

O ANONIMATO DA VENDEDORA NO MERCADO E A PESQUISA COM IMAGENS: REINVENÇÕES E EXPERIÊNCIAS DE SUJEITOS AFRO-DIÁSPORICOS

Cláudia Queiroz

Recebido em: 03 set. 2013

Aprovado em: 07 nov. 2013

*Ms. em Educação pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ. Profa. da Rede Municipal de Educação do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ – Brasil. E-mail: clauqz@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir a iconografia do séc. XIX, especialmente uma das fotografias de Ferrez: “A vendedora de verduras no mercado”. A partir dela, pretende-se fazer uma possível comparação com a fotografia de Octavius Hill, “A vendedora de peixes de *New Haven*”, ambas sob a perspectiva do anonimato. Deste modo, o artigo se preocupará em trazer visões de autores que debatem sobre fotografias; como Barthes (2011), Sontag (2004) e Flusser (2011). Compreende-se que esta imagem, a da *Dama Quituteira* de Ferrez, é significativa porque traz uma irresistível tentação de imaginar os moradores dessa época, no Rio de Janeiro antigo, pela perspectiva dos que foram “invisibilizados” na História.

Palavras-chave: Fotografia. Escravos de ganho. Reinvenções da Afrodiáspora.

THE ANONYMITY OF THE MARKET SELLER AND THE RESEARCH WITH IMAGES: THE REINVENTION AND EXPERIENCES FROM AFRICAN-DIASPORA INDIVIDUALS

Abstract: This article aims to discuss the iconography of the nineteenth century, especially one of the pictures of Marc Ferrez: “*A vendedora de verduras no mercado*”. From the “reading” of this image, the intention is to make a possible comparison with the picture of Octavius Hill, “*New Haven Fishwife*”. Our interest is on the anonymity perspective from both pictures. Thus this article will be concerned about bringing the visions of authors who discuss theoretically the photograph, such as Roland Barthes (2011), that comprehends the photograph in the it-was (what happened) sense, and Sontag (2004) who understands the photograph as an invitation to the imagination and opens it to oneiric discharges. It is understood, therefore, that the image of *DamaQuituteira*, from Ferrez, is significant because it brings an irresistible temptation of imagining the residents of that time, in old Rio de Janeiro, in order to comprehend the daily life of those who were “made invisible” by history.

Key words: Photograph. Quotidian slaves. African-diasporareinvention.

INTRODUÇÃO

No livro de fotografias “Folha Fotos Antigas do Brasil” (PILAGALLO; DIWAN, 2012), que apresenta inúmeras fotografias dos séculos XIX e XX, são retratadas pessoas, lugares, vitrines, lojas, cafés, favelas, morros, cortiços e sobrados. Fotos realizadas em estúdios fotográficos por franceses, alemães e portugueses, e por viajantes estrangeiros em inúmeras expedições científicas pelo interior de um Brasil-Império. Fotografias que dão pistas de um Brasil em transformação, da cotidianidade urbana e rural. Rostos humanos cuja maioria se tratava de pessoas comuns vivendo o seu dia a dia, das festas populares, das procissões e da religiosidade do povo brasileiro. Retratos da moça com o vestido **chiquê** da moda, do velho vendedor de amendoim e do menino curioso com o realejo.

Imagens de indígenas em um estúdio fotográfico com uma paisagem selvagem ao fundo, e de um escravo negro num cenário de cortinas de veludo, vestido de paletó e calças compridas, porém descalço, o que demarcava a sua condição social.

As fotografias captam modos de viver, jeitos de olhar, de vestir, pessoas andando pelo meio da rua, aparentemente ignorando o ato fotográfico. Porém, fita o fotógrafo diante da mais nova invenção da época, a máquina fotográfica¹, em 1826. Com olhar atento aprendo nos detalhes, especialmente com a imagem de uma mulher negra fotografada por Marc Ferrez², de 1875.

O ato de pesquisar sobre as representações de heróis³ faz com que eu filtre fatos, informações e tudo o que mais possa vir do mundo até mim. As imagens me afetam e fazem parte das minhas referências cognitivas, afetivas, subjetivas, sociopolíticas e culturais. Assim como Barthes, fui tomada por um desejo “ontológico”: “a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões” (BARTHES, 2011, p. 13).

¹ Com pequenas discordâncias, é dado o mérito para o francês Joseph Nicéphore Niépce para a invenção da máquina fotográfica.

² O brasileiro Marc Ferrez (1843 - 1923) retratou o cotidiano carioca e participou de expedições fotográficas pelo país.

³ Na pesquisa de doutorado, a ideia é discutir o *herói negro* sob-rasura, pois a pesquisa não tem a pretensão de discutir em nenhum outro momento sobre heróis brancos, logo, vale a pena trazer imagens de heróis no plural com a intenção de desconstrução dos essencialismos e dualidades.

Barthes (2011) sugere que “as fotos de um jornal podem muito bem nada dizer-me o que quer dizer que eu as olho sem pô-las em posição de existência” (SARTRE apud BARTHES, 2011, p. 29). Posso entender em contrapartida, pela ideia do autor, que algumas imagens mobilizam mais do que outras, atingem-nos mais do que outras, o suficientemente a ponto de nos revelar. Então, dialogo com o autor na escolha da imagem e no dilema de escrever sobre a fotografia. Entre a subjetividade e a ciência, “resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam para mim” (BARTHES, 2011, p. 18).

A fotografia que me afeta, trata-se de uma imagem em **preto-branco** de uma mulher negra sentada em meio às verduras, rodeada por seus afazeres. Esta imagem está combinada com o título do livro; “Comércio: do mascate ao mercado” e me chama atenção.

Flusser (2011) afirma não existir um mundo preto e branco logicamente explicável (preto ou branco - falso ou verdadeiro). Mas, fotografias em **preto-branco**, estas, sim, existem. Ou seja, a fotografia está no “universo dos conceitos” (FLUSSER, 2011, p. 60). Trata-se de uma interpretação do mundo nas condições inseparáveis e específicas - “fotógrafo-aparelho” (p. 61). O autor abrange as fotografias em cores e que essas também são teorias, a cor verde de um bosque: como, ele mesmo nos dá o exemplo, vista em diferentes fotografias são menos ou mais verdes depende das condições técnicas nas quais foram produzidas.

“O que vale para as cores, vale igualmente para todos os elementos da imagem. São, todos eles, conceitos transcódificados que pretendem serem impressões automáticas do mundo lá fora” (p. 61). Nesta perspectiva, entende-se que a fotografia transforma cenas em conceitos que circulam modos de produzir e de ver espaços, tempos, culturas e identidades.

“A vendedora de verduras do mercado no Rio de Janeiro em 1875”. O anonimato dessa mulher é reforçado por um subtexto ao lado da imagem, que diz que possivelmente esta mulher seria uma “escrava de ganho”. O texto segue e adianta aos leitores que, na época retratada, havia uma prática muito comum, um acordo feito entre os senhores e os escravos que permitia ao negro (a) escravizado (a) trabalhar para pagar sua alforria.

O objetivo do artigo tem a proposta de ir para além de uma atitude polarizada que muitos estudos conduzem, ora vendo o negro escravizado como passivo/submisso diante do sistema escravista, ora rebelde e respondendo com violência. Entendo que é preciso contribuir para com

os estudos perguntando com que outras “táticas” (CERTEAU, 1994), artes cotidianas foram possíveis de serem feitas nesse contexto? Que outros modos, saberes/fazerem foram capazes de atingir outro tipo de objetivo: o de viver o cotidiano e ocupar-se de viver? Ainda que ingênua e frágil essa argumentação, trago esta imagem, seja de forma física ou imaginária para narrar ou contar a história às avessas. Compreende-se que esta imagem da Dama Quituteira de Ferrez é significativa, porque traz uma irresistível tentativa de imaginar os moradores dessa época, no Rio de Janeiro antigo, pela perspectiva dos que foram “invisibilizados” na História.

A PESQUISA COM IMAGENS DA VENDEDORA DE PEIXES E DA VENDEDORA DE VERDURAS

Sabe-se que os “escravos de ganho” faziam parte de um sistema econômico/político e social que se prestava a uma classe e eram fundamentais na organização da cidade. Alguns chegavam a postos de comandos, mas, na maioria das vezes, cumpriam serviços considerados como subcategorias.

Neste tipo de sistema, os donos lucravam alugando-os a outros senhores ou explorando-os nos serviços braçais, sexuais e comerciais. No entanto, com o trabalho feito e lucro garantido para os seus donos, o que excedente ficava para o escravo e com o tempo esse tipo de serventia era conveniente para a se obter vantagens e barganhas. Assim, os escravos conseguiam certa mudança social, alguns contos de reis/pedras de ouro para pagar as alforrias de seus parentes, trocas comerciais, também obtinham pontos de vendas e pequenos benefícios pelos seus trabalhos.

Podemos destacar que esta forma de retratar “negras de ganho”, no livro de fotografias acima referido, é uma forma de descrição sobre o Outro que revela muito do olhar eurocêntrico como uma massa homogênea, “sem nome”. Soares e Gomes (2011) apontam sobre os diversos “olhares brancos”: viajantes cronistas, artistas e fotógrafos que registraram e descreveram sobre as “mulheres escravas” - “as africanas” no mercado de trabalho e nos espaços da cidade com bastante frequência em fixá-las como “cativas vendedoras” (p. 195- 196). Pouco se falavam dessas mulheres negras como poderosas comerciantes, donas de pontos cobiçados no

comércio urbano carioca e da importância das mesmas na proteção e na integridade física, psicológica de seus filhos e de seus companheiros.

Considerando a visão de Soares e Gomes (2011), pode-se verificar nas pesquisas recentes sobre a diáspora africana problematizando as questões como as noções de “nação” e de “identidades étnicas” como identidades e culturas renovadas e reinventadas nas Américas. Muito embora saibamos que estes termos podem ter decorrido das usanças na relação senhorial, elas podem concomitantemente ter sido tecidas na experiência diáspórica como reconstruções identitárias, modos de sobrevivências e formas de resistências.

Nem todos os grupos étnicos são respectivamente, correspondentes à nação denominada **(mina, jejes, nação-nagôs e haussás, angolas, nação-congo, etc.)** ou estão sob um mesmo teto cultural, político e espiritual, julgo de uma “herança africana única” (africanos). Um bom exemplo é o que os autores revelam sobre o termo Mina. Trata-se de uma ampla gama de povos⁴ que por muitas vezes embarcaram nos portos da Baía do Benim.

Essas denominações acima mencionadas podem ter sido alteradas ao longo do tempo e reapropriadas por diversos grupos para que estas lhes servissem de camuflagem em terras brasileiras. Diferentes povos agruparam-se sob um mesmo guarda-chuva de valores de uma “nação” por diversos interesses e conjunturas, além das dinâmicas alianças afrodiáspóricas, frutos das circularidades, das descontinuidades, das migrações e das trocas/hibridização culturais, nas quais podem ter sido usadas como marcas estratégicas contra um inimigo comum. Assim como a habilidade comercial dessas mulheres pode ser vista como uma opção política forjada na experiência na condição de escravas.

Em “História e Fotografia”, a historiadora Maria Eliza Borges fez um estudo sobre a relação entre história-conhecimento e iconografia nas pesquisas acadêmicas. A autora explica que uma das funções da fotografia, a partir do seu invento, nasce num mundo cada vez mais laico, globalizado, veloz, tecnológico; a fotografia teria o papel da materialização de um momento - o registro da existência humana. Em diálogo com Borges (2005), a fotografia teria a função de distinguir traços da fisionomia humana no meio da multidão.

⁴ Povos: Popo, Ajudá, Jaquem, Porto Novo, Onim entre outros (SOARES; GOMES, 2011, p. 205).

A autora entende que as imagens visuais, dentre elas a fotografia, funcionam como mediadoras e não como reflexo puro, bruto da realidade. Quando certos cuidados não são tomados nas análises, principalmente no campo da educação e na pesquisa com o uso das imagens, acaba-se tendo os mesmos critérios usados pelos pesquisadores de documentos históricos e iconografias nos séculos anteriores até o séc. XIX, como se as imagens fossem verdades e fatos e não um sistema de significados.

Ao dialogar com a autora, entendo que ao fazer análises de imagens sempre existirá uma parte da fotografia oculta, uma porção não descoberta, por mais que se cruzem dados, fontes e possibilidades. Ou seja, encarar a fotografia como um espelho do real é naturalizar, é dar um tratamento exótico sobre a imagem e sobre os sujeitos retratados. A imagem concebida com essa nuance acaba por reforçar estereótipos ou reduzir apenas para uma ordem da visibilidade expondo os sujeitos retratados como se fossem identidades fixas, retratos de homens e mulheres do passado com a ideia de que viveram exatamente como aparecem nas fotografias.

No texto “Pequena história da fotografia”, Benjamin (1994) aponta para ausência de um nome na imagem fotográfica “A vendedora de peixes de *New Haven*”, feita por David Octavius Hill⁵ (1845), e proclama por um nome em algo que não pode ser silenciado: o rosto humano.

Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preservar-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte” (BENJAMIN, 1994, p. 93).

Em diálogo com os autores, creio que o anonimato das imagens, tanto na “vendedora de peixes” de Hill quanto na “vendedora de verduras no mercado” de Ferrez, guardam em si um esforço para quem as vê, de identificá-las, de nomeá-las. Entendo que potencializa, pelo menos em mim, o desejo de conhecer quem é o herói e quem é a heroína?

⁵ David Octavius Hill e Robert Adamson parceiros de estúdio fotográfico (século XIX) é dado a estes fotógrafos pela composição de seus trabalhos fotográficos o começo da fotografia documental.

Figuras 1/2 - Vendedora de verdura do mercado no Rio de Janeiro em 1875. Vendedora de peixes citada do texto de Walter Benjamin (1994, p. 93).



Fonte: Marc Ferrez (1875); David Hill (1845).

A fotografia mencionada da “dama quituteira no mercado” me atinge e me instiga a conhecer, a investigar e a imaginar partes do invisível na fotografia. Porque “de todos os objetos do mundo: por que escolher (fotografar) tal objeto, tal instante em vez de tal outro?” (BARTHES, 2011, p. 16). Teria o fotógrafo pedido para a moça olhar para câmera? Ou teria ela mesma o encarado? Porque o fotógrafo a escolheu? Que barulhos, que cheiros, que outras vozes têm esse lugar? Qual o seu nome? O nome de seus familiares? A moça é somente uma vendedora de verduras em meio a um mercado no centro do Rio de Janeiro?

O que me **punge**⁶ é o fato da mulher no meio urbano, a que olha para o fotógrafo, para câmera e pôs-se a posar. Em diálogo com autor, penso que, diante da objetiva, a mulher posa pelo simples fato que no íntimo, ela sabe que sua imagem vai nascer. A dama quituteira é quem decide o que quer ser (séria ou sagaz, talvez simpática, um pouco vulgar ou quem sabe? enigmática...). “Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudomuda: ponho-me a “posar”,

⁶ *Punctum* de uma foto é esse acaso quem, nela me punge (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 2011, p. 36).

fabrico-me instantaneamente num outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (BARTHES, 2011, p. 20).

Barthes explica o quanto à face de alguém pode significar a máscara de uma sociedade de uma história. O retrato de William Casby em 1963, fotografado por Averdon, tem o sentido **isso-foi** o que aconteceu. Nascido escravo, o rosto de William Casby aponta para a reflexão de que nós, hoje, não somos testemunhas da escravidão. No entanto, temos a consciência de que a foto é capaz de constatar parte do acontecido.

Noema aqui é intenso; pois aquele que vejo aí *foi* escravo: ele certificar que a escravidão existiu, não tão longe de nós; e o certifica, não por testemunhos históricos, mas por uma ordem nova de provas, de certo modo experimentais, embora se trate do passado, e não apenas induzidas: a prova-segundo-são-Tomé-ao-querer-tocar-o-Cristo-ressuscitado. (p. 89).

Para Barthes, a imagem fotográfica tem o sentido *isso-foi*; para Sontag (2004), a imagem fotografia são convites inesgotáveis de dedução e fantasia, é a forma de dizer: “Aí está na superfície. Agora imagine - ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto” (SONTAG, 2004, p. 33). Ou seja, as imagens não explicam nada, logicamente preenchem o nosso imaginário, é, como expõe a autora, só o que se narra é o que se pode levar a compreender.

Portanto, na reflexão com os autores sobre a fotografia, penso que “aquilo” que não conseguimos ver na superfície da imagem é, na verdade, o que ela fornece na maior parte do tempo: conhecimento acerca de um tempo passado, só que em pedaços, seja da ordem da ficção e da ordem da informação.

AS IMAGENS DO TRABALHO, DO COTIDIANO E A “REDEFINIÇÃO DE UM NOME” PARA A DAMA QUITUTEIRA

A maior parte do repertório pictórico sobre mulheres negras no período colonial (Minas Gerais, Bahia, Rio de Janeiro) é sobre o universo do trabalho agrícola, a vida religiosa e a participação nos cortejos em procissões e festejos. A iconografia no período colonial serviu para contar ao Velho Mundo Europeu sobre o exotismo da fauna e da flora nas Américas. Estas foram descritas por inúmeros cientistas, colonizadores e artistas que não somente descreviam as

paisagens e as peculiaridades do Novo Mundo, mas também ajudaram a construir narrativas, imagens dos ameríndios, dos africanos por toda América, nas quais construíram um olhar sobre o “Outro” baseado na identidade e na diferença.

Os historiadores Schumacher e Vital (2007) referem-se à população de negros (as) vindos do continente africano para o Brasil, amplamente retratadas por pintores e aquarelistas. Uns dos primeiros pintores a retratar mulheres e homens negros africanos (as) em terras brasileiras, mas precisamente nos arredores de Olinda – Pernambuco, foram os holandeses Frans Post (1612-1680) e Albert Eckhour (1610-1666).

Schumacher e Vital comentam que as primeiras imagens criadas pelos cientistas, artistas passavam por um processo de ilustração e percorria um longo trajeto de intervenção que as modificavam (p. 32). Estas imagens eram geralmente destinadas para ilustrar livros, que passavam pelas mãos de coloristas que não poupavam as cores e recriavam um cenário brasileiro, no qual conjecturava ser exótico, pitoresco e com valores opostos, natureza versus humano e também selvagens versus civilizados.

Com a chegada da Família Real Portuguesa, em 1808, no Brasil, houve uma explosão de imagens em pinturas e gravuras. Época que as iconografias das mulheres negras (cativas ou libertas) mais foram retratadas, não só nos engenhos, mas nos mercados dos centros urbanos das cidades.

A partir da década de 1840, momento este que se consolida a imagem fotográfica como um processo mais simplificado de cópias, máquinas mais leves e ágeis para a época e, intensificam as documentações das paisagens urbanas e os retratos nos estúdios fotográficos nas metrópoles.

As primeiras décadas do invento da fotografia guardam no cerne um fascínio por documentar as classes sociais. Sontag (2004) explica que cada fotografia é como um emblema de uma classe social. A classe social de maior poder aquisitivo tendia a ser fotografada em ambientes fechados para melhor mostrar o estilo social da pessoa ou da família. Já os trabalhadores e os pobres eram fotografados em cenários com acessórios e algumas vezes em ambientes ao ar livre que os situava. Segundo a autora, há uma agressão implícita no emprego da câmera no ato de fotografar, pois a fotografia, em determinado momento, se torna ferramenta útil

dos estados modernos na vigilância e no controle de suas populações cada vez mais móveis (SONTAG, 2004, p. 16).

As primeiras fotografias com a presença de damas quituteiras no Rio de Janeiro foram feitas pelo suíço Leuzinger e Marc Ferrez. Vasquez (2002) destaca que as imagens do trabalho e a documentação ao ar livre realizadas por Ferrez, Fotógrafo da Marinha Imperial, são de grande valor estético e técnico. Ele foi o fotógrafo que mais circulou pelo Brasil no século XIX, registrando imagens de paisagens, de trabalhadores, de escravos em suas ocupações nos cafezais e da cotidianidade das cidades.

Imagine o retrato de uma cidade de um Rio de Janeiro ainda com poucas ruelas que se dirigiam à Rua Direita⁷, à Igreja e para ao Cais. No centro da cidade, o Mercado Municipal, que dava acesso ao antigo Beco do Peixe onde existia um intenso comércio.

Encontra-se, até os dias de hoje, na Praça XV⁸ o chafariz em formato de pirâmide construído em 1779 pelo afro-brasileiro, urbanista e escultor Mestre Valentin, para substituir uma modesta **bica d'água** que enchia as moringas e barris levados pelos “pelejadores” da cidade. O ir e vir dos pretos carregadores de água e as aguadeiras, os perambulares dessas pessoas “**levando na cabeça**” uma trouxa de roupa, uma bacia de água suja. Um caminhar que não é somente gráfico, mas que “fala”, como explica Certeau no texto “Caminhadas pela Cidade” (CERTEAU, 1994, p. 169). São enunciados de passos daqueles que tecem a cidade por dentro, todos os dias.

Certeau diz que o ato de caminhar seria uma forma de enunciação. “A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita etc., as trajetórias que fala” (p. 179). Os caminhantes, na relação que mantêm com os seus percursos, criam atalhos, desvios, inventam saídas, mesmo que os impeçam de prosseguir.

Mulheres domésticas, mulheres comerciantes, mulheres a andarilhar pelas ruas, as tais “negras de ganho”. As amas, as mucamas, as cozinheiras, as parteiras, as que ninavam as crianças, as que limpavam as pratas, as que engomavam, as que fornicavam, as que amavam e as

⁷ Rua Direita tem muitos significados, geralmente é aquela rua que começa a cidade, é onde têm a Igreja Matriz, o comércio, as primeiras movimentações populares. Hoje a Rua Direita no Rio de Janeiro é a Rua 1º de Março (KOK, 2005).

⁸ Por debaixo do chafariz, na praça XV, após inúmeros aterros feitos nesta cidade, o afastado da enseada, este lugar era denominado de Terreiro da Polé devido às torturas no tronco e castigos feitos as populações de africanos negros escravizados (COHEN; FRIDMAN, 1998).

que perambulavam pelos logradouros, becos e Rua do Lavradio. Enquanto amamentavam e cuidavam dos seus filhos, elas vendiam mingaus e doces nas ruas para “*os seus*” e senhores.

Nas grandes reuniões públicas era possível escapar⁹. “Dina fugiu no dia de entrudo pelas 9 horas e meia da noite” (SOARES; GOMES, 2007, p. 202). “Africanas fogem com seus filhos, protegendo e reorganizando arranjos familiares. Assim faz Rita, uma Benguela que “levou” o seu filho Custódio, mulato de 12 anos” (2007, p. 202).

Episodicamente, os jornais revelavam como as quituteiras guardavam estratégias muito próprias de fugas. Estas estratégias envolviam a capacidade de transitar por toda a cidade sem despertar suspeitas, alugar e frequentar casas, subornar autoridades, transformar outros escravos em clientes através do fornecimento de alimento. Algumas delas chegavam a comprar outras escravas africanas para seus negócios, estabelecendo com elas uma relação escravista singular. É o caso de Ana Teresa de Jesus, “de nação mina”, e sua escrava Lucinda Conga. Andavam juntas pelas cercanias da cidade, vendendo tecidos (p. 206).

Soares e Gomes (2011) fazem referências sobre o uso diferenciado de várias línguas nesse universo transcultural e intercultural na capital do Império da cidade do Rio de Janeiro. Muitos desses sujeitos falavam mais de duas línguas, o que algumas vezes lhes rendia uma forma de afirmação e em outras de dissimulação. Os autores afirmam que há muitos registros de fugitivas que exerciam suas atividades externas a casa, como as lavadeiras e as vendedoras. “Joana ainda era dita de nação nagô e vendia galinhas longe do seu senhor”. “Se vivesse mais alguns anos, talvez se tornasse somente mina, como tantas outras” (p. 207).

Muitas mulheres fugiam com os seus filhos, a exemplo Bárbara **Moçambique**, que foi presa em Jacutiga, com o filho Elíxio. Quase todas as fugas tinham estratégias semelhantes. As cativas se intitulam livres e mudavam os nomes para confundir a repressão. Assim, fez a crioula Silvéria, que jurou ser de Maria Rosa, mas o seu dono era o José Gabriel de Lacerda e na “verdade” ela não se chamava Silvéria, e sim, Silvana.

Soares e Gomes (2011) atentam para o repertório interminável de histórias aqui superficialmente citadas, como as artimanhas de escravos disfarçados de feitores, de quitandeiras cativas dissimuladas em “pretas de aluguel” que fogem para as “casas de angu”, verdadeiros

⁹ Os maiores registros históricos das mulheres quituteiras segundo Soares e Gomes são a partir de fontes policiais e de anúncios de fugas (SOARES; GOMES, 2011, p. 193).

quilombos urbanos e em plena Baía de Guanabara, os “pretos de ganho” ariscavam-se a navegar em passeios não autorizados.

Podemos aproximar esses episódios com as ideias de Certeau (1994) sobre “táticas e estratégias”, cujos termos são diferenciados: a estratégia é o lugar fixo de gerenciamento. O autor confere a esta noção um lugar próprio de poder de onde é possível medir, controlar, classificar. Táticas, segundo Certeau, são ações dos praticantes “dentro do campo de visão do inimigo” (p. 100). O praticante aproveita as ocasiões e os escapes das vigilâncias, as brechas no sistema para produzir um jeito singular de fazer, um modo de passar, um reuso de coisas e lugares.

Há que se compreender também que através dos conceitos de estratégia e tática de Certeau (1994) e sob o efeito do discurso estratégico da cidade-conceito proliferam-se, no mesmo grau, as astúcias, o inapreensível, as táticas dos praticantes. O autor enfatiza na coexistência e na dinâmica das relações de poder (entre estratégicas e táticas, golpe a golpe) desses “heróis” em meio à multidão, “heróis anônimos” em meio à massa, caminhantes inumeráveis, murmúrio das sociedades que no contexto urbano, “caminhar é ter falta de um lugar” (p. 183).

No final do século XIX, após a abolição da escravatura, as damas quituteiras tornaram-se personagens clássicos na paisagem urbana carioca. Soberanas e dominantes no comércio como seus turbantes, tabuleiros e cestos de quitutes, instalaram seus negócios e conquistaram clientes. Contudo, encaravam cotidianamente a violência policial, acusações e perseguições que não cessavam. Soares e Gomes (2011) consideram-nas como um elo da formação das “casas de santo” (religiosidades africanas e afro-brasileiras), como representantes presentes na criação dos sambas modernos. Enfim, essas mulheres recontam a história social do trabalho e da experiência urbana do Rio de Janeiro e do Brasil, assim como as reinvenções das culturas e de processos identitários na afrodiáspora.

Por fim, saliento que em um Brasil República, rumo às políticas públicas voltadas à limpeza social e urbana, as quituteiras são vistas como enganadoras, ladinhas, desocupadas, sofreram com a repressão e com a truculência policial. Porém, ocorre que naquele ano de 1889, uma quitandeira, que se intitulava Sabina das Laranjas, fazia o seu ponto de vendas em frente à Faculdade de Medicina. Esta foi expulsa e proibida por um delegado de comercializar naquele ponto. Estudantes da época, clientes assíduos das laranjas da quituteira, fizeram protestos, o que veio a se chamar de “A Revolta das Laranjas”.

Agora, imagine, sinta e intua (SONTAG, 2004). Faço um convite para rever partes da fotografia “A vendedora de verduras” e ir além da superfície. Em minhas reflexões guardarei o esforço de saber qual é a identidade real da heroína ou de nomeá-la, pois descobro que na história da Sabina das Laranjas, como ficou conhecida, após muitos anos de sua morte, foi revelado o seu “verdadeiro nome”. O fato é que a Dama Quituteira não era Sabina, e sim Geralda - identidades reconfiguradas, redefinidas na afrodíaspóra.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R.. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Pequena historia da fotografia. In: **MAGIA e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. **História e fotografia.** Belo Horizonte: Autentica, 2005.
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano:** artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COHEN, Alberto A.; FRIDMAN, Sergio. **Rio de Janeiro ontem e hoje 1.** Fotografias Ricardo Siqueira. Rio de Janeiro: Amazon, 1998.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.
- KOK, Glória. **Rio de Janeiro na época da Av. Central.** São Paulo: Bei Comunicação, 2005.
- PILAGALLO, Oscar; DIWAN, Pietra. **Folha fotos antigas do Brasil.** Comércio: do mascate ao mercado. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2012. v. 2.
- SCHUMAHER, S.; VITAL. B. **Mulheres negras do Brasil.** Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2007.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano; GOMES, Flavio dos Santos. Negras-minas no Rio de Janeiro: gênero, nação e trabalho urbano no século XIX. In: SOARES, Mariza de Carvalho. (Org.). **Rotas Atlânticas da diáspora africana:** da Baía do Benim ao Rio de Janeiro. Niterói: EdUFF, 2011.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- VASQUEZ, Pedro. **A fotografia no império.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.