que a casa com paredes caiadas brancas deve representar algum estabelecimento onde a pilagem do café era executada ou até mesmo os aposentos do escravizados que executavam esse serviço.

Cestos de palha e instrumentos do cotidiano de trabalho também são encontrados no cenário fotográfico e parecem circundar e oferecer contorno e

profundidade para as duas pessoas que executam a ação de pilagem no centro da fotografia. Posicionadas de frente uma para outra, o registro captura uma cena de ação, mas que deixa ver o retesamento e rigidez dos corpos retratados não apenas pela própria condição estática da fotografia mas pela sensação de encenado e tensão que as figuras em cena manifestam.

Tudo remete a uma domesticidade funcional, controlada, silenciosa. Mas é precisamente essa aparência de vida comum que carrega a armadilha do arquivo colonial. As mulheres estão em ação, sem individualidade reconhecível — seus corpos são definidos pela atividade, pela utilidade, pelo gesto repetido do trabalho. Estão ali para moer, preparar, servir. Seus rostos são pouco destacados, seus nomes inexistem. A rigidez dos seus corpos novamente retornam à cena, para além do fazer estático da fotografia e da encenação, agora como objeto de um desejo do fotógrafo e público espectador por uma realidade higienizada e editada.

Sentada ao lado das mulheres que, em pé, pilam o café, está uma criança negra que, como já dissemos, carrega no colo uma boneca ou bebê. Pela vestimenta, parece tratar-se de um menino. Ele olha para uma direção completamente distinta das duas mulheres: dirige o olhar para frente, para fora da cena, como se tivesse avistado algo ao longe, enquanto elas olham para baixo, para o pilão, objeto central da cena. As possibilidades nas mãos dessa criança nos geram hipóteses possíveis de serem especuladas, para além do que de fato essas possibilidades representam, pensemos no que elas poderiam representar. Um menino negro brincando com sua boneca, bebê, ou até mesmo um irmãozinho enquanto é co-cuidado por outras mulheres que talvez não sejam sua mãe ou família de sangue, mas que já sejam família no sentido de cuidado e de reelaboração dos laços de parentesco.

É nesse ponto que a obra *Parede da Memória*, de Rosana Paulino, nos oferece uma chave de leitura. Ao costurar, acolchoar, bordar e repetir imagens de pessoas negras de sua própria família, Paulino propõe uma reconfiguração radical do que é possível ver e lembrar. Ao utilizar de modo serial fotografias de seus parentes, a repetição vira insistência da presença, ou como afirma a própria artista, uma multidão impossível de ser ignorada (Antonacci, 2020), e o tecido no qual essas fotografias foram bordadas vira um espaço onde a memória pode ser fixada e compartilhada.

Nessa parede da memória doméstica de Paulino, o que é de ordem familiar se multiplica e expande. Essa multiplicidade de olhares ensejam também a possibilidade de identificações várias. Ao nos depararmos com essas 11 fotografias

dispostas insistentemente, como um jogo da memória (Antonacci, 2020), em diferentes arranjos, de forma repetidas, em conjuntos, coloridas manualmente, em preto e branco, somos impelidos a olhar a representação de identidades que facilmente poderiam ser paradigmáticas de tantas outras experiências familiares. Nessa obra de Paulino o singular se universaliza, mas não para reduzir a identidade a uma categoria genérica de raça ou etnia, mas para conceber relações variadas de memória e identificação na experiência negra.

Há também um componente de afeição na forma como esses retratos são exibidos. Ao lado das 11 fotografias que costumavam ficar dispostas em uma caixa em sua casa, o patuá que marcou a infância de Rosana Paulino retorna na obra como guardião da memória, objeto proteção de sua família e de uma multidão.



Figura 3 – Instalação. Microfibras, tecidos, imagem digital sobre papel, linha e aquarela. Aproximadamente 8 x 8 x 3 cm cada elemento, dimensão variável, 1994/2026.

Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br>

Inspirados pelo gesto e obra de Rosana Paulino, podemos também fabular sobre a imagem de Frond. E se víssemos ali não apenas trabalho, mas uma presença familiar e cotidiana resistente? E se aquela criança, brincando ao lado das duas mulheres que pilam o café, fosse ela mesma filha de uma mulher cujo leite foi requerido pelos filhos dos senhores — separada da mãe biológica, mas não do cuidado? E se, na ausência da mãe, outras mulheres cativas, companheiras, parentes rituais, tivessem constituído ali mesmo, na fazenda, uma rede de maternagem que

a acolheu? E se aquela criança guardou em sua memória os olhares de cuidado que não só essas mulheres a destinavam mesmo na rotina exaustiva de trabalho, mas também toda a comunidade que o circundava.

E se, naquele instante do registro entre o gesto de pilagem e o olhar lançado para fora da cena, o menino não estivesse apenas distraído, mas exercitando uma forma de atenção que escapa à utilidade do trabalho? Talvez ele estivesse identificando outras pessoas que também fazem parte do seu cotidiano, os rostos que compunham sua família possível — aquela que se formou ali, na fazenda. Ignorando o evento fotográfico mesmo fazendo parte dele, se conectando com outros registros, o da memória pessoal que estava sendo constituída ali naquele momento. No lugar do olhar objetificante do fotógrafo e do espectador, o que o menino sentiu naquele momento foi uma multiplicidade de olhares familiares que, como em Parede da memória, constituía uma presença familiar expandida para essa criança.

A boneca ou bebê em seu colo, nesse sentido, não seria apenas um objeto de brincadeira, mas um ensaio: ali, ele aprende a cuidar porque foi cuidado, aprende a transmitir o afeto que lhe foi concedido. Se a fotografia de Frond nos entrega uma domesticidade funcional e controlada, a fabulação nos permite rasurar essa superfície e imaginar, no intervalo entre um gesto de trabalho e um olhar perdido, uma vida familiar que o arquivo não quis registrar, mas que nem por isso deixou de existir, sobretudo na memória da criança fotografada.

Conclusão

Reivindicar a possibilidade de ver essas mulheres como mais do que apêndices da domesticidade branca, como agentes de cuidado e como parte de uma família negra que se constituía a despeito da violência — é um gesto que procura se desviar de uma lógica de apagamento. Nas dobras da experiência escravocrata, mesmo sob a dor da separação de seus próprios filhos, essas mulheres forjaram redes de proteção, criaram vínculos com outras crianças e teceram laços comunitários que desafiavam os limites impostos pela ordem colonial. (Telles, 2018).

É por isso que, como aponta Moura (2019), os modelos de resistência e humanidade não precisam ser lidos a partir dos referenciais eurocêntricos. A dignidade dessas mulheres não está no gesto que simula a brancura, mas naquilo que sustenta a vida negra em meio à desumanização. Ao retermos essas imagens à

luz da memória insurgente, não buscamos apenas reencontrar histórias silenciadas, mas também reconstituir os modos como a família negra se construiu entre perdas e reinvenções, entre a violência e o cuidado.

A fotografia de Victor Frond, registra uma cena encenada para a lógica imperialista de olhar. Mais do que um registro documental, trata-se de uma mise-en-scène que estetiza a violência da escravidão sob o signo do pitoresco, apagando a condição de sujeição dessas figuras ao mesmo tempo em que as transforma em tipos visuais a serem consumidos pelo olhar do espectador. Assim, essa fotografia opera como dispositivo de domesticação da alteridade, subordinando os corpos negros ao espaço da produção e ao regime da utilidade, além de silenciar suas histórias e subjetividades.

Em contraste, a obra *Parede da Memória*, de Rosana Paulino, reconfigura essa visualidade ao deslocar os rostos de pessoas negras de um lugar de objeto a um espaço de agência. Se Frond fixa essas mulheres como ícones de uma economia colonial do olhar, Paulino fragmenta, costura e reconstrói a experiência negra, multiplicando sua presença em uma estrutura reticular que recusa a univocidade e afirma a complexidade da memória negra. O trabalho com tecido e linha desafia o arquivo colonial ao propor uma contra-imagem que devolve aos retratados sua densidade afetiva, política e histórica. Trata-se de um gesto de reparação visual que busca deslocar o regime visual de negras e negros e propõe uma outra gramática para pensar a memória, nossa relação com os arquivos da escravidão e ensaiar outras possibilidades de escrita do presente e futuro.

Os rostos fotografados de pessoas negras, fragmentados, costurados e reorganizados em um painel composto por mais de mil almofadas de tecido, estabelecem uma relação com a imagem de mulheres negras oitocentista, convocando a memória como um campo de disputa simbólica. A obra não apenas restabelece a presença dessas pessoas como também desafia a racionalidade visual herdada do regime colonial. A materialidade da obra (linhas, panos, moldes e costuras), ao articular técnica e memória afetiva, saber e fazer, se inscreve numa tradição de saberes, evocando o gesto e a prática como formas de produção de conhecimento.

Referências

- Antonacci, C. (2020). *Parede da Memória*, Rosana Paulino. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vkFdZF4y6c0>. Acesso em: 23 de setembro de 2026.
- Azoulay, A. A. (2024). *História potencial: desaprender o imperialismo*. 1. ed. São Paulo: UBU Editora.
- Azoulay, A. A. (2008). *The civil contract of photography*. Zone Books.
- Ferreira dos Reis, I. C. (2018). Família Negra. In: Schwarcz, Lilia Moritz; Gomes, Flávio dos Santos (orgs.). *Dicionário da escravidão e da liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Hartman, S. (2021). Vênus em dois atos. In: Barzaghi, Clara; Paterniani, Stella Z.; Arias, André (orgs.). *Pensamento negro radical: antologia de ensaios*. São Paulo: Crocodilo; n-1 edições.
- Hartman, S. (2022). *Vidas Rebeldes, Belos experimentos*. São Paulo. Editora Fósforo.
- Koutsoukos, S. S. M. (2010). *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas. Editora da Unicamp.
- Moura, C. (2019). *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo. Editora Perspectiva.
- Spillers, H. J. (2021) Bebê da mamãe, talvez do papai: uma gramática estadunidense. In: Barzaghi, Clara; Paterniani, Stella Z.; Arias, André (orgs.). *Pensamento negro radical: antologia de ensaios*. São Paulo: Crocodilo; n-1 edições.
- Da Silva, M. A. C. (2010). Um espírito imparcial e as paisagens mais belas: Considerações acerca da repercussão das imagens do álbum Brasil Pitoresco, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles. In: *Revista de história da arte e arqueologia*, n13.
- Telles, L. F. S. (2018). Amas de Leite. In: Schwarcz, Lilia Moritz; Gomes, Flávio dos Santos (orgs.). *Dicionário da escravidão e da liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schwarcz, L. M. (2018). Sobre as imagens: entre a convenção e a ordem. In: Schwarcz, Lilia Moritz; Gomes, Flávio dos Santos (orgs.). *Dicionário da escravidão e da liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras.

Warren, C. (2021). Onticídio: Afropessimismo, teoria queer e ética. In *Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades*. 172-191. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/peri.v2i16.42790>. Acesso em: 23 de setembro de 2026.