



MÃE PULQUÉRIA E A “NEGRA DA BAHIA”:
UMA IDENTIDADE PARA UM ROSTO FOTOGRÁFICO

Iury Abreu Tavares Batista

Este artigo foi fruto do EDITAL N° 01/2020 - Premiação Aldir Blanc Bahia
Prêmio FUNDAÇÃO PEDRO CALMON, categoria MEMÓRIA

Apoio financeiro



SECRETARIA
DE CULTURA

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



Ficha catalográfica gerada pela equipe de Bibliotecárias da Gerência técnica – Getec.

B336m Batista, Iury Abreu Tavares.
 Mãe pulquéria e a “negra da Bahia”: uma identidade para um rosto fotográfico / Iury Abreu
Tavares Batista. - 2021.
 41 f.

 Produto editorial produzido através da Lei Aldir Blanc Bahia, Prêmio Fundação Pedro Calmon -
Categoria Memória, 2020.

 1. História. História - Mulheres negras - Bahia. I. Artigo científico. II. Título.

CDD 305.420981
 20. Ed.

MÃE PULQUÉRIA E A “NEGRA DA BAHIA”: UMA IDENTIDADE PARA UM ROSTO FOTOGRÁFICO¹

Iury Abreu Tavares Batista
Pesquisador em Estudos Afro-brasileiros
Mestre em Estudos Étnicos e Africanos (UFBA)
Salvador – Bahia – Brasil
iury.batista@hotmail.com

Breve nota sobre método

Tudo que é lembrado, vive.

É notável o interesse cada vez maior em buscar reconstituir a imagem de figuras históricas e personalidades negras brasileiras a partir dos vestígios deixados pela documentação, ampliando a memória de personagens afro-brasileiros que ajudaram a fazer e ajudam a contar a história do país. No campo das artes visuais, Dalton Paula se destaca nesse sentido, em seu atelier ele “convida” essas personalidades negras a adentrar ao seu “estúdio fotográfico”, restituindo suas imagens a partir de elementos extraídos de trabalhos historiográficos e inspirado em vestimentas e penteados utilizados em cada época a qual pertenceu a pessoa retratada. Entre os seus “fotografados” se encontram as figuras de Chica da Silva, Alufá Rufino, Joana da Silva Machado, Ganga Zumba, Justina Maria, João de Deus Nascimento, Liberata, Malunguinho, Luiza Mahin, Zeferina, entre outros. Muitos deles invisibilizados pela história oficial do Brasil, outros, inclusive, questionados devido à ausência ou baixo número de fontes que atestam a sua existência². No trabalho de Dalton Paula esses homens e mulheres negros são retratados positivamente ao terem seus rostos inventados, eles aparecem revitalizados de forma afirmativa na intenção de compor a memória visual de ilustres cidadãos afro-brasileiros.

Rosana Paulino, celebrada artista visual, é mais uma que se debruça sobre imagens de corpos negros, em seu livro de artista *¿História Natural?*, por exemplo, ela se utiliza do retrato de uma jovem negra produzida pelo fotógrafo alemão Alberto

¹ Este trabalho é o resultado do projeto “Mãe Pulquéria do Gantois: em busca de novas imagens para uma iconografia do candomblé” e contou com o apoio financeiro do Estado da Bahia através da Secretaria de Cultura e da Fundação Pedro Calmon (Programa Aldir Blanc Bahia) via Lei Aldir Blanc, direcionada pela Secretaria Especial da Cultura do Ministério do Turismo, Governo Federal.

² Para maior conhecimento, ver: www.daltonpaula.com

Henschel como forma de problematizar o modo como viajantes naturalistas e fotógrafos europeus auxiliaram na produção de boa parte do conhecimento científico dos séculos XVIII e XIX acerca das diferenças humanas por meio da construção de imagens depreciativas da população brasileira não-branca. A artista enfatiza a violência da produção dessas imagens de caráter científico produtoras de estigmas raciais que se perpetuam no imaginário social e reforçam a ideologia dominante. A imagem de mulheres negras em fotografias antigas vai aparecer em outros trabalhos da artista, como em *Bastidores*, *Assentamento* e *As Filhas de Eva*, este último feito, inclusive, com base em fotos produzidas por Marc Ferrez. Se valendo da fotografia para desconstruir narrativas, em contraponto radical a violência, Paulino utiliza o afeto como recurso para contar e costurar a história de pessoas negras ao processo de formação nacional, como pode ser visto na obra *Parede da Memória*³, em que onze fotografias de família se repetem aleatoriamente formando um conjunto de 1.480 fotografias impossíveis de serem ignoradas ou esquecidas.

Atualmente, observamos a emergência da virada decolonial também na produção de narrativas fotográficas que reconfiguram a construção visual acerca de pessoas negras e de sua cultura, antes retratados como objetos marcados pelo signo do exotismo e do pitoresco. Pouco a pouco vai se constituindo um novo olhar com base no trabalho de jovens fotógrafos negros que conferem um novo brilho à história da população afro-brasileira a partir de suas experiências pessoais enquanto sujeitos negros em uma sociedade que opera sob a lógica do racismo. Justiça seja feita, essa nova geração – ainda que desconheçam - é tributária do trabalho iniciado na década de oitenta pelo fotógrafo baiano Lázaro Roberto, responsável pelo Arquivo Fotográfico Zumvi, que vem produzindo desde então um conjunto de imagens de valorização da cultura negra que corresponde atualmente a um acervo de mais de 30 mil fotogramas, compondo uma narrativa contra-hegemônica àquela produzida pelo racismo e às formas convencionais de representação da população afro-brasileira na história da fotografia nacional⁴ - Eustáquio Neves é outro fotógrafo que merece ser mencionado.

Depreende-se desses exemplos de trabalhos produzidos por artistas negros contemporâneos a relevância social das imagens fotográficas para a população negra brasileira como forma de contra-discurso na luta antirracista – revisionando os

³ Para maior conhecimento, ver: www.rosanapaulino.com.br

⁴ Para maior conhecimento, ver: www.ims.com.br/convida/zumvi-arquivo-fotografico/

sentidos e significados de imagens sobre o negro. Sintonizado nessa frequência, o presente trabalho resultou, em um primeiro momento, da ambição em contribuir com a revelação de novas imagens da ialorixá Maria Pulquéria da Conceição Nazareth (1841-1918), conhecida pelos epítetos “Pulquéria do Moinho”, “Pulquéria de Oxóssi, a Grande”, ou, simplesmente, “Mãe Pulquéria”⁵, sacerdotisa do tradicional terreiro do Gantois (*Ilé Ìyá Omi Áse Ìyámase*) entre os anos de 1910 e 1918, tendo como ideia norteadora a ampliação da iconografia a respeito de figuras que fizeram parte da história do candomblé baiano. A existência de imagens de grandes personalidades do candomblé, gente importante para a história da religião, é muito incipiente, não sendo possível conhecer, com raríssimas exceções, a figura e as características físicas dessas pessoas. Sem embargo, conforme o antropólogo Renato da Silveira, “geralmente essas obras se encontram em péssimo estado de conservação [...] são fotos de estúdio anônimas, antigas, gastas pelo tempo”⁶.

O que se tem e se sabe de algumas dessas fotografias, a exemplo de figuras como do poderoso e respeitado babalaô Martiniano Eliseu do Bonfim (1859-1943) e de Mãe Menininha (1894-1986) na plenitude de seus quarenta e quatro anos, se deve aos registros realizados por antropólogos, sociólogos e linguistas norte-americanos que vieram à Bahia entre o final da década de 30 e início da década de 40 do século passado no intuito de conduzir pesquisas sobre a população descendente de africanos, as relações raciais e o candomblé, a exemplo de Donald Pierson (1900-1995), Ruth Landes (1908-1991), Lorenzo Dow Turner (1890-1972), Franklin Frazier (1894-1962) e Melville J. Herscovits (1895-1963).

O sociólogo Frazier, por exemplo, que esteve na Bahia na década de 1940, “fotografava todos os informantes, inclusive a gente comum do ‘povo de santo’, os seguidores do terreiro do Gantois”⁷ - curiosamente, todos esses pesquisadores tiveram como palco de suas pesquisas o terreiro do Gantois que, desde os tempos de Pulquéria, abriu suas portas para as Ciências Sociais. Embora no momento da visita dos ilustrados estudiosos estrangeiros Pulquéria já tivesse falecido, sua memória e legado se encontravam preservados por seus descendentes consanguíneos e

⁵ Nos jornais da época seu nome era, invariavelmente, grafado com a variante Pulcheria.

⁶ Silveira, Renato da. *O Candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto*. Salvador: Edições Maianga, 2006, p. 33

⁷ Sansone, Livio. *Estados Unidos e Brasil no Gantois: o poder e a origem transnacional dos Estudos Afro-brasileiros*. Rev. bras. Ci. Soc. [online], vol. 27, n. 79, pp. 9-29, 2012, p. 17

espirituais, como pode ser visto no livro *A Cidade das Mulheres*, da antropóloga Ruth Landes, em que em várias passagens seu nome é lembrado. E, além do mais, não podemos esquecer das fotografias de autoridades religiosas e do povo de santo do Gantois apresentadas por Manuel Querino (1851-1923) em seu ensaio etnográfico *A raça africana e seus costumes na Bahia*.

Fundamentalmente, a existência de novas fotografias de uma liderança de um dos principais e mais prestigiados terreiros de candomblé Ketu traria contribuições significativas para o campo de estudos das religiões de matriz africana e para a memória do candomblé. Pois bem, era isso a que o projeto inicial, modestamente, se destinava, empreender um esforço analítico-comparativo em torno de algumas fotografias antigas. Sim, caros leitores, o verbo está bem empregado, "destinava", uma vez que durante sua execução - na verdade, logo de saída - um equívoco primordial se impôs de forma imperativa, abalando as pretensões projetadas. Eu havia me deparado com o meu "cisne negro". Permitam-me uma breve digressão a fim de expor ordinariamente o ocorrido.

Essa história começa há quatro anos, precisamente em 2017, quando em visita ao Museu Carlos Costa Pinto, localizado no Corredor da Vitória, em Salvador, que congrega um vasto acervo de obras do século XVII ao XX, qual não foi a minha surpresa ao me deparar com uma foto em preto e branco de uma mulher negra, aparentando estar na meia idade, vestida e adornada suntuosamente, e sentada em uma cadeira, ilustrando a coleção *Joias de Crioula*. Próximo a foto se encontrava a legenda: Mãe Pulquéria. Naquele período eu estava em processo de pesquisa e escrita de minha dissertação de mestrado em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia (Pós-Afro/UFBA), sob orientação do antropólogo Jocélio Teles dos Santos, em que realizei uma investigação historiográfica que objetivou mensurar o lugar do candomblé na sociedade soteropolitana nas duas primeiras décadas do século XX, utilizando como variável de análise a composição sociorracial daqueles que frequentavam os terreiros da cidade em um momento de aguda repressão às manifestações culturais afro-brasileiras, tudo isso a partir de documentação extraída de alguns jornais baianos que circulavam à época. Pulquéria era uma personagem que vez ou outra aparecia na documentação como a veneranda sacerdotisa do *Ilê Iyá Omi Àse Iyámase*, o tradicional terreiro do Gantois, assim, dada a substantiva documentação nos jornais baianos sobre sua figura e ascendência

sobre o público mais amplo da capital ela acabou por merecer um subcapítulo na dissertação – Pulquéria, como observado nas notas de pesar na imprensa a respeito de seu passamento, que alterou a rotina da cidade, era uma figura de prestígio midiático⁸.

Sem embargo, a partir desse encontro com a representação de Pulquéria que crescia diante de mim no painel do museu surgiu o interesse em buscar detalhes sobre aquela imagem e em compreender como os especialistas do museu chegaram à conclusão que a foto correspondia de fato à ialorixá do Gantois. Mais ainda, tencionava saber se a comunidade do terreiro e a Associação de São Jorge Ebé Oxóssi (ASJEO), que regula e mantém a casa, tinham conhecimento da fotografia uma vez que, até onde sei, a tradição oral do Gantois e os especialistas do campo de estudos das religiões afro-brasileiras reconhecem a existência de apenas uma foto de Maria Pulquéria da Conceição Nazareth, a Mãe Pulquéria de Oxóssi. Essa foto se encontra no acervo do Gantois e segue sendo o único registro iconográfico reconhecido da respeitada ialorixá. Naquele momento, a minha crença no fato que o museu garantia ser de Pulquéria a identidade da mulher da foto – que, à época, eu tampouco sabia que o registro havia sido feito pelo fotógrafo Marc Ferrez – fez vislumbrar em mim a ideia que aquele seria o indício para uma investigação mais profunda que visava contribuir para uma iconografia do candomblé, identificando novas imagens de personagens que compõem a sua história e que foram de fundamental importância para a formação e consolidação da religiosidade afro-brasileira.

Imbuído desse espírito segui o cronograma de execução do projeto que previa o estabelecimento de contato com as três instituições relacionadas com as fotografias, a saber: o Museu Carlos Costa Pinto, o Terreiro do Gantois e o Instituto Moreira Salles (doravante IMS), este último detentor dos direitos do acervo do fotógrafo Marc Ferrez. Em razão da pandemia da COVID-19, que obrigou as três instituições a suspenderem suas atividades presenciais por tempo indeterminado, os contatos se deram via email e redes sociais. Já nas primeiras correspondências trocadas com a diretora adjunta

⁸ Sobre a notícia de sua morte três jornais baianos se incumbiram de informar a população: *A Tarde*, *A Cidade* e *Jornal de Notícias*, este último chegando a afirmar que que ela “foi incontestavelmente, um dos tipos populares de maior evidência”, não sendo pequena a quantidade de indivíduos “de todas as classes [...] ignorantes ou não”, que a procuravam e que saíam satisfeitos com seu tratamento. (*Jornal de Notícias*, 14/02/1918)

cultural do Museu Carlos Costa Pinto, Simone Trindade Vicente da Silva⁹, ficou evidenciado o equívoco que desestabilizou dramaticamente o projeto inicial.

Na seção Joias de Crioula do referido museu há um grande painel junto a uma das paredes contendo informações acerca das joias que se encontram distribuídas em um dos cômodos do vetusto casarão que abriga o museu. Margeando o texto informativo que compõe a expografia estão localizadas duas fotografias em tamanho ampliado e em alta resolução de mulheres negras envergando suas joias, umas delas, a que se encontra na margem esquerda do texto, é a fotografia de Pulquéria ainda jovem, seu registro conhecido. Na margem direita, se vê uma senhora de meia idade com trajes e joias semelhantes àqueles utilizados pela sacerdotisa. De acordo com a representante do museu, a legenda “Mãe Pulquéria” não correspondia à foto localizada à direita do texto de apresentação das joias, mas sim à foto da esquerda, o registro consagrado de Pulquéria, que havia sido gentilmente disponibilizado pelo Gantois. A confusão estava feita!

Portanto, o presente trabalho é fruto de um erro, de um equívoco, de um engano inopinado. Mas, como diz o poeta, “o erro é onde a sorte está”¹⁰, assim, passado o desespero inicial que acomete o pesquisador que se depara com uma situação que inviabiliza seu projeto, tendo pesado as consequências e avaliado as possibilidades de rasuras, pude distinguir o caminho a seguir em meio à escuridão que de repente havia se abatido. Diante das contingências, não restava muitas opções, desse modo, elegi o erro como método – há um aforismo conhecido atribuído ao filósofo grego Epiteto que julgo oportuno, ele diz que “o que importa não é o que acontece, mas como você reage”. Pois bem, o que aquela situação me permitia fazer era realizar uma costura de remendo por sobre o trabalho, assinalando a importância da criatividade para dirimir dificuldades e apontar saídas possíveis, de modo que, como visto nas páginas precedentes, resolvi dar transparência ao processo, conferindo papel de protagonismo no enredo da história aos procedimentos adotados (rasurados) ao longo dos meses de realização deste trabalho - quando se escreve somos obrigados a ser sinceros. Esta opção metodológica deu leveza ao processo de

⁹ A quem agradeço pela prestatividade e profissionalismo. Sua ajuda foi preciosa na indicação de leituras sobre assuntos que precisava tocar e que não me eram familiares, como em relação às joias de crioula.

¹⁰ *The Ribbon*, Rodrigo Amarante. *Álbum Cavallo* (2013).

investigação e escrita, me permitindo desfrutá-los ao melhor distribuir o peso do objetivo e ampliar o horizonte de interpretação.

Não obstante, outra solução que emergiu e acabou por tornar-se central foi a discussão em torno do apagamento da subjetividade das mulheres negras que aparecem em imagens de época de fotógrafos famosos, a exemplo de Marc Ferrez e Alberto Henschel, invariavelmente apresentadas como tipos humanos ou definidas exclusivamente pelo ofício que exerciam. Indiscutivelmente, essas imagens devem ser tomadas como um documento histórico que nos convida a pensar o tempo em que foram produzidas, a rigor, essas fotografias foram produzidas para atender uma determinada finalidade e preencher algumas expectativas da época.

Mas, afinal, quem seria aquela mulher retratada?

Confesso que a tentativa em encontrar novas imagens de Mãe Pulquéria, personagem a qual ultimamente venho dedicando especial atenção em minhas pesquisas, não saiu do meu horizonte de investigação, ainda que não estivesse em posse de informações consistentes segui dispendendo esforço em buscar associar a identidade da mulher retratada a Mãe Pulquéria. Vejamos, com o passar do tempo, de forma espontânea, fui me acostumando a enxergar a cada nova análise semelhanças entre a mulher de Ferrez e a imagem reconhecida de Pulquéria, fosse nos trajés, nas joias ou mesmo nos traços físicos. Reconheço que havia uma fragilidade no ponto partida, mas observo que a coerência foi se constituindo durante o processo de condução de análise, que, inclusive, antecede a descoberta do equívoco – as semelhanças pontuadas acima eram, no meu juízo, convincentes e havia pouca margem para anacronismos, ou seja, a data e o local onde a fotografia de Ferrez foi realizada correspondiam ao tempo de vida e ao lugar de morada de Pulquéria. De resto, fascínio e intuição definiam a relação com aquela imagem.

Embora ciente que para o saber científico a intuição é algo de pouca monta, desprezada como método, uma vez que a razão precisa se despir das paixões para alcançar resultados seguros e objetivos - e que diante do equívoco cometido cabia bem abandonar a ideia -, resolvi, talvez para o assombro dos mais ortodoxos, me fiar nela e insistir para ver até onde se poderia chegar com tamanho voluntarismo, dominado pelo interesse e a preocupação em identificar corretamente a mulher (sujeito) da fotografia. O antropólogo Alexandre Araujo Bispo exprime com primor esse sentimento:

Esse desejo de juntar um rosto fotográfico não identificado – a mulher em questão não é anônima, o problema é que ainda não sabemos nem mesmo seu nome de escravizada – com nomes culturalmente disponíveis é revelador da necessidade social que muitos de nós temos de apaziguar o horror frente à ausência de rosto para personagens do passado¹¹.

Uma necessidade de apaziguamento que também ocorre na outra ponta, em se deparar com rostos negros antigos desprovidos de identidade. O trecho acima provocou um novo solavanco no trabalho visto que eu insistia em manter o título original do projeto, mesmo ele não fazendo mais tanto sentido. Entendi naquele momento que seria preciso ser mais fiel ao que de fato ocorreu durante a realização da pesquisa e as palavras de Bispo me ajudaram nesse ofício.

Sem embargo, o resultado das análises e cotejamentos que confirmariam ou rejeitariam a hipótese daquela mulher vir a ser Mãe Pulquéria continuaram a me instigar e me pôr em movimento, porém, diante das circunstâncias, eu estava ainda mais interessado no percurso que me levaria a uma resposta – não importava qual.

De resto, ao contrário de fotos sobejamente estudadas por antropólogos – geralmente aquelas relacionadas a objetos de uso ritual e ao registro de cerimônias públicas e privadas -, a fotografia de Pulquéria e da mulher dos retratos de Marc Ferrez não haviam sido objetos de uma apreciação mais direcionada, sendo apenas citadas ou brevemente comentadas em trabalhos mais gerais, como poderá ser visto ao longo deste ensaio.

Mãe Pulquéria

Pulquéria não é um personagem sem história e identidade, como será visto adiante ela exerceu um importante papel na preservação da tradição nagô de culto aos orixás no Brasil, sendo seu nome lembrando até hoje nos círculos do povo de santo da Bahia. Tampouco é uma figura histórica sem rosto, como dito, existe uma fotografia consagrada a ela no acervo do Gantois. Ela foi, juntamente com Mãe Aninha, do *Ilê Axé Opó Afonjá*, a principal ialorixá de sua época, gozando de grande prestígio entre os seus contemporâneos. O Gantois, como aludido anteriormente, foi

¹¹ Bispo, Alexandre Araujo. *As reencarnações de uma mulher negra: pessoa-coisa-pessoa*. Radar, Revista Zum, novembro de 2020. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/a-mulher-de-turbante/>> Acesso em: 15 de março de 2021.

o sítio por excelência dos estudos africanos no Brasil, tendo o médico e etnólogo Nina Rodrigues conduzido suas pesquisas entre o povo de santo daquele terreiro ainda no final do século XIX, inaugurando uma tradição que se estendeu ao longo do século XX entre pesquisadores brasileiros e estrangeiros. Além disso, o terreiro se destacava por agrupar numerosos grupos sociais que se encontravam presentes na forma de adeptos, frequentadores e clientes. A forte repressão policial e os constrangimentos provocados pelas convenções sociais não eram capazes de evitar que gente de todas as classes sociais de Salvador aflúissem ao Gantois. Sobre o entranhamento de costumes africanos entre nós, dizia Manuel Querino no começo do século XX, “os descendentes mais diretos da raça negra ainda conservam as práticas desse rito, sem que, de todo, pessoas de outras classes as abominem, antes as observam, quanto possível, clara ou veladamente”¹². E nesse sentido, Mãe Pulquéria, aproveitando-se dessa variada presença em seu terreiro forjou laços mais firmes com homens bem posicionados na sociedade baiana a fim de garantir proteção a seu terreiro que, como muitos outros, era alvo do discurso intolerante da imprensa e das violações das batidas policiais – um tipo de relação de sociabilidade necessária em face de uma conjuntura desfavorável na correlação de forças.

Deixemos falar uma fonte: em uma pequena notícia localizada na seção intitulada *Última hora*, de *A Tarde*, datado de 22 de novembro de 1912, o jornal apontava para o fato da existência e do pleno funcionamento de um candomblé, “dando uma prova evidente do atraso de nossa civilização”. O referido candomblé que funcionava “com todas as garantias” era o famoso e tradicional terreiro do Gantois, para onde se dirigiu o sargento da Guarda Civil identificado como “n. 11”. De acordo com o jornal, ele estava a caminho de casa, por voltas das dez horas da noite, quando ao passar pelas redondezas do terreiro “ouviu os atabaques com um barulho ensurdecador”. Disposto a cumprir o papel que lhe fora confiado prontamente se encaminhou para investigar a situação. Utilizando-se de uma narrativa apelativa o jornalista afirmou que logo ao chegar ao terreiro o sargento foi recebido por um “grupo de capadócius”¹³ que atentou contra sua vida, não logrando êxito porque aquele conseguiu se esconder em uma residência na vizinhança. Informada do ocorrido, uma guarnição composta de oito guardas se encaminhou naquela mesma noite ao Gantois

¹² Querino, Manuel. *Costumes africanos no Brasil*. 3ª ed. Salvador: EDUNEB, 2010, p. 49

¹³ *A Tarde*, 22/11/1912.

a fim de dar cabo da situação e resgatar seu companheiro da suposta ira de seus algozes. Acontece que ao chegarem ao terreiro encontraram o guarda acompanhado do inspetor de quartirão identificado como Domingos Correia Moreira e de um escrivão (não identificado). Para a surpresa geral, o inspetor Domingos era ogã do terreiro do Gantois, não obstante, o mesmo teria pedido aos guardas para que o acontecido não chegasse ao conhecimento de seus superiores, encerrando o caso ali mesmo entre os presentes. Isso foi o suficiente para o articulista que tomou conhecimento do ocorrido, em indisfarçável tom de inconformismo, encerrar a notícia com uma exortação ao chefe de polícia para que este tomasse uma “providencia enérgica” a fim de que tamanho absurdo não voltasse a se repetir. Passados três dias do ocorrido novas informações são reveladas pelo mesmo periódico. Relatava que o inspetor Domingos Correia Moreira iria ser ouvido pelo intendente, que resolveu abrir um inquérito para investigar aquilo que *A Tarde* informara em suas páginas. No entanto, a história ganha contornos mais intrigantes quando é revelado que o “cavalheiro n. 11 é também ogã, quase pai de santo”¹⁴.

A notícia termina assim, sem conclusão, e de mais não sabemos. No entanto, o que se depreende da história, em que o poder instituído e o poder religioso se encontraram na figura desses personagens ambivalentes, é que os vínculos forjados entre lideranças de terreiros e figuras mais tolerantes que ocupavam espaços de prestígio e poder na sociedade englobante eram recorrentes. Com efeito, na estrutura do candomblé há um cargo ocupado exclusivamente por homens que tem como uma de suas atribuições conferir suporte financeiro e/ou diplomático ao terreiro ao qual esteja vinculado: o ogã¹⁵. Espécie de “relações públicas”, os ogãs são responsáveis pelo bom relacionamento e pelo bom trato com os assuntos de ordem secular da casa, ou seja, atuam junto às instituições civis da sociedade envolvente no sentido de conciliar conflitos em favor dos interesses da organização religiosa que representam. Nessa trama, aquele que recebe o título de ogã passa a ser instituído de uma autoridade honorária no terreiro, ou, como se diz na linguagem do povo de santo, é alguém que passa a ter um “posto” na casa. Por conta disso, os ogãs são homens altamente respeitados nas relações intragrúpicos dos terreiros. Esse expediente foi

¹⁴ *A Tarde*, 25/11/1912.

¹⁵ Para maior conhecimento, ver: Costa Lima, Vivaldo. *A família de santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia: um estudo de relações intragrúpicos*. Salvador: Corrupio, 2003.

algo recorrentemente utilizado por lideranças carismáticas, a exemplo de Mãe Pulquéria, que costurou em torno de si uma extensa rede social como estratégia política de conquista de reconhecimento social para sua casa e, em última instância, para o próprio candomblé.

Maria Pulquéria da Conceição Nazareth nasceu em Salvador, era crioula, nascida de ventre livre e filha biológica dos africanos libertos Maria Julia (de nação Nagô, nascida em Abeokutá) e Francisco Nazareth (de nação Jeje), tendo nascido em janeiro de 1841 (em data desconhecida) e batizada em 29 de junho de 1841. Seus progenitores tiveram ligação direta com os cultos de orixás e voduns na Bahia, Francisco Nazareth d'Etra, exercia a profissão de barbeiro e possuía envolvimento ritual com a religiosidade de origem africana, sendo consagrado ao orixá Ogum e com laços com o terreiro de nação Jeje conhecido como Bogum (*Zoogodô Bogum Malê Rundó*). Sua mãe natural, Maria Júlia da Conceição Nazaré, foi a fundadora e primeira sacerdotisa do terreiro *Ilé Íyá Omi Áse Ìyámase*, o Gantois, templo consagrado aos orixás Oxaguiã e Dadá Ajaká e um dos mais antigos e importantes terreiros de candomblé da Bahia. A data de fundação do Gantois, de acordo com a tradição oral, corresponde ao ano de 1849, nesse sentido, no ato de fundação Pulquéria já contava com oito anos de idade, de certo já tomando parte dos primeiros ensinamentos sobre o culto dos orixás, algo natural para crianças desse meio que desde muito cedo são preparadas para herdar o saber litúrgico dos mais velhos. O Gantois é um dos poucos terreiros que mantêm a tradição de sucessão da liderança da casa com base na hereditariedade matrilinear, ou seja, através do parentesco consanguíneo. Aliás, foi no seio da família Conceição que nasceu a mais famosa ialorixá do Brasil, Maria Escolástica da Conceição Nazaré, mais conhecida por Mãe Menininha, celebrada em verso e prosa pelo cancionero popular e que teve Pulquéria como sua madrinha, a quem dispensava máximo respeito.

Por conta de seu histórico familiar, Pulquéria cresceu envolta nas crenças tradicionais do candomblé e teve sua cabeça consagrada a Oxóssi, o orixá caçador. Sua mãe Maria Júlia, consagrada ao orixá Dadá Ajaká, pertencia ao *Ilé Asé Airá Intilè*, o Candomblé da Barroquinha, considerado o mais antigo terreiro de nação Ketu do país¹⁶. Aliás, foi nesse tradicional terreiro que Pulquéria iniciou, ao lado da mãe, sua vida religiosa, assistindo às festas e rituais, e já muito nova se aperfeiçoando no

¹⁶ Para maior conhecimento, ver: Silveira, Renato da. *O Candomblé...*

conhecimento e nos segredos do sagrado. No entanto, após divergências por conta da sucessão da liderança religiosa na Casa Branca, Maria Júlia deixou o terreiro vindo a fundar posteriormente sua própria casa. Mãe e filha possuíam uma relação de proximidade que se observava tanto no ambiente religioso, onde Pulquéria era a segunda pessoa na hierarquia do Gantois, ocupando o cargo de *iakekerê* (mãe-pequena), como no secular, quando em sua juventude auxiliara a mãe nos serviços da quitanda da família. Maria Júlia veio a falecer em 1910, sendo sucedida por Pulquéria que contava então com 69 anos de idade e larga experiência no culto, pois treinada desde muito nova por sua mãe e repartindo com ela o poder em seus anos finais de vida, inaugurando uma dinastia sanguínea matrilinear observada até os dias de hoje. Ela não somente herdara o sacerdócio como adquirira prestígio ainda maior do que a da mãe, mesmo não permanecendo por muito tempo à frente do terreiro em razão de seu falecimento oito anos depois, no dia 12 de fevereiro de 1918, aos 77 anos. Mas apesar do pouco tempo como sacerdotisa ela deixou grande impressão na memória do Gantois e no imaginário coletivo do povo de santo. No site oficial do terreiro do Gantois lhe atribuem o fato de ter consolidado e fortalecido o terreiro com seu profundo poder de liderança e carisma¹⁷. A rigor, a história de Mãe Pulquéria se confunde com a história do candomblé da Bahia¹⁸.

Marc Ferrez

O *portrait* na obra de Ferrez constitui uma parcela diminuta do conjunto de seu trabalho, Marc Ferrez (1843-1923), nascido no Rio de Janeiro e ainda criança tendo ido viver na França, foi por excelência um fotógrafo de paisagem, sendo considerado o maior nome da fotografia brasileira do século XIX. Por seus serviços ele foi agraciado pelo Imperador Dom Pedro II com o título de Fotógrafo da Marinha Imperial, uma importante distinção da época. É difícil se esquivar das imagens produzidas por Ferrez quando o assunto é o Brasil que vai do final do Império até a última década da Primeira República, com sua fotografia ele ajudou a modelar uma “ideia” de Brasil, nos termos propostos por Benedict Anderson, em que a nação se constitui a partir de

¹⁷ Para mais informações, ver: www.terreirodogantois.com.br

¹⁸ Uma pequena biografia de Mãe Pulquéria, de minha autoria, será em breve publicada pela Editora Jandaíra.

uma série de elementos – a exemplo da imagem - que constroem imaginários e conferem pertencimento, em um jogo de seleção e esquecimento de símbolos que conformam a consciência nacional¹⁹. Acompanhando expedições pelo país afora transitou por todos os campos da imagem, não deixando de apontar suas lentes para a condição humana, registrando os mais diversos tipos sociais que encontrava em suas viagens pelo Brasil. Em seus retratos foi capaz de registrar um público amplo e variado, desde gente simples e do povo, escravizados em situações de trabalho rural, a figuras pertencentes à família real do Brasil, a exemplo da Princesa Isabel e do Imperador Dom Pedro II. Fotografar “tipos humanos” foi algo largamente praticado pelos fotógrafos que passaram pelo Brasil na segunda metade dos oitocentos, esses profissionais “registraram os seres humanos, os cenários e os acontecimentos brasileiros, mas quanto a linguagem, esta foi essencialmente europeia”²⁰.

Nas fotografias de Ferrez, como observa Hélio Menezes, a modernidade, representada pela fotografia, se encontrava com o que havia de mais arcaico, o modo de produção escravista, formando “uma unidade articulada e estruturante do país: por trás das estradas de ferro, da abertura dos portos, das imagens de apurado rigor estético e ‘beleza’ plástica, do desenvolvimento tecnológico de novos maquinários fotográficos, havia a exploração arcaizante do trabalho escravo”²¹. Era um Brasil que se queria moderno sem prescindir da escravidão. No limite, o corpo, a cultura e o trabalho do negro foram elementos utilizados pela fotografia para o desenvolvimento de técnica e da arte fotográfica.

Em uma de suas andanças ele veio parar na Bahia, “quando fez parte da Comissão Geológica do Brasil, dirigida pelo geólogo Charles Frederick Hartt, na qualidade de fotógrafo, em 1875 e 1876”²². E estando na cidade de Salvador registrou imagens do cotidiano da urbe e de seus habitantes²³. Possivelmente impressionado

¹⁹ Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

²⁰ Olszewski Filha, Sofia. *A fotografia e o negro na cidade de Salvador (1840-1914)*. Salvador: EGBA; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989, p. 78

²¹ Menezes, Hélio. *Olhos de sangue*. Revista Zum, n. 17, 2020. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-17/olhos-de-sangue/>> Acesso em: 20 de janeiro de 2021.

²² Ferrez, Gilberto. *Bahia: velhas fotografias, 1858-1900*. Rio de Janeiro: Editora Kosmos; Salvador: Banco da Bahia Investimentos, 1988, p. 14

²³ A fotografia em análise de uma das mulheres da série Negra da Bahia está situada por volta de 1885, está data não é precisa, ou seja, dez anos após o período em que Ferrez esteve na Bahia compondo a comissão geológica, o que sugere que a mulher fora fotografada neste período, ou que o fotógrafo pode ter estado na Bahia em outras oportunidades.

com a quantidade de homens, mulheres, velhos e crianças negros, africanos e crioulos livres e escravizados, perambulando pelas ruas e vielas da capital baiana – algo muito parecido com o que ocorria no Rio de Janeiro - atinou que era preciso registrar esses personagens urbanos. Na Bahia dos oitocentos se tornou uma convenção fazer o registro de mulheres negras, fossem amas de leite, trabalhadoras do ganho ou “as negras ricas da Bahia [que] carregam o vestuário à baiana de ricos adornos”²⁴. Desse modo, seu olhar deve ter sido capturado por este grupo de mulheres negras, na maioria livres, que perambulavam para lá e para cá adornadas de forma opulenta, quase como verdadeiras rainhas africanas.

Durante esse período que permaneceu na Bahia, Ferrez, quem sabe, pode ter travado contato com Pulquéria que, como deixam revelar as fontes, era figura muito conhecida da alta e da baixa sociedade baiana. Ao menos quatro mulheres foram fotografadas para a série Negra da Bahia e em uma delas repousa o meu interesse analítico. Nessa época Salvador contava com um considerável número de candomblés - por mais que a polícia se esforçasse em combater-los -, no entanto, certos terreiros, em razão de sua antiguidade e da atuação e carisma de suas lideranças, destacavam-se mais do que outros, sendo inclusive visitados por pessoas bem posicionadas na estrutura social, gente insuspeita, mas que não perdia a oportunidade de frequentar os candomblés. Comportamento, diga-se de passagem, muito mal visto à época, algo que sobrepunha em muito as convenções sociais que regiam o comportamento das classes média e alta. E nesse mister em atrair ao seu círculo de influência indivíduos racialmente e socialmente misturados o Gantois se despontava. De modo que o que estou insinuando é que o bom trânsito de Pulquéria entre os seus contemporâneos mais diversos poderia ter proporcionado um encontro com o famoso fotógrafo, vindo a ser por ele fotografada.

Porém, dada a ausência de fontes documentais, pouco podemos fazer no que concerne à reconstituição dessa história do que operar no campo da especulação. Ademais, instiga saber quem seriam as outras mulheres que compõem a série Negra da Bahia, devido os trajes que empregavam seriam elas pertencentes a alguma casa de candomblé da cidade? Possuíam elas alguma relação entre si? Quem sabe estariam diante de nossos olhos a figura de algumas africanas ou crioulas que foram fundamentais para a história dos primeiros terreiros de candomblé da Bahia,

²⁴ Rodrigues, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Madras, 2008, p. 110

fundadoras ou continuadoras das tradições que cruzaram o Atlântico, que por razão da indiferença do fotógrafo tiveram suas identidades ocultadas. São perguntas que rodeiam essas imagens, mas que por ora fogem do escopo deste trabalho, ainda que intimamente atreladas a ele.

As fotografias

Com o avanço da técnica e a presença cada vez maior de dispositivos digitais em nossas vidas, fotografar diferentes momentos da existência de uma pessoa se tornou algo completamente banal e corriqueiro - uma câmera apontada para si, para outrem ou uma paisagem compõe o repertório cotidiano da vida no século XXI. A produção e circulação de imagens acontece de forma vertiginosa, na sociedade do espetáculo nos convertemos em testemunhas uns dos outros ao compartilhar e consumir avidamente aspectos selecionados de nossas vidas. No entanto, nem sempre foi assim. Muito antes de toda essa banalidade do olhar fotográfico, no longínquo século XIX, possuir um registro fotográfico de si era algo particular, exclusivo para muito poucos, pois custoso, de modo que a maioria das pessoas viveu toda a sua existência sem ter deixado uma imagem sequer para a posteridade, nenhum registro em branco e preto que revelasse seus traços, expressões, feições e postura. É verdade que, comparada a pintura – técnica mais comum até então de imortalizar uma pessoa -, a fotografia se apresentava como um recurso muito mais acessível.

Registros fotográficos de pessoas antigas possuem a capacidade de gerar um turbilhão de sensações e emoções que a documentação escrita, por mais completa de informações e pormenorizada em detalhes, apenas arranha. Ao pesquisador, a fotografia permite ainda realizar diferentes maneiras de aproximação e possibilidades de conversa com a imagem, seja na análise morfológica do registro, na compreensão do contexto em que foi produzida ou nos seus usos e sentidos – “o potencial cognitivo do documento visual”²⁵, conforme Ulpiano Meneses. “Ressalva-se que, em momento nenhum, pensa-se aqui em prescindir de textos, apenas fica constatado que a fotografia não é uma simples ilustração, mas participante ativa nos levantamentos

²⁵ Meneses, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História, vol. 23, nº 45, pp. 11-36, julho de 2003, p. 19

históricos e sociológicos”²⁶. Mais ainda, “a documentação iconográfica é uma das fontes mais preciosas para o conhecimento do passado”²⁷ uma vez que se constitui como um testemunho visual de uma época. Poder ver o registro de pessoas de um tempo remoto nos aproxima delas e de seu mundo, da mesma forma que nos proporciona ter a dimensão exata da provisoriedade da vida e da finitude, “a fotografia é o inventário da mortalidade”²⁸, congela momentos impossíveis de se repetir e fixa no tempo pessoas que já não existem ou que um dia deixarão de existir. Por tamanha singularidade, o registro iconográfico de uma pessoa comum do século XIX é algo por si marcante, o registro de uma mulher negra é qualquer coisa de extraordinário, a imagem de uma ialorixá de um dos terreiros de candomblé mais importantes do Brasil é um fato notável.

“A fotografia entrou cedo no país, contando, já nos finais dos anos 1860, com clientela certa”,²⁹ a partir do invento do daguerreotipo³⁰, em 1839, levou-se “apenas o tempo de uma viagem de navio da Europa para aqui aportar”³¹. Tão logo a novidade se espalhou a elite nacional se assanhou em se utilizar da novidade, que, como toda novidade, era apanágio para poucos, servindo como instrumento de distinção social. Não eram baixos os preços cobrados para adentrar à posteridade, “até 1880 sua reprodução era cara e trabalhosa”³². Famílias inteiras de poderosos aristocratas e senhores de engenho se deixaram registrar diante das lentes de fotógrafos estrangeiros – como o alemão Alberto Henschel, o português Christiano Júnior e o ítalo-francês Augusto Stahl – e nacionais – a exemplo de Marc Ferrez -, vestidos em trajes tão elegantes que mais pareciam estarem indo a uma festa ou a uma recepção no palácio da Corte imperial. Indubitavelmente, “todo o mundo que posa para um fotógrafo deseja passar uma imagem favorável para a posteridade”³³. Ainda havia outra forma de exprimir riqueza e prosperidade econômica, alguns donos de escravos custeavam o registro fotográfico de sua escravaria, por vezes vestidos à ocidental,

²⁶ Olszewski Filha, Sofia. *A fotografia...* p. 12

²⁷ Kossoy, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 31

²⁸ Sontag, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 85.

²⁹ Schwarcz, Lilia; Machado, Maria Helena; Burgi, Sergio. *Emancipação*. Blog do IMS, 2013. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/emancipacao-por-lilia-schwarcz-maria-helena-machado-e-sergio-burgi/>> Acesso em: 12 de janeiro de 2021.

³⁰ Recomendo fortemente o documentário *Daguerreotypes* (1975), da cineasta franco-belga Agnès Varda.

³¹ Ferrez, Gilberto. *Bahia...*, p. 11

³² Silveira, Renato da. *O Candomblé...*, p. 36

³³ *Idem*, p. 45

como forma de demonstrar o bom estado de suas finanças e o bom trato de sua propriedade, no esforço de distinguir-se ainda mais de seus pares.

As fotografias realizadas por esses profissionais são de apurada beleza estética, pródigas por essa característica, que se converteram em fotografias de grande interesse documental para historiadores e antropólogos, uma maneira de acessar o passado e a cultura de um tempo - são, no caso em questão, como pontua a brilhante historiadora Katia Queirós Mattoso, imagens de uma “Bahia em preto, branco e sépia”³⁴. O que as fotografias da modalidade “tipos de negros” possuem em comum é o fato de trazerem pessoas negras destituídas de subjetividade, sem nome, sem identidade, sem história. Em suma, resumidas a gente em exibição. “Por vezes tomadas ao acaso, por vezes figurando como modelos exóticos ou tipos para a análise da ciência; ora como parte do cenário, ora como figuras principais, escravizados [e livres] foram flagrados nas mais diversas situações”³⁵. Não havia interesse ou preocupação por parte do fotógrafo em identificar essas pessoas, não era para isso que eles e elas se encontravam ali representados, os interesses eram de outra ordem: registrar quão exóticos eram esses sujeitos realizando uma sorte de taxonomia das variantes humanas e consolidar teorias raciais que inferiorizavam biológica e intelectualmente os negros – postura “representativa de uma certa cultura visual do período”³⁶. As fotos de mulheres negras produzidas por Ferrez vão nesse sentido, elas eram compostas, isto é, feitas para compor um tipo, evidenciado as diferenças como forma de classificação humana. A mulher negra retratada por Ferrez não é a sujeita do retrato, ela encontra-se despersonalizada de tal condição para atender a uma função. A rigor, a arte ia ao encontro e estava a serviço da ciência.

Diante desse pano de fundo, não surpreende que saibamos quem são os fotógrafos, mas desconheçamos aqueles por eles retratados, especialmente quando estes são pessoas negras. E isso não se deve ao fato de suas memórias não terem sido preservadas, na verdade, isso jamais parece ter sido levado em consideração.

Não obstante, fotografias de mulheres negras foram bastante utilizadas comercialmente na última década do século XIX e início do XX, vendidas na forma de cartão postal (*carte de visite*), para deleite do olhar estrangeiro fascinado pelo exótico

³⁴ Mattoso, Katia Queiroz. Apresentação. In: Ferrez, Gilberto. *Bahia: velhas fotografias, 1858-1900*. Rio de Janeiro: Editora Kosmos; Salvador: Banco da Bahia Investimentos, 1988, p. 7

³⁵ Schwarcz, Lilia; Machado, Maria Helena; Burgi, Sergio. *Emancipação...*

³⁶ Menezes, Hélio. *Olhos de sangue...*

– e excitado pela sensualidade das imagens de mulheres negras, algumas, inclusive, retratadas com os seios à mostra -, tornando-se objeto de desejo para viajantes e colecionadores de passagem pelo Brasil. O fotógrafo alemão Rodolpho Lindemann foi um expoente dessa técnica. Para o público europeu, sobretudo para aqueles que nunca haviam estado no continente americano, interessava mais a veiculação e o consumo de imagens da população negra e autóctone – muitas delas deliberadamente depreciativas - do que membros da elite aristocrática nacional europeizada. Havia, portanto, uma trajetória de produção, circulação e consumo dessas imagens.



Figura 1. *Creoula em grande gala. A mãe do terreiro do Gantois. Pulcheria Maria da Conceição.* [s.d], autoria desconhecida. Acervo do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.

No que concerne à fotografia reconhecida de Pulquéria ela compõe uma série de registros de autoridades do candomblé ligadas ao terreiro do Gantois, entre elas sua mãe Julia, casa a qual o mestre Manuel Querino ocupava o cargo de ogã, foi ele quem produziu as legendas que acompanham as fotografias analisadas em *A raça africana e seus costumes na Bahia*, trabalho de sua autoria, apresentado em 1916 ao V Congresso Brasileiro de Geografia e História, em Salvador³⁷.

Ali é possível ver Pulquéria em uma pose de corpo inteiro, trajando torso, bata branca sob um extenso pano da costa, uma longa saia e chinelos brancos fechados na parte da frente que pisam um tapete, acompanha ainda uma grande quantidade de joias em seus braços e no pescoço - estética característica de africanas e crioulas da época ligadas ao candomblé. A fotografia, ao que tudo indica, foi feita em um estúdio preparado para esse mister. A ialorixá aparece apoiada sobre uma canastra, muito assemelhada a um porta-joias, que se encontra sobre um móvel de madeira. Por trás dela se encontra um pano de fundo que reproduz um jardim como decoração. A composição da fotografia guarda semelhanças com a fotografia “Escrava doméstica” do fotógrafo João Gordon, que atuou em Salvador entre os anos de 1857 e 1873, com estúdio montado na Rua de São Pedro Velho, indicando um padrão compartilhado por fotógrafos no que compete a fotografar mulheres negras³⁸.

A fotografia não possui a data em que foi realizada, a informação apresentada pela socióloga Sofia Olszewski Filha, que teve acesso às fotografias de Julia e Pulquéria através da coleção do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), possuindo as dimensões de 13x10cm, é que as imagens foram realizadas pelo estúdio *Photografia Diamantina*, que ficava localizado no número 11 da rua Dr. Seabra, na freguesia da Nossa Senhora do Passo. De acordo com a historiadora Christianne Silva Vasconcellos, “o único registro da existência deste estabelecimento fotográfico está na própria fotografia, associada ao candomblé, seus objetos sagrados e autoridades

³⁷ Infelizmente, os contatos estabelecidos com o terreiro do Gantois não frutificaram. Em razão da pandemia os contatos não puderam ser realizados de forma presencial restando o contato via email. Após a troca de sucessivos emails em que apresentei o projeto de pesquisa e enviei-lhes um pequeno questionário ficou combinado que as minhas demandas seriam apresentadas na próxima reunião do corpo diretivo da Associação de São Jorge Ebé Oxóssi, sem data para acontecer em função da desarticulação gerada pela pandemia que provocou o afastamento das atividades religiosas e civis da casa. Lamentavelmente, as respostas da instituição não chegaram a tempo do prazo de fechamento e entrega do trabalho.

³⁸ Ver: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/1761>

religiosas”³⁹. Segundo a autora, havia duas formas de serem realizadas fotografias, por solicitação do fotógrafo ou do fotografado, no caso, as fotografias de Julia e Pulquéria foram “tiradas por solicitação das retratadas”⁴⁰, Lisa Earl Castillo compartilha da mesma opinião, segundo ela, “muito provavelmente, seu retrato e o de sua filha – como o de Aninha na juventude – tenham sido tirados por iniciativa própria das sacerdotisas”⁴¹. Consoante o fato que “encomendar um retrato era um acontecimento excepcional para os negros”⁴², esse evento sinaliza que as duas mulheres demonstravam possuir um padrão de vida material confortável, tendo em vista que “somente os poucos livres e libertos que conseguiram acumular algum capital puderam encomendar fotos de si”⁴³.



Figura 2. A dança das quartinhas. Festa de Ochóssi. Terreiro do Gantois, Salvador/BA. Museu Henriqueta Catharino/Instituto Feminino da Bahia. Fonte: Christianne Silva Vasconcellos, 2009.

³⁹ Vasconcellos, Christianne Silva. *O uso de fotografias de africanos no estudo etnográfico de Manuel Querino*. Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, n. 4, pp. 88-111, dez. 2009, p. 102

⁴⁰ Olszewski Filha, Sofia. *A fotografia...* p. 72

⁴¹ Castillo, Lisa Earl. *A fotografia e seus usos no candomblé da Bahia*. Pontos de Interrogação, v. 3, n. 2, jul./dez. 2013, p. 58

⁴² Olszewski Filha, op. cit., p. 81

⁴³ Menezes, Hélio. *Olhos de sangue...*

. Recordemos que o surgimento dos primeiros terreiros de candomblé na Bahia, no século XIX, se deveu em grande medida a um conjunto de africanos e africanas livres que formavam uma elite negra detentora de capital e bens materiais – “os fundadores dos terreiros mais antigos, como a Casa Branca, o Alaketu, o Gantois, o Bogum e a Roça do Ventura, faziam parte desse grupo privilegiado”⁴⁴.

A respeito das fotografias apresentadas por Querino, Vasconcellos afirma que “a maioria das fotografias data do final do século XIX e dos primeiros anos do XX”⁴⁵. A autora estabelece esse período respaldada pelo trabalho de Filha que analisou imagens produzidas entre os anos de 1840 e 1914. Caso a fotografia de Pulquéria (figura 1) tenha sido realizada nesse período apontado por Vasconcellos ela estaria em idade avançada, entre cinquenta e sessenta anos, destoando da imagem de jovialidade que a fotografia lhe confia - nesse sentido a fotografia da mulher de Ferrez seria mais condizente com a idade da ialorixá para o período. Ouso arriscar uma datação mais estreita em relação a produção das fotografias de Julia e Pulquéria. Em primeiro lugar, tudo indica que mãe e filha realizaram a sessão de fotografias no mesmo período, certamente no mesmo dia, consoante a juventude de Pulquéria, a maturidade de Julia e a similaridade na ambiência dos cenários que as fotografias revelam. Em segundo lugar, tendo Pulquéria nascido em 1841, a técnica fotográfica se popularizado no país duas décadas depois e levando em consideração a margem flutuante de tempo apontada pelas autoras, as imagens foram possivelmente produzidas entre a segunda metade da década de 1860 e a primeira metade da década de 1870, com Pulquéria resplandecendo todo o vigor de uma mulher entre 25 e 30 anos.

A respeito das demais fotografias apresentadas por Querino encontra-se uma que chamou a minha atenção, intitulada “A dança das quartinhas. Festa de Ochóssi”, é sabido que essa é uma das mais importantes festas do calendário do Gantois e que foi implementada por Pulquéria, filha do orixá caçador. Nela, as mulheres da casa saem em procissão com grandes quartinhas – que lembram moringas - sobre a cabeça, tal como registrado na imagem. Na imagem podemos ver um conjunto de vinte e quatro pessoas, toda negras, três homens e vinte e uma mulheres, dessas,

⁴⁴ Castillo, *A fotografia...*, p. 44

⁴⁵ Vasconcellos, *op. cit.*, p. 94

nove estão equilibrando prodigamente as quartinhas sobre a cabeça enquanto posam para a foto. Estaria Pulquéria entre aquelas mulheres?

De acordo com Elisa Earl Castillo a fotografia da cerimônia foi produzida no ano de 1902, vindo a ser posteriormente “publicada na monografia de Manuel Querino, assim se tornando a primeira imagem de um ritual de candomblé a ser veiculada num trabalho acadêmico”⁴⁶. A data apontada pela autora corresponde ao período de liderança de Mãe Julia, nessa época Pulquéria estaria com avançados 61 anos de idade.

No bojo dessas fotografias há uma correspondente a Mãe Julia que aparece com a legenda “A antiga mãe de terreiro do Gantois”. À época da publicação do trabalho de Querino, Mãe Julia, como muitas africanas de seu tempo, já havia falecido, daí o fato dela ser tratada por ele como a antiga liderança do Gantois. O célebre antropólogo Vivaldo da Costa Lima nos diz que “Querino foi ogã do candomblé do Gantois, ao tempo de Mãe Pulquéria – ao tempo em que Nina frequentava aquela prestigiosa casa de santo, na última década do século XIX”⁴⁷. Acontece que essa informação a respeito da filiação espiritual de Querino e do período em que o médico e etnólogo Nina Rodrigues (1862-1906) conduzia suas pesquisas no Gantois como sendo do “tempo de Pulquéria” não leva em consideração que Julia permaneceu no cargo até 1910, quando veio a falecer. E como é sabido, “a estrutura altamente organizada das congregações de candomblé está sempre centralizada na figura da mãe de santo”⁴⁸. Talvez, o que a abordagem de Vivaldo sugira é que tia Julia, possivelmente em razão do avançar da idade, já não podia levar adiante todas as funções e atribuições que o cargo exigia, ainda que formalmente fosse a liderança máxima da casa, delegando a sua filha a supervisão e direção de algumas atividades e cerimônias, certamente já a preparando para assumir de forma definitiva o terreiro após a sua morte, como de fato sucedeu. Ruth Landes reforça essa interpretação ao afirmar que Nina havia concentrado suas pesquisas “no Gantois, então dirigido pela eminente Mãe Pulcheria, tia de Menininha”⁴⁹.

⁴⁶ Castillo, Lisa Earl. *O terreiro do Gantois: redes sociais e etnografia histórica no século XIX*. rev. hist., São Paulo, n. 176, pp. 1-57, 2017, p. 44

⁴⁷ Costa Lima, Vivaldo. Manuel Querino. In: Costa Lima, Vivaldo. *Anatomia do acarajé e outros escritos*. Salvador: Corrupio, 2010, p. 94

⁴⁸ Pares, Luis Nicolau. *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. 3ª ed. Campinas: Editora Unicamp, 2018, p. 225

⁴⁹ Landes, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, p. 115



Figura 3. Mulher sentada portando ricamente joias nos dedos, braços e pescoço, Salvador, 1890.
Fonte: Yasmin de Freitas Nogueira (2009)

Porém, o próprio Nina – que permaneceu cinco anos conduzindo pesquisas no Gantois, vindo a publicar os resultados em 1896 em *O animismo fetichistas dos negros baianos* -, em duas oportunidades põe em cheque essa interpretação, primeiro, ao declarar que um informante lhe confidenciou “que a filha de Julia, mãe do terreiro do Gantois, não seria a sucessora de mãe”. A informante não foi bem sucedida em sua previsão, pois Pulquéria veio a assumir o terreiro com o falecimento de sua mãe, e Nina parecia suspeitar disso, como deixa transparecer logo em seguida: “apesar desta informação, noto que quase todos os pais e mães de terreiro que conheço, com poucas exceções, são filhos de Africanos que tinham sido também feiticeiros ou pais

de terreiro”⁵⁰. De fato, por terem sido criados por seus genitores africanos os crioulos de primeira geração mantiveram firmes os laços com a cultura que lhes foi transmitida⁵¹.

Em outra passagem, em que descreve a grande festa anual do Gantois, ele diz que “a mãe de *terreiro* Julia, velha africana, transfere-se para ali na sexta-feira a fim de preparar e armar o *Peji* e dispor tudo para o *candomblé*. Assiste-a imediatamente sua filha Pulcheria”⁵². Essas informações não deixam dúvidas que era Mãe Julia quem, naquele final do século XIX, dava as cartas no famoso terreiro do Moinho, sendo sua autoridade máxima, mas assistida de perto pela segunda pessoa da casa, sua filha Pulquéria. Entretanto, no que concerne ao trabalho de campo realizado por Nina no Gantois a função de auxiliá-lo ficava a cargo de Pulquéria, como ele mesmo revela em uma passagem em que tece comentários a respeito da área física do terreiro. Dizia ele que na estrutura física do Gantois havia “o quarto particular onde trabalha a filha da mãe de *terreiro* e onde tenho estado por diversas vezes”⁵³.

A respeito da Negra da Bahia de Ferrez, esse foi um caso de múltiplos encontros e desencontros. Além do Museu Carlos Costa Pinto, me deparei com a fotografia em outro suporte, desta vez, na tese de doutorado em Artes Cênicas, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), da professora da Universidade Federal de Sergipe (UFS) Yasmin de Freitas Nogueira. Ali, ela estava apresentada como “Mulher sentada portando ricamente joias nos dedos, braços e pescoço”, com data de 1890, segundo a autora a fotografia foi retirada no livro *Tornar-se escravo no Brasil do século XIX*, de autoria de Emanuel Araújo, Lilia Schwarcz e Ruy Souza e Silva. Aqui, dois pontos a destacar, não só a fotografia aparece com um título diferente como também a data de produção diverge das informações disponibilizadas pelo IMS, além do título *Negra da Bahia* a data indica o ano de 1885, embora acompanhada da expressão latina *circa*, que significa “por volta de”, estando, portanto, o período de cinco anos de diferença dentro do limite aceitável. São detalhes importantes, mas que não alteram significativamente a leitura da fotografia. Ainda assim, por conta da imprecisão da data, ficamos sem saber se ela foi feita nos estertores da escravidão e da monarquia

⁵⁰ Rodrigues, Nina. *O animismo fetichista do negro baiano*. 2ª ed. Salvador: P55 Edições, 2014, p. 52-3

⁵¹ Crioulo era a expressão utilizada para se referir ao negro nascido no Brasil, fosse ele escravo, livre ou liberto.

⁵² Rodrigues, op. cit., p. 155 (grifos do autor)

⁵³ *Idem*, p. 47 (grifos do autor)

ou se produzida no pós-abolição, em período republicano. De todo modo, mesmo se feita sob o regime escravocrata, a conjuntura da época apresentava um cenário do último quartel da escravidão em que havia mais pessoas livres e libertas do que escravizadas, além do mais, a julgar pelo traje e joias que a modelo veste fica mais fácil supor que se tratasse de uma mulher livre.

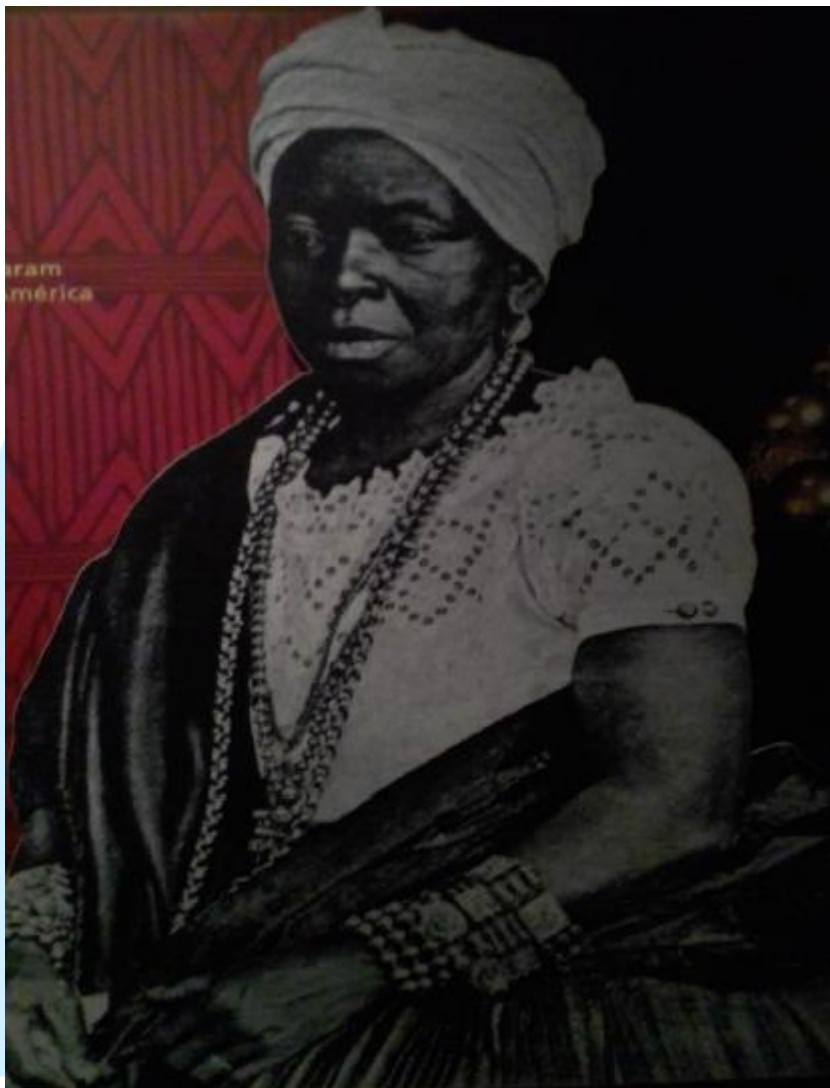


Figura 4. Sem legenda. Fonte: Museu Carlos Costa Pinto/Iury Batista

A fotografia (figura 3) despertou a curiosidade da autora em relação a sua identidade,

Aguça meu interesse o traje garboso da mulher sentada em três quartos de perfil, de olhar aparentemente distante, sua idade é mais avançada que as anteriores jovens com cestos de frutas, mas jamais ousaria arriscar algum algarismo. Apenas identificada como “mulher sentada portando ricamente

joias nos dedos, braços e pescoço”, quem é a mulher do retrato de Marc Ferrez tirado em 1890?⁵⁴

Após meticulosa análise cheguei à conclusão que as fotografias reproduzidas no museu (figura 4) e na tese (figura 3) se tratavam da mesma imagem, ocorre que a cópia que se encontra no museu foi manipulada digitalmente perdendo muito da qualidade original. Conforme informa a legenda atribuída pela autora e como podemos ver na fotografia, a mulher encontra-se sentada em uma cadeira a qual podemos observar seu encosto de madeira talhada, estando com as mãos separadas uma da outra, assim como nas outras fotografias (figuras 5 e 6) ela não olha diretamente para a câmera – na fotografia do museu percebe-se que a cadeira foi retirada de cena para dar ênfase ao que se queria evidenciar, no caso, as joias.



Figura 5. Retrato de duas senhoras negras, 1885. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - Doação White Martins. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

⁵⁴ Nogueira, Yasmin de Freitas. *Memórias de corpo negro feminino: narrativas poéticas, ancestralidade e processos criativos*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2019, p. 114

Esse novo registro, não encontrado na coleção digital do IMS, sugere que o fotógrafo carioca realizou uma longa sessão fotográfica com a modelo, podendo haver outras fotografias em que ela se encontra em posições variadas. E há!

Muito tempo depois de tomar conhecimento da foto em que nossa personagem se encontra sentada, vasculhando a plataforma *Google* em busca de informações acerca dessas enigmáticas imagens, me deparo com uma nova fotografia em que a modelo assume nova pose. No site da Enciclopédia Itaú Cultural a fotografia aparece ladeada com a foto de outra mulher negra em “traje de baiana”, formando um díptico, sob o título “Retrato de duas senhoras negras” (figura 5). Um olhar desatento consideraria tratar-se da mesma foto do acervo do IMS (figura 6), no entanto, pausando o olhar sobre os detalhes da foto percebe-se uma leve diferença na posição das mãos, ao invés de estarem dispostas uma por sobre a outra - a mão esquerda por cima da mão direita – as mãos encontram-se entrelaçadas, ademais é possível ver uma parte a mais da vestimenta que ela traz por baixo do pano da costa. Diferentemente da fotografia trazida por Yasmin, a data da foto corresponde àquela que aparece no IMS, aparecendo como sendo de 1885.

Diante do conjunto de imagens da modelo de Ferrez em diferentes poses, fotografias que se encontravam agora dispostas à minha frente na área de trabalho do *notebook*, percebi alguns detalhes distintivos entre a foto do acervo do IMS e aquela reproduzida no Museu Carlos Costa Pinto, fontes primárias da análise. Até aquele momento eu julgava se tratar da mesma fotografia, entretanto, como dito anteriormente, a foto do museu corresponde àquela reproduzida por Yasmin Nogueira em sua tese. Acurando o olhar sobre as imagens do IMS e do museu/tese percebi que as mãos não se encontravam na mesma posição, tampouco o pano da costa, nem mesmo a expressividade do rosto.

Na fotografia do museu/tese, diferentemente da imagem do IMS, as mãos se encontravam levemente separadas, e não cruzadas; o pano da costa passava por baixo de seu braço esquerdo, deixando-o à mostra, e não por cima dele; além disso, a expressão em seu rosto denotava cansaço – talvez em razão do longo tempo que deve ter sido consumido para a realização de tantas fotos em poses distintas -, e não uma feição altiva. De resto, em uma imagem a modelo se encontrava de pé e em outra ela estava sentada.



Figura 6. *Negra da Bahia*, Salvador, Bahia, circa 1885 © Marc Ferrez / Coleção Gilberto Ferrez / Acervo Instituto Moreira Salles

Tendo em vista o fato das três fotografias serem da mesma mulher, e em virtude da superioridade da qualidade de uma delas em relação às demais, a imagem

localizada no acervo do IMS (figura 6) foi a escolhida para ser comparada morfológicamente com a fotografia reconhecida de Pulquéria (figura 1).

Ambas as fotografias – o conjunto de imagens produzidas por Ferrez e a imagem reconhecida de Pulquéria – foram produzidas em estúdio, como era o costume dos fotógrafos da época que contratavam as modelos, ou por estas eram contratados, e organizavam a cena, muitas vezes reproduzindo artificialmente uma cena cotidiana, sendo “o resultado de uma produção complexa que exigia planejamento detalhado, investimentos de capital, tradições profissionais que criavam um produto segundo metodologias e procedimentos técnicos, mas também segundo crenças e ideologias”⁵⁵.



Figura 7. *Perspectiva comparativa.* Fonte: Iury Batista

⁵⁵ Silveira, Renato da. *O Candomblé...* p. 45-6

Ademais, em ambos os casos elas estão envergando um tipo de vestimenta conhecido como “traje de beca”, típico uniforme das irmandades negras de devoção a Nossa Senhora da Boa Morte, sugerindo que elas fizessem parte de algum grupo de devoção a santa. Pulquéria possivelmente fazia parte da Devoção de Nossa Senhora da Boa Morte ligada à Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios, proprietária da Igreja da Barroquinha, que, segundo o antropólogo Renato da Silveira, foi “a irmandade que acobertou a fundação do Candomblé da Barroquinha”⁵⁶, conhecido como o primeiro candomblé Ketu da Bahia e de onde saiu Maria Júlia, progenitora de Pulquéria, para fundar o Gantois.

Ainda segundo o autor, as referências a essa devoção “nas tradições orais são frequentes porque mulheres importantes no culto dos orixás foram suas dirigentes”⁵⁷. Assim, a partir desses indícios a respeito do pertencimento de Pulquéria e da mulher fotografada por Ferrez à devoção da Boa Morte passemos a análise detida dos trajes das duas mulheres.

O quesito traje é o que chama logo a atenção de quem repousa o olhar sobre as fotografias, haja vista a impressionante semelhança entre as vestimentas, não à toa a fotografia de Pulquéria vem acompanhada pela legenda “em traje de gala”, são trajes solenes usados preferencialmente em ocasiões especiais. Entre os itens que compõem a vestimenta o pano da costa é aquele que mais se destaca em ambas as mulheres, passado por cima do ombro direito ele encobre boa parte de seus corpos, como longos e extensos xales. A maneira como ele está sendo usado pelas duas mulheres não é aleatório, no universo afrorreligioso o pano da costa ganha sentidos distintos a depender de como se encontra disposto no corpo de quem o utiliza, de modo que é possível reconhecer o posto que se ocupa na estrutura religiosa do candomblé a partir desse mero detalhe. A forma como ele aparece no corpo das mulheres fotografadas, dobrado por cima do ombro, é um indicativo de sua posição hierárquica, uma vez que esse modo de uso só é permitido a mães de santo, velhas *ebômis*⁵⁸ e *equedes*⁵⁹, que assim o fazem em cerimônias festivas e em passeios

⁵⁶ *Idem*, p. 446

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Pessoas com mais de sete anos de iniciação e que já cumpriram suas obrigações relacionadas ao período, alcançando a maioridade na religião. Essas obrigações precisam ser renovadas a cada sete anos, ação que confere ao iniciado cada vez mais respeito, sabedoria e poder em sua comunidade religiosa.

⁵⁹ Cargo da estrutura do candomblé ocupado exclusivamente por mulheres e que tem como característica principal o fato de não entrarem em transe – como se diz entre o povo de santo, elas

furtivos. Pulquéria, iniciada nos mistérios do candomblé ainda criança, já era uma *ebômi* experiente a ponto de ter a permissão de utilizar tranquilamente a peça por sobre o ombro.

O torso e a bata que compõem seus respectivos figurinos também guardam semelhanças, o torso aparece disposto por toda a cabeça, de forma fechada, sem amarrações ou detalhes que indiquem a posição hierárquica ou se a divindade “dona da cabeça” pertence ao gênero feminino ou masculino – no candomblé tudo possui sentido e é dotado de significado. Com relação a bata, só é possível vislumbrar uma parte dele na foto de Pulquéria, ao passo que nas fotografias da modelo de Ferrez ele aparece mais à vista sendo possível ver seus detalhes. Ambas são peças claras, notadamente brancas, e ajustadas nos braços por botões escuros.

Na fotografia de Pulquéria a saia se confunde com o pano da costa em razão da baixa qualidade da foto e por ambos serem compostos de cores escuras que perdem em detalhes na composição em preto e branco da imagem, ainda assim, é possível ter uma dimensão de seu volume. Nas fotografias da modelo só é possível ver sua saia na imagem em que aparece sentada (figura 3), ainda assim, apenas uma pequena parte revelando possuir uma cor escura, grande volume e vincos plissados. Torso e bata brancos alinhados a saias e panos da costa escuros era a vestimenta padrão e podem ser vistos em fotografias de outras mulheres negras que compartilhavam a mesma condição social.

No final da década de 1930 a antropóloga Ruth Landes se deparou com uma fotografia de Pulquéria que se encontrava no terreiro do Gantois e cuja qual Mãe Menininha prestava reverência. Impressionada com as histórias contadas a respeito da personalidade daquela mulher a pesquisadora norte-americana dedicou algumas linhas a análise da fotografia:

Examinei novamente o retrato [de Pulquéria], reparando no torso de fazenda africana listada, o vestido de dona-de-casa da baiana, as pulseiras de ouro, grossas como algemas da era elisabetana, em cada braço, os colares de contas rituais, os pesados brinco de ouro aparecendo por baixo do torso. Via-se que era uma mulher abastada, que jamais fizera trabalho subalterno⁶⁰.

possuem o “santo assentado”, não sendo possível receber sua divindade. Cabe a *equede* zelas pela entidade manifestada no corpo de seu cavalo.

⁶⁰ Landes, Ruth. *A cidade...*, p. 127

A julgar pela descrição da vestimenta e das joias utilizadas tudo indica se tratar da mesma fotografia aqui analisada (figura 1), aquela apresentada por Manuel Querino em seu trabalho duas décadas antes de Landes, havendo sido preservada pelo terreiro ao longo de todo esse tempo e ainda hoje exposta no barracão do Gantois. É muito natural se deparar no barracão dos terreiros com fotografias ocupando lugar de destaque no recinto, são imagens posadas de pessoas ilustres e importantes da comunidade religiosa, geralmente seus fundadores e antigos pais e mães de santo que ajudaram a consolidar o candomblé. Costume que aponta para a valorização da imagem fotográfica pelo povo de santo e, além do mais, “ilustrativa da importância dos antepassados na cosmologia religiosa”⁶¹. Todavia, isso não se estende a toda e qualquer foto sobre a religião, em muitos terreiros, sobretudo nos mais tradicionais, é interdita a assistência (os “de fora”) fazer fotografias das cerimônias públicas. Nos espaços internos, onde ocorrem rituais e cerimônias privadas, franqueado apenas aos iniciados, esse princípio é observado com ainda mais rigor. O seu não cumprimento acarreta em uma violação grave sujeita a sanções⁶².

Com relação às joias, esse é um quesito assaz interessante nas fotografias. As joias trazidas pelas mulheres em suas orelhas, braços e pescoço saltam aos olhos, “entre todos os exemplares de joias produzidos no Brasil no período colonial e imperial, causam grande fascínio e surpresa um grupo especial conhecido como joias de crioulas”⁶³. De saída, cabe frisar que essas joias não eram utilizadas por todas as mulheres negras do Brasil colonial-imperial, tratando-se de um tipo de joalheria que expressava a um só tempo a condição de liberdade dessas mulheres e, por conseguinte, a prosperidade econômica que o status de mulheres livres ou libertas as possibilitaram alcançar – era, portanto, um símbolo de distinção social. Algumas delas conquistaram sua liberdade na vendagem de comidas e na prática do ganho, chegando a amedidar pequenas fortunas que lhes conferiam boa condição material.

⁶¹ Castillo, *A fotografia...*, p. 60

⁶² Apesar disso, há na história do candomblé casos memoráveis de violação dessa regra, como no caso das matérias realizadas em 1951 pelas revistas *Paris Match* e *O Cruzeiro*, nos terreiros de Rufino e Mãe Riso. Ver: Tacca, Fernando de. *Imagens do sagrado: entre Paris Match e O Cruzeiro*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

⁶³ Silva, Simone Trindade Vicente da. *Joias de crioula*. São Paulo: Instituto Victor Brecheret; Caixa, 2012, p. 11

A rigor, o termo “crioula” refere-se à mulher negra nascida no Brasil e descendente de africanos.

Amparada em relatos de viajantes, Simone Trindade aponta para a racialização do comércio de joias em Salvador, “os mesmos ourives que produziam joias eruditas para a população branca confeccionavam as joias ao gosto da ‘população preta’, como as joias de crioulas, e o mesmo estabelecimento atendia às duas clientelas”⁶⁴. Há uma tipologia específica das joias de crioulas e que tratarei brevemente logo adiante, no momento, cabe frisar que a maior coleção desse tipo de joia se encontra no acervo do Museu Carlos Costa Pinto e está disponível à visitação pública. Em comunicação pessoal, a diretora adjunta cultural do museu, Simone Trindade, informou que, lamentavelmente, não há informações sobre as donas das joias e que as fotografias de mulheres portando as joias que compõem a expografia da seção Joias de Crioula são de caráter meramente ilustrativo. Refrescando a memória do leitor, é nesse conjunto de fotos expostas que se encontram as fotografias de Pulquéria e da mulher fotografada por Ferrez, pontapé inicial deste trabalho.

A tipologia das joias é composta pelos seguintes objetos: abotoaduras, anéis, brincos, colares, correntões, balangandãs, pente e pulseiras. Nem todas as mulheres traziam consigo todos esses elementos ao mesmo tempo, assim, irei me ater apenas àquelas joias que se encontram visíveis nas fotografias analisadas.

Nas fotografias produzidas por Ferrez é possível ver com maior detalhe as joias, não à toa uma dessas imagens serviu de modelo ilustrativo para o museu, a mulher traz em suas orelhas brincos tipo pitanga em formato circular e guarnecidos por diversos materiais. No pescoço ela sustenta três tipos de joias, um colar de aliança ou grilhões, “formado pelo encadeamento de elos em formato de anéis lisos ou decorados, que se interpenetram”⁶⁵; um correntão de crioula, “composto por bolas ou contas confeitadas”⁶⁶ de onde pende uma cruz; e outro tipo de colar de onde pende uma roseta. Com relação aos braços, ela traz seis joias de dois tipos diferentes em cada um dos antebraços, são eles: três pulseiras de bolas lisas em cada membro, seguidos por três pulseiras de placas “compostas de chapas retangulares decoradas com motivos fitomorfos ou efígies. As partes são conectadas entre si por elos ou

⁶⁴ *Idem*, p. 16

⁶⁵ *Idem*, p. 31

⁶⁶ *Ibidem*

cilindros no mesmo metal, ou em coral ou pedra colorida encaustados”⁶⁷. Se a mulher traz consigo uma penca de balangandãs não é possível observar, geralmente, essa peça vinha presa por uma corrente que circundava a cintura, permanecendo encoberta pelo pano da costa. Embora na foto vista na tese de Yasmin Nogueira (figura 3) conste na legenda que a mulher esteja “portando ricamente joias nos dedos” essa informação não corresponde à realidade, seus dedos se encontram praticamente nus. Apenas se vê um anel de pequeno diâmetro no anular esquerdo, sugerindo uma aliança de casamento. Caso se trate de um anel de compromisso isso afasta ainda mais a possibilidade da referida mulher ser Pulquéria uma vez que a veneranda ialorixá do Gantois era solteira. Como nos revela o *Jornal de Notícias*, Pulquéria “contava com 78 anos de idade, era solteira e deixa um irmão, o sr. Jacintho Marciano de Nazareth, artista”⁶⁸.

A respeito da imagem de Pulquéria (figura 1), é possível ver que ela traz um par de brincos, porém a imagem não permite vê-los detalhadamente. Seu dorso está completamente coberto por um pano da costa de forma que só é possível vislumbrar uma pequena parte de seu pescoço, de onde se vê carregando consigo dois correntões de bolas que podem ser lisas ou confeitadas. No entanto, são em seus braços que podemos ver uma grande quantidade de joias que o recobrem quase que por inteiro. Sãos quatorze joias de dois tipos, doze pulseiras de bolas, contando seis em cada braço; e dois copos, um em cada braço, que seria um “bracelete cilíndrico que se assemelha a um copo. Traz geralmente como elemento decorativo central medalhão com figura feminina de perfil”⁶⁹. Também não é possível saber se Pulquéria trazia junto a si uma penca de balangandã, embora fosse provável que sim, pois “a Pulquéria, quem não a conheceu cheia de balangandãs, correntões, pulseiras, presidindo às solenidades bárbaras do Gantois para onde o efó e o afurá arrastam muitas figurinhas e figurões”⁷⁰? Constituída de um conjunto de insígnias e símbolos que representavam aspectos da personalidade da mulher que o transportava consigo, o balangandã era uma peça demasiada íntima e, por conseguinte, única, não havendo nenhuma penca de balangandã similar a outra. Embora também utilizado por africanas esse era um acessório essencialmente nacional, ou melhor, baiano, não

⁶⁷ Silva, op. cit., p. 32

⁶⁸ *Jornal de Notícias*, 14/02/1918.

⁶⁹ Silva, op. cit., p. 32

⁷⁰ *A Cidade*, 14/02/1918.

havendo notícias de precedentes em outras partes do país ou da Diáspora africana nas Américas.

Em ambas fotografias as mulheres não olham diretamente para a câmera, estendendo o olhar para fora do enquadramento, no caso de Pulquéria seu rosto está levemente inclinado para o lado. O fotógrafo parece ter comandado a elas que não olhassem para a câmera, impondo um padrão de tema e pose recorrentemente observado nesse tipo de fotografia, entretanto, cabia haver algum grau de negociação envolvido nessa relação de poder, sobretudo se as fotografias tiverem sido encomendadas pelas retratadas. Nesse sentido, a busca por um ângulo que lhes favorecessem ou certa inibição diante das lentes fez com que se optasse por aquele tipo de pose. De fato, ao analisar as fotografias do período são poucas as mulheres negras que desafiam o espectador da imagem com atrevimento e sem inibição, a ponto de constranger o olhar curioso.

De resto, as mulheres guardam intrigantes semelhanças físicas, ambas possuem rostos arredondados com bochechas salientes e braços que, escapando de suas batas, se mostram prodigiosamente grossos e roliços, aliás, o sobrepeso revela-se um traço característico de muitas outras mães de santo, como Menininha e Senhora, por exemplo. Pulquéria guarda uma expressão resoluta no rosto, no entanto, paira ligeiramente sobre seu semblante um ar de desconforto com a situação; a mulher de Ferrez, por seu turno, alterna entre as imagens uma expressão sibilina, talvez de leve satisfação, e outra de indisfarçável cansaço. Prevalece em ambas as mulheres, de forma conspícua, uma demonstração indiscutível de altivez e exuberância no porte.

Nesse exercício de escuta das histórias por trás de fotografias antigas, por vezes sou assaltado por perguntas impossíveis de serem contempladas por qualquer tipo de investigação de natureza científica, me pego pensando em como essas mulheres chegaram ao estúdio, quer dizer, qual era o estado de espírito que lhes dominavam naquele momento. E sigo devaneando a respeito de qual dia da semana teria ocorrido a sessão de fotografia, se seria manhã, tarde ou noite, se chovia ou fazia sol, e até mesmo sobre quais outros compromissos teriam elas depois dali. E, talvez o mais fundamental, qual imagem de si imaginavam estar deixando imortalizada? Ao fim e ao cabo, a fotografia nos permite tudo isso, construir uma história em torno da imagem, especialmente quando dispomos de muitas lacunas e poucas informações acerca do contexto de sua produção.

Considerações finais

Por fim, a respeito da potencial identidade de Maria Pulquéria da Conceição Nazareth no conjunto de fotografias produzidas por Marc Ferrez, o objetivo capital deste estudo, os indícios que poderiam comprovar tal hipótese não são precisos, exigindo de minha parte o máximo de cautela em torno dos resultados obtidos. Há uma carência sentida de evidência documental de modo que o caminho metodológico tomado - o levantamento de informações sobre as fotografias, o cotejamento morfológico entre as imagens e a análise feita com base em documentação jornalística e na literatura especializada a respeito da trajetória de vida de Pulquéria - não me permite conferir qualquer tipo de afirmação comprovatória. Pelo contrário, ao que tudo indica, tratam-se de duas mulheres distintas, porém contemporâneas, que, a julgar pelos indícios, possuíam relação com irmandades religiosas católicas e com o culto dos deuses africanos.

Desde o começo da empreitada, mesmo antes de dar-me conta do equívoco cometido, me encontrava plenamente consciente da dificuldade da empreitada. As informações acerca da(s) fotografia(s) de Ferrez não indicavam mais do que já se sabia (informações técnicas que acompanhavam a foto, como data e local), a literatura antropológica e historiográfica não primava pela busca da identidade das pessoas fotografadas e a tradição oral não dispunha de maiores informações a respeito. A partir da suspeita em torno da identidade da mulher fotografada em traje de beca, ricamente adornada com joias de crioula, no final do século XIX, em Salvador, pelo fotógrafo franco-brasileiro Marc Ferrez – circunstâncias que coincidiam em alguma medida com a trajetória de vida de Mãe Pulquéria e alimentavam a continuidade da investigação – coube-me cruzar as informações disponíveis de modo a compor um quadro geral em que se pudesse definir e adentrar o contexto em que essas personagens se encontravam inseridas. Estabelecendo a partir do processo de imersão nas fotografias aproximações possíveis entre as histórias de vida de cada uma das mulheres, procurando não só comprovar a identidade de Pulquéria naquele conjunto de fotografias como compor uma narrativa convergente que provocasse a atenção daqueles que se interessam pelo assunto, propiciando questionamentos sobre imagem e identidade a partir do movimento incitado pelas inúmeras incertezas

surgidas ao longo da pesquisa, especialmente no que diz respeito à memória da mulher sucintamente descrita como Negra da Bahia.

Com efeito, na tradição antropológica se estabelece uma diferença conceitual entre enxergar e ver: enxergar é uma capacidade biológica, ao passo que ver é parte de uma seleção cultural, dotada de uma dimensão ética e intelectual. Embora eu não possa precisar quem é de fato a mulher na fotografia de Ferrez, compensa pensar que ao se deparar com as fotografias de homens e mulheres negras produzidas no século XIX, que ainda se encontram difundidas em nossa realidade informando e assombrando o imaginário social sobre a população negra, o leitor possa ver essas imagens com outros olhos. Agora não mais de maneira inadvertida, mas passando pelo escrutínio da crítica, aprendendo a lê-las de maneira decolonial, percebendo que por trás da beleza estética reside uma intencionalidade carregada de uma violência inaudita – achar uma obra de arte bonita não consiste necessariamente em entendê-la. Efetivamente, esse exercício de consciência crítica nos permite ver através da imagem, não cedendo a sua leitura imediata.

Descolonizar – palavra tão desgastada atualmente – consiste em desnaturalizar o olhar, o pensar e o agir. Algo urgente ao Brasil, uma nação que não tem como hábito se apalpar, possuindo uma tremenda inconsciência de si, e que em razão disso paga o preço de querer ser outra coisa, imaginando-se um país mais branco, mais europeu, voltando-se reiteradamente contra si próprio. Em uma espécie de “autoimperialismo” em que os segmentos negro e indígena do todo nacional padecem dos efeitos de sua dominação⁷¹. E por não assumir o que se é e desejar o que não se tem – um quadro clássico de bovarismo, diagnosticado sobretudo em nossa elite⁷² -, não se realiza em coisa alguma.

Ao passo que a mulher retratada por Ferrez se distanciava da identidade de Pulquéria o trabalho ia ganhando novos sentidos, mergulhando na história da fotografia no Brasil e em como esse campo das artes visuais lidou com a população negra. A busca por novas imagens de Mãe Pulquéria, figura central do projeto, foi se diluindo ao longo de sua execução, desencadeando uma discussão mais ampla, ainda assim, decidi por manter seu nome no título do trabalho final por sua figura estar

⁷¹ Sobre o assunto, ver: Moser, Benjamin. *Autoimperialismo: três ensaios sobre o Brasil*. São Paulo: Planeta, 2016.

⁷² Sobre bovarismo, ver: Kehl, Maria Rita. *Bovarismo brasileiro*. São Paulo: Boitempo, 2018.

involucrada em todo o processo e por entender a sua centralidade para o candomblé, algo a que venho dedicando atenção e análise para que mais pessoas possam conhecer sua trajetória de dedicação ao culto dos deuses nagô. Dessa forma, o trabalho foi capaz de dar conta em discutir a forma como o negro fora representado na fotografia do século XIX, em que se observa o lugar social que a produção dessa cultura visual tencionava atribuir à população de cor, retratada em situações de trabalho em funções socialmente desvalorizadas, ou evidenciada a partir da diferença, como indivíduos pitorescos e exóticos, em antítese a ideia do branco civilizado e universal. Além de pontuar o trabalho de artistas contemporâneos negros que questionam esse lugar, o que nos leva à máxima que diz que quando o olhar muda, muda o discurso da imagem. Portanto, um protagonismo artístico do negro nas duas pontas, no sujeito (artista) e no tema (arte), este agora não mais tratado a partir de um olhar frio e distante – quase etnográfico -, mas a partir do olhar “dos de dentro”, artistas portadores daquela cultura, que renovam os temas que focalizam.

De todo modo, as discussões sobre imagem e identidade refletem a dificuldade em conferir subjetividade a corpos objetificados pelo racismo, em última instância, em realizar uma política da memória, haja vista as lacunas existentes que não nos permitem conhecer essas pessoas. Certamente, a identidade das mulheres negras registradas na segunda metade do século XIX por fotógrafos nacionais e estrangeiros - homens brancos com nome e sobrenome – permanecerá irremediavelmente oculta, são personagens condenadas ao esquecimento, e por serem apresentadas descaracterizadas de personalidade uma parte de nossa história seguirá, como elas, invisibilizada. E é aí que entra o ofício do artista e sua fabulação criativa para preencher os espaços vazios da história⁷³. Retorno ao artista visual goiano Dalton Paula para referendar o argumento levantado a partir da analogia com uma de suas obras, em 2014 ele pintou a óleo uma série de retratos de pessoas negras sobre a capa de enciclopédias antigas, repositório por excelência do conhecimento eurocentrado, a obra foi oportunamente batizada de *Retrato Silenciado*, em uma alusão ao fato daquelas pessoas - o conjunto de seus saberes, conhecimentos e

⁷³ A artista visual fluminense Aline Motta dialoga muito bem com esse campo, como pode ser visto em sua obra *Filha Natural*, em que se debruça sobre sua história familiar a partir de documentos e fotografias oitocentistas opacas e silenciosas. A partir da dificuldade em reconstituir sua genealogia familiar, permeada de lacunas como tantas outras famílias negras brasileiras, ela joga luz sobre o apagamento da memória da população negra na formação do país, resultado da escravidão e do processo de branqueamento observado no pós-abolição.

ensinamentos acumulados - não se encontrarem ali. Em linhas gerais, a memória parece não facultada aos negros.

“Um dia o futuro vai estar sobrelotado, e não vai haver ninguém para saber da minha história”⁷⁴, dizia a personagem Maria da Graça no romance *O Apocalipse dos Trabalhadores*. Talvez, aquele conjunto de imagens da mulher fotografada por Ferrez seja tudo o que restou dela, todavia, aquela mulher tinha nome e isso é um motivo e tanto para seguirmos na batalha em (re)contar a história do Brasil a partir de outras perspectivas. Afinal, como nos ensina Ailton Krenak, adiar o fim do mundo consiste em “poder contar mais uma história”⁷⁵, isto é, ampliar os nossos horizontes!



⁷⁴ Mãe, Valter Hugo. *O apocalipse dos trabalhadores*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017, p. 194

⁷⁵ Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019, p. 27

Bibliografia utilizada

Artigos

Castillo, Lisa Earl. *A fotografia e seus usos no candomblé da Bahia*. Pontos de Interrogação, v. 3, n. 2, jul./dez. 2013.

_____. *O terreiro do Gantois: redes sociais e etnografia histórica no século XIX*. rev. hist., São Paulo, n. 176, pp. 1-57, 2017.

Meneses, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História, vol. 23, nº 45, pp. 11-36, julho de 2003

Sansone, Livio. *Estados Unidos e Brasil no Gantois: o poder e a origem transnacional dos Estudos Afro-brasileiros*. Rev. bras. Ci. Soc. [online], vol. 27, n. 79, pp. 9-29, 2012.

Vasconcellos, Christianne Silva. *O uso de fotografias de africanos no estudo etnográfico de Manuel Querino*. Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, n. 4, pp. 88-111, dez. 2009.

Catálogos

Silva, Simone Trindade Vicente da. *Jóias de crioula*. São Paulo: Instituto Victor Brecheret; Caixa, 2012.

Jornais

A Cidade, 14/02/1918.

A Tarde, 22/11/1912.

A Tarde, 25/11/1912.

Jornal de Notícias, 14/02/1918.

Livros

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Costa Lima, Vivaldo. Manuel Querino. In: Costa Lima, Vivaldo. *Anatomia do acarajé e outros escritos*. Salvador: Corrupio, 2010.

Ferrez, Gilberto. *Bahia: velhas fotografias, 1858-1900*. Rio de Janeiro: Editora Kosmos; Salvador: Banco da Bahia Investimentos, 1988.

Kossoy, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

Landes, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

Mãe, Valter Hugo. *O apocalipse dos trabalhadores*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

Mattoso, Katia Queiroz. Apresentação. In: Ferrez, Gilberto. *Bahia: velhas fotografias, 1858-1900*. Rio de Janeiro: Editora Kosmos; Salvador: Banco da Bahia Investimentos, 1988.

Olszewski Filha, Sofia. *A fotografia e o negro na cidade de Salvador (1840-1914)*. Salvador: EGBA; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.

Pares, Luis Nicolau. *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. 3ª ed. Campinas: Editora Unicamp, 2018.

Querino, Manuel. *Costumes africanos no Brasil*. 3ª ed. Salvador: EDUNEB, 2010.

Rodrigues, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Madras, 2008.

_____. *O animismo fetichista do negro baiano*. 2ª ed. Salvador: P55 Edições, 2014.

Silveira, Renato da. *O Candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto*. Salvador: Edições Maianga, 2006.

Sontag, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Sites e Revistas

Bispo, Alexandre Araujo. *As reencarnações de uma mulher negra: pessoa-coisa-pessoa*. Radar, Revista Zum, novembro de 2020. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/a-mulher-de-turbante/>> Acesso em: 15 de março de 2021.

Menezes, Hélio. *Olhos de sangue*. Revista Zum, n. 17, 2020. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-17/olhos-de-sangue/>> Acesso em: 20 de janeiro de 2021.

Schwarcz, Lilia; Machado, Maria Helena; Burgi, Sergio. *Emancipação*. Blog do IMS, 2013. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/emancipacao-por-lilia-schwarcz-maria-helena-machado-e-sergio-burgi/>> Acesso em: 12 de janeiro de 2021.

Teses e dissertações

Nogueira, Yasmin de Freitas. *Memórias de corpo negro feminino: narrativas poéticas, ancestralidade e processos criativos*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2019.