

Memória e gênero: presença das mulheres na construção da paisagem da Baía de Guanabara - RJ

Memoria y género: presencia de mujeres en la construcción del paisaje de la Bahía de Guanabara - RJ

Bárbara Boy Oliveira

Mestra em Urbanismo

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

barbaraboy57@gmail.com

Recebido: 23/09/2022

Aprovado: 06/03/2023

Resumo: Esse artigo busca analisar paisagens da Baía de Guanabara, importante acesso da cidade do Rio de Janeiro e de sua Região Metropolitana. Inicialmente propomos “escovar a história a contrapelo” em busca de lampejos da memória não evidenciada, e depois uma investigação sobre um grupo social específico, o de mulheres que também construíram a paisagem da Baía da Guanabara. Propomos uma busca pela história de mulheres que passaram por essa paisagem, colocando em disputa o olhar da mulher e espaços excluídos da hegemonia. Acreditamos que a Baía de Guanabara possui camadas de análise, enquanto cidade, enquanto água, enquanto berço, enquanto seio, enquanto fluxo. O objetivo é buscar indícios de paisagens outras da Baía, colocando em disputa o olhar da mulher na paisagem hegemônica. O modo de pensar/fazer que propomos é a montagem, desmontagem e remontagem dessas paisagens, localizando onde elas se encontram no território.

Palavras-chave: mulher; memória; Baía de Guanabara.

Resumen: Este artículo analiza los paisajes de la Bahía de Guanabara, un importante punto de acceso para la ciudad de Río de Janeiro y su Región Metropolitana. Proponemos inicialmente “rozar la historia a contrapelo” en busca de destellos de memoria no revelada, y luego una indagación sobre un grupo social específico, el de las mujeres que también construyeron el paisaje de la Bahía de Guanabara. Aquí proponemos formas de ver el paisaje a contrapelo, poniendo en disputa la mirada de las mujeres y los espacios excluidos de la hegemonía. Creemos que la Bahía de Guanabara tiene capas de análisis, como ciudad, como agua, como cuna, como seno, como caudal. El objetivo es buscar evidencias de otros paisajes de la Bahía, poniendo en disputa la mirada de la mujer en el paisaje hegemónico. La forma de pensar/hacer que proponemos es el montaje, desmontaje y remontaje de estos paisajes, localizándolos en el territorio.

Palabras clave: mujeres; memoria; Bahía de Guanabara.

Memória e gênero: presença das mulheres na construção da paisagem

Partimos da premissa que é possível observar a paisagem da Baía de Guanabara a partir da memória de mulheres estrangeiras e brasileiras. Como metodologia inicial, localizamos no mapa a seguir algumas mulheres importantes no processo histórico da cidade e tentamos traçar sua movimentação na paisagem. São elas: Maria Graham (MG), viajante do século XIX; Caroline Leveson Gower (CL), viajante do século XIX; Maria Angu (MA), figura presente no Porto de Maria Angu - desativado no século XX; Lota de Macedo Soares (LM), urbanista do século XX; Luz del Fuego (LF), dançarina e ativista política; Luiza Baldan (LB), artista visual contemporânea.

No mapa, como método investigativo e analítico, traçamos percursos imaginários baseados nas histórias dessas mulheres. A viajante inglesa Maria Graham, localiza-se na entrada da Baía de Guanabara, seus trajetos se concentram no centro da cidade e no bairro de São Cristóvão, pelas relações de proximidade com a família real/imperial, e seguem para o alto mar. Assim também acontece com a viajante Caroline Leveson Gower, que restringiu a distância das suas viagens internas na cidade e assim localiza-se mais próximo à entrada do alto mar. Os percursos de Maria Angu são tão ocultos quanto sua história, portanto marcamos sua localização apenas no Porto de Maria Angu, localidade do bairro de Ramos, e indicamos sua conexão com outro continente, provavelmente africano. Lota de Macedo Soares está fixada no Aterro do Flamengo, pois lá se localiza sua grande obra na cidade, mas atravessa o Atlântico algumas vezes por motivos variados. Luz del Fuego transita por alguns anos entre Copacabana e a Ilha do Sol, onde realmente se fixa definitivamente antes de ser assassinada. Já Luiza Baldan se coloca à deriva nessas águas para seus trabalhos artísticos.

Figura 1: Mapa dos percursos imaginários das mulheres estudadas.



Fonte: autora, 2021.

O estudo dessas mulheres na paisagem nos abre a reflexão sobre o porquê é difícil encontrar representantes femininas na construção da paisagem coletiva. A pesquisadora italiana Silvia Federici apresenta uma resposta a esta questão ao colocar o conceito de *reprodução*, como um complemento ao conceito marxista de *acumulação primitiva*. O conceito usado por Karl Marx para descrever a gênese histórica do capitalismo, nos leva ao entendimento de que a origem do modo de produção capitalista está ligada a um processo de expropriação da produção que separou o produtor dos seus meios de produção, assim resultando na formação de uma massa de pessoas necessitando vender sua força de trabalho. Nesse contexto, se encontra também o trabalho doméstico não remunerado que tem sido um dos principais pilares da produção capitalista, ao ser o trabalho que produz força de trabalho. Além disso, convém lembrar que a referência frequente a ele é como sendo um trabalho “improdutivo” o que fortalece a subordinação daqueles que o exercem, no caso as mulheres, aos homens aqueles que são os beneficiados. Ainda a mencionar que se na divisão do trabalho as mulheres ficaram encarregadas do trabalho reprodutivo, não remunerado (tarefas da casa, educação dos filhos entre outras funções), e aos homens coube a produção, a atividade remunerada na esfera pública, essa divisão das esferas, historicamente, implicou em uma assimetria entre relações com os espaços públicos. Nesta divisão as mulheres foram limitadas ao ambiente doméstico, sendo, deste modo, excluídas frequentemente da fruição da paisagem das cidades.

A finalidade deste estudo é contribuir para o conhecimento da obra de mulheres sobre a Baía de Guanabara, a partir da perspectiva da paisagem, além de evidenciar a produção feminina ao longo da história, compreendendo a dimensão simbólica da produção de uma mulher no seu século. Para uma organização metodológica deste artigo, dividimos o texto em três itens: as viajantes estrangeiras Maria Graham e Caroline Leveson; em seguida, citamos aquelas cuja presença foi apagada da história, Maria Angu e Luz del Fuego; e por fim, trazemos as mulheres que tiveram seu olhar registrado sobre a paisagem da Baía: Lota de Macedo Soares e Luiza Baldan.

Viajantes estrangeiras: Maria Graham e Caroline Leveson Gower

Para traçar a passagem das mulheres pela Baía de Guanabara, começaremos pelas estrangeiras viajantes que estiveram no Brasil durante o século XIX, em um momento de grandes transformações e expansão das cidades. Trata-se de mulheres inglesas que acompanhavam seus maridos na viagem ao “novo mundo” e registraram importantes testemunhos de suas estadas, em diários e desenhos. Os

escritos sobre as impressões que tiveram do cotidiano brasileiro tornaram-se fontes preciosas para o entendimento de uma época e de uma *dupla documentação* (LIFCHITZ, 2015), referindo-se ao momento de uma dupla narrativa de si mesma, enquanto mulher, e do outro.

A posição social que muitas viajantes ocupavam era privilegiada justamente por serem casadas com homens das forças militares. Dentre elas é possível citar Jemima Kindersley, uma das primeiras mulheres a ter deixado um relato referente ao Brasil. Ao acompanhar o esposo, oficial de carreira, em uma viagem a Bengala, enviou cartas que foram publicadas em 1777, nelas cita a sociedade colonial brasileira e denuncia os malefícios da escravidão.

Para compreender a relação da viajante inglesa Lady Maria Dundas Graham Callcott (1785-1842), mais conhecida como Maria Graham, e a Baía de Guanabara, precisamos citar seu livro "Diário de uma viagem ao Brasil" (tradução 1956), e no seu panorama do Rio de Janeiro (pintura com visão 360 graus da paisagem). Suas viagens ao Brasil aconteceram em três momentos: 1821, 1822 e 1823, teve seu diário construído por “horas de solidão e tristeza” como é sinalizado pelo tradutor do livro, Américo Jacobina Lacombe, principalmente na espera para autorização de desembarque e nas longas viagens dos navios.

Maria Graham vem às Américas junto ao marido, capitão da Marinha Real Inglesa Thomas Graham em uma viagem diplomática a bordo do navio-escola Doris. No entanto, nas primeiras décadas dos anos de 1800 não era comum que mulheres viajassem. Desse modo, entendemos que as viagens poderiam significar uma ampliação do espaço social para elas. E “Mesmo as que viajavam na condição de esposas de navegantes rompiam os padrões sociais vigentes em dois aspectos: por não se reservarem ao âmbito doméstico e por se exporem publicamente através de seus relatos” (SANTOS, 2014, p. 46). É importante ser destacada a posição de estrangeira e de mulher de Maria Graham, principalmente em um momento de laços estreitos entre a sua terra natal, Inglaterra, e o país de suas “descobertas”, Brasil. Seus relatos possuem visões políticas explícitas como ser a favor da independência brasileira, além de demonstrar aversão à situação dos escravizados da época.

Maria Graham era pintora, professora, escritora e foi governanta da princesa Maria da Glória, filha primogênita de Dom Pedro I e de Dona Leopoldina, morou no Palácio de São Cristóvão e manteve contato direto com a família real em meio ao processo da independência do Brasil. Acompanhou seu marido, em uma viagem diplomática que tinha como itinerário Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro, no Brasil, e Valparaíso no Chile. Seu marido morreu em 1823 a caminho do Chile.

Viúva, se aproximou de um importante militar da época, ação que não foi vista com bons olhos. De volta ao Brasil em 1824 não foi bem recebida, e acabou sendo dispensada dos serviços de governanta, por conta disso morou no bairro de Laranjeiras numa casa emprestada sem muita estrutura e teve contato com um quilombo no mesmo bairro. Graham saiu em setembro de 1825 do Brasil com a mediação do embaixador inglês. Por coincidência o mesmo navio que a levou para a Inglaterra, é o navio que levou os documentos para o reconhecimento de Portugal sobre a independência do Brasil (PORTO, 2019).

Figura 2: Montagem Maria Graham.



Fonte: autora, 2021.

A Baía da Guanabara vista a partir do mar, descrita e representada inúmeras vezes por diversos viajantes que estavam de passagem pelo Rio de Janeiro, finalmente estava descortinado diante dos olhos atentos de Maria Graham.

Nada do que vi até agora é comparável à baía. Nápoles, o Firth of Firth, o porto de Bombaim e Tricomalee, cada um dos quais julgava perfeito em seu gênero de beleza, todos lhe devem preito porque esta baía excede cada uma das outras em seus vários aspectos. Altas montanhas, rochedos como colunas superpostas, florestas luxuriantes, ilhas de flores brilhantes, margens de verdura, tudo misturado com construções brancas, cada pequena eminência coroada com sua igreja ou fortaleza, navios ancorados, ou em movimento e inúmeros barcos movimentando-se em um tão delicioso clima, tudo isso se reúne para tornar o Rio de Janeiro a cena mais encantadora que a imaginação pode conceber. (GRAHAM, 1956, p. 194-195)

Após retornar para a Inglaterra, Maria Graham pinta um panorama em 1825 da paisagem da Baía de Guanabara. O ponto da observadora é distanciado e localizado fora da Baía, apreende a continuidade da cadeia de montanhas, a Serra do Mar, e os diversos morros das cidades do Rio de Janeiro e Niterói. Além da representação das arquiteturas em um detalhado conhecimento da orla carioca. Por mais que traga consigo as marcas da Inglaterra, Graham deixa ser contagiada pelo Brasil, mostrando uma visão imbuída de sentimentos e subjetividade. O panorama de Maria Graham em tela de dimensões de 20 x 352,7 x 1,5 cm, foi doada em 1952 para o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

Figura 3: Vista panorâmica da Baía de Guanabara, Maria Graham - 1825, entrada da Baía com sua cadeia de montanhas, à esquerda o Rio de Janeiro e à direita Niterói.



Fonte: Acervo MASP - Reprodução fotográfica de Eduardo Ortega.

Os panoramas foram um importante recurso de difusão das cidades. O significado encontrado em dicionários para a palavra panorama faz menção a própria paisagem, com uma amplificação do olhar. Entendemos panorama como “um gênero de pintura que reproduz uma cena dada, como se o espectador girasse em torno de um eixo e pudesse contemplá-la de todos os ângulos possíveis” (PEREIRA, 1994, p. 171). Enquanto representação de uma cidade específica, os panoramas ajudaram a aproximar universos distantes e levar um pouco desse imaginário de uma cidade para outra. Buscamos estudar o panorama não apenas pela sua condição física, mas também pela sua construção estética assim como a professora Margareth Pereira sinaliza ser importante (1994). Tratamos aqui algumas características para se observar nos panoramas: a) sua forma de exibição, que em geral, era circular; b) possui períodos de maior interesse para a temática das vistas urbanas (1790-1830); c) preocupação com a luz, o movimento e a centralidade do espectador; e também destaque para a posição do panoramista; d) a visão topográfica, a ampliação do horizonte visível, a imitação perfeita e o efeito ilusionístico, que evidentemente se manifestavam, contemporaneamente, em outros suportes como elenca Silvia Bordini (1984).

Fazemos as análises sobre os panoramas reconhecendo que eles são uma interpretação da paisagem, sendo de suma importância quem o produz, assim como afirma Thiago Leitão em sua tese sobre o tema:

Considera-se necessário fazer uma importante ressalva: todo Panorama é uma interpretação, ficando assim a cargo das escolhas do panoramista. Não se pode afirmar que um Panorama apresentava uma realidade, embora assim fossem anunciados no século XIX. Não se pode considerar um Panorama como fonte precisa da História. Afirmar isso seria cometer um grave engano e equívoco. Assim como todo desenho e toda pintura, o Panorama também é uma interpretação. Representa a visão de quem o fez, idealizou e realizou, com objetivos e interesses específicos de seu próprio autor. O que só vem a corroborar ainda mais a importância do panoramista com sua obra. (SOUZA, 2014, p. 46)

Analisamos então dois aspectos do panorama de Maria Graham: um pela localização geográfica em que se insere como observadora; e o outro pela dimensão subjetiva de ser uma mulher viajante na segunda década do século XIX. Maria Graham apresenta sua imagem da Baía de Guanabara, que muitas vezes nos parece distanciada e embranquecida. Os relatos em seu diário nos mostram o Brasil no momento da independência, e a escravidão ainda presente. Graham aproximava-se dos acontecimentos, e também ficava mais perto de seus leitores, dividindo com eles não apenas o que via, mas também o que sentia. Em adição, mesmo sendo mulher, possuía o privilégio de pertencer a uma classe com recursos financeiros e ser branca, o que a colocava em uma posição de ser minimamente ouvida. A história dominante relata esses processos no Brasil do século XIX como uma libertação, entretanto a paisagem permanecia atrelada a uma visão eurocêntrica.

A continuidade da paisagem, presente na obra de Graham, é evidente, a cadeia de montanhas que compõem a imagem faz a leitura de um espaço homogêneo. Entretanto, a sensibilidade da artista atenta ao detalhe (SÜSSEKIND, 2008), e se aproximando do panorama nos revela as diferentes arquiteturas e diferenças do litoral carioca. A construção do panorama se dá, da esquerda para a direita, com a cidade do Rio de Janeiro, o hiato da água emoldurado pela Serra dos Órgãos, e então Niterói. A posição de Graham é centralizada em um eixo imaginário da Baía e se coloca fora da Baía propriamente dita, a viajante está em alto mar e tem uma visão “total” da paisagem. Diferente de outros panoramistas, Graham não se coloca em uma posição elevada para mostrar a cidade. A construção de uma vista panorâmica ou um panorama é uma das possíveis múltiplas interpretações da paisagem, e mesmo podendo abranger 360 graus, ela não traduz as relações do espaço em sua totalidade.

Reconhecemos que mesmo sendo uma viajante estrangeira, Maria Graham muito contribuiu com seu olhar sobre a paisagem da Baía de Guanabara, por sua “subjetividade feminina”. Mesmo com quase duzentos anos da sua pintura, a cadeia de montanhas permanece em importância, assim como os morros da entrada da baía, hoje, o Pão de Açúcar e o Morro do Corcovado com o Cristo Redentor.

Ainda na perspectiva dos relatos dos viajantes, Caroline Frederica Foljambe contribuiu para as impressões da transição do país para um regime de império para de república. Nasceu em Nottinghamshire, Grã-Bretanha em 1850 e casou-se com o secretário da Delegação Britânica no Rio de Janeiro Arthur Leveson Gower em 1881. Morreu em 1895, deixando quatro filhos pequenos: William (1883-1918), Emily (nascida em 1884), Victoria (1887-1984) e Osbert (nascida em 1888). Caroline era filha de George Foljambe de Osberton, Nottinghamshire, e Selina, Viscondessa Milton.

Pintou o *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* em 1883 em aquarela sobre cartão com dimensões de 320 cm de comprimento e 27,6 cm de altura, em um momento que a “moda” dos panoramas já caía em desuso na Europa. Seu trabalho foi realizado em seis partes retratando pontos importantes da cidade do Rio de Janeiro no século XIX. Os pontos destacados são: Morro da Glória, Candelária, Baía de Guanabara, Praia Grande, Praia de Jurujuba e Santa Cruz. A obra foi recebida no Museu Imperial por meio de doação feita pela filha de Caroline, Vitória Leveson Gower.

Diferente de Graham, Caroline, investe nos tons azulados para sua pintura, remetendo a certa tranquilidade ou até mesmo numa tentativa de se aproximar da realidade. Os morros ainda ganham destaque e a cidade do Rio de Janeiro encontra-se quase que como em primeiro plano. O seu panorama do Rio de Janeiro tem as dimensões físicas de 320,4 cm de largura por 27,6 cm de altura. O início de seu desenho se dá pelo Morro da Glória e encerra com a entrada da Baía e o morro do Pão de Açúcar. A artista se posiciona mais próximo à orla carioca, evidenciando o centro urbano em desenvolvimento do fim do século XIX.

Figura 4: Panorama do Rio de Janeiro.



Fonte: Caroline Leveson, 1883.

Tanto o panorama de Caroline Leveson Gower quanto o de Maria Graham contribuem para o controle do imaginário europeu, com o foco na relação da natureza com o território. A exibição circular desses desenhos panorâmicos causava imersão completa em uma vista urbana, transportando o espectador para o lugar em questão. O tema das vistas urbanas para as datas de produção dos panoramas (1822 - Maria Graham) e o outro (1883 - Caroline Leveson) são igualmente importantes. Estamos diante de indicadores de rupturas, deslocamentos e recalques que culturalmente foram processados na própria formação de uma visualidade que se interroga sobre os seus modos de operação.

Os panoramas realizados por Maria Graham e Caroline Leveson nos ajudam a perceber a relação da paisagem com a natureza no século XIX. Comparando as duas situações, trazemos o panorama de Maria Graham de 1825 - que, embora seja possível enxergar a cidade distante no fundo, parece ter uma maior preocupação em representar a natureza e relevo da Baía de Guanabara. A cena é desenhada ao entardecer e a coloração do céu é destacada pelo relevo. Já no panorama de Caroline F. Leveson Gower em 1883, a representação é feita bem mais próxima da costa, onde é possível perceber o Outeiro da Glória e as edificações próximas em primeiro plano. Embora exista a intenção de mostrar a arquitetura da cidade, a natureza fica em maior evidência, os morros ocupados, a Baía e a Serra dos Órgãos ao fundo. Cabe destacar que o primeiro dos panoramas aqui citado foi realizado em data próxima à Proclamação da Independência em 1822, e o segundo já próximo à Proclamação da República em 1889. Deste modo, retratavam uma mudança no cenário político que se repetia na paisagem urbana. Ainda a mencionar que ambos representam o Rio de Janeiro a partir da Baía de Guanabara, numa perspectiva inusitada do viajante.

Importante ressaltar que ambas panoramistas em questão - Maria Graham e Caroline F. Leveson Gower - se colocam flutuantes na Baía de Guanabara, provavelmente como estrangeiras que não haviam pisado em terra ou ainda na espera de autorização para desembarque, ou mesmo, deslumbradas com a utopia das Américas ou uma última visualização do que deixariam para trás. Ana Maria de Moraes Belluzzo (1996) caracteriza esses trabalhos de panoramas marinhos, feitos a partir do mar e com um ponto de vista central, em formato circular, como aqueles que mais favoreciam a construção da paisagem na forma panorâmica.

Memórias apagadas da história: Maria Angu e Luz del Fuego

O nome de Maria Angu, refere-se ao porto outrora existente na também extinta Praia de Maria Angu, localizada na Baía de Guanabara. Situando-se nas proximidades dos atuais bairros de Ramos e Penha, era o porto durante o período colonial por onde escoavam os produtos agrícolas vindos das freguesias de Irajá, Inhaúma e até de Campo Grande para o centro da cidade do Rio de Janeiro, cuja existência permaneceu até as primeiras décadas do século XX. A localidade é mencionada por Magalhães Corrêa e José Vidal em algumas publicações do jornal *Correio da Manhã* ao longo do ano de 1936 (CORRÊA, 2016). Durante os anos 1940, com a construção da Avenida Brasil, que se tornou o principal eixo rodoviário de acesso à cidade, grande parte da região na qual se localizava o Porto de Maria Angu foi aterrada, fazendo com que desaparecesse. Nos relatos que permanecem de Maria Angu (GERSON, 2000), há uma referência à razão do nome da praia, atribuído a uma mulher de pele negra, de nome Maria, que vendia especialidades como o prato típico de angu, preparado de fubá (farinha de milho), água e sal. Entretanto, com poucos registros oficiais dessa área, muitos acreditam que o nome é uma referência a um pássaro homônimo da região. A praia que se estendia por uma faixa desde a altura da Avenida Lobo Júnior na Penha Circular até Ramos, foi aterrada para a construção da Avenida Brasil em 1947 e em um dos seus trechos surgiu a Praia de Ramos.

No século XVIII os principais portos passaram a ser regularmente visitados por navios vindos de Portugal devido à descoberta do ouro. O Porto de Maria Angu, pertencia a Irajá, porém em 1743 quando Inhaúma se tornou freguesia, passou a fazer parte dela. De acordo com o relatório de Marquês do Lavradio, o porto de Maria Angu, estava localizado na beira da praia e era banhado diretamente pelas águas da Baía de Guanabara, era um porto que recebia grandes embarcações, canoas e barcos (SILVA, 2017).

A região de Ramos foi palco de diversos aterros desde meados do século XIX, durante a gestão de Pereira Passos/Rodrigues Alves, período que também aconteceu a modernização do Porto de Maria Angu, obra que ligaria o bairro da Penha à Praça XV, com conexão na Ilha do Governador.

Figura 5: Praia de Maria Angu/Ramos.



Fonte: BARBOSA, Jorge Luiz; CUNHA, Diogo; BARBOSA, Ana Thereza de Andrade. *As águas encantadas da Baía de Guanabara*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2021. p. 74-75,

Não existe uma narrativa única sobre a localização exata do porto, mas o Curtume Carioca, bem próximo da região, usava este porto como embarque de sua produção, e os romeiros que se dirigiam à Festa da Penha faziam uso desse porto. Já no decorrer das décadas de 1930 e 1940, a Praia de Maria Angu/Ramos tornou-se um balneário importante, local privilegiado de banhos de mar da região suburbana (CHRYSOSTOMO, 2019). Fazendo uma conexão improvável para a sociedade da época entre o subúrbio e a praia. A relação dessa localidade com a água foi reforçada por alguns projetos de urbanização, como por exemplo a Vila Gérson - “Copacabana do Subúrbio” (CHRYSOSTOMO, 2019).

A ocultação e desmonte do porto mostra a falta de comprometimento em manter a memória local e o apreço pelo "desenvolvimento" trazido pela Avenida Brasil. É simbólico o esquecimento desta paisagem do porto, associado ao nome de uma mulher. De qualquer modo, a relevância dessa memória se faz presente como registro de um momento apagado pela História oficial, que com a justificativa do progresso, enterra diversos acontecimentos.

O apagamento da história de Maria Angu, se assemelha com a negligência acerca da memória da Ilha do Sol, local onde a artista Luz del Fuego se fez presente na paisagem. De acordo com sua biografia romanceada escrita em 1994 por Cristina Agostinho, Branca de Paula e Maria do Carmo Brandão; Dora Vivacqua (nome original de Luz del Fuego) nasceu em 1917 em Cachoeiro de

Itapemirim, Espírito Santo. Foi integrante de uma família conservadora, de grande importância entre os descendentes de italianos. Filha de Etelvina Souza Monteiro Vivacqua e José Antônio Vivacqua, juntamente com dezessete irmãos, mudou-se ainda criança para Belo Horizonte, Minas Gerais. Teve contato com diversos intelectuais como Carlos Drummond de Andrade.

Quando mais velha criou um grande fascínio pelo Rio de Janeiro, vindo residir na cidade carioca com uma de suas irmãs. Devido a uma situação de assédio do próprio cunhado, foi mandada a um manicômio, de onde foi retirada por um de seus irmãos. Porém, ainda foi internada outra vez, pois sua família não aceitava seu comportamento e a caracterizava como uma mulher louca.

Pouco antes de completar sua maioridade, foge para o Rio de Janeiro em busca de uma vida livre. Por volta de 1942, inicia uma carreira artística como Luz Divina, posteriormente muda seu nome artístico para Luz del Fuego. Dança em circos com uma jiboia e encanta o público. Em 1949 funda o Partido Naturalista Brasileiro com o slogan “Menos roupa e mais pão!”, porém o partido não é registrado, porque se descobre que um de seus irmãos pôs fim aos documentos. Posteriormente, Luz consegue uma autorização da Marinha do Brasil para viver na Ilha de Tapuama de Dentro (pertencente à cidade do Rio de Janeiro) e a rebatiza de Ilha do Sol. É lá que se funda o Clube Naturalista Brasileiro, o primeiro na América Latina. Luz del Fuego mantinha um rígido controle de acesso e permanência, distinguindo o naturalismo de libertinagem.

Figura 6: Montagem de Luz del Fuego.



Fonte: autora, 2021.

Dora Vivacqua, dançarina, atriz e performance, defendeu o divórcio, a libertação feminina e o nudismo. Com o fim do governo de Juscelino Kubitschek e início do anticomunismo, Luz del Fuego é forçada a fechar seu clube em 1967, enquanto fazia diversas denúncias sobre pescadores em atividades não ecológicas. A artista é assassinada e seu corpo encontrado alguns meses depois na própria Baía de Guanabara. A história de Luz demonstra sua importância para as lutas feministas brasileiras. Podemos observar na biografia de Luz del Fuego e seus próprios livros, sua força como mulher independente e à frente do seu tempo, contribuindo com mulheres que buscam igualdade e liberdade.

A nudez de Luz del Fuego existia em um propósito ideológico e não em um aspecto moralista. A sua luta para se refugiar em uma das ilhas da Baía de Guanabara ajuda a pensar qual visão desse território que a dançarina tinha, e qual Baía de Guanabara da década de 1950 era vista. Ainda sem Ponte Rio-Niterói, ainda sem uma poluição em massa contínua, Luz colocou a Baía de Guanabara no mapa internacional sob outro aspecto, o da liberdade, liberdade de expressão, liberdade do corpo, ligação com a natureza em seu contato mais direto, transformando a Ilha do Sol em ponto turístico para celebridades americanas.

A negligência seletiva para com a Baía como locus da história urbana carioca, onde narrativas alternativas da cidade são apagadas, em episódios que vão desde a tradicional pesca de baleias ao atracamento dos navios negreiros nos portos, é um dos sintomas da cultura dominante. Pensar sobre esse aspecto, quando Luz coloca em evidência uma ilha da Baía de Guanabara dando um uso inesperado, demonstra um sentido de resistência na década de 1960, em um momento pouco evidente sobre a luta feminina no Brasil.

O olhar registrado sobre a paisagem: Lota de Macedo e Luiza Baldan

Dentre as mulheres pesquisadas, identificamos duas que fortaleceram seus ideais na paisagem da Baía de Guanabara. A primeira é Maria Carlota Costallat de Macedo Soares (Lota) nasceu em Paris em 1910, filha de um tenente da Marinha, veio com sua família para o Rio de Janeiro em 1912. Após passar alguns anos estudando na Bélgica durante sua juventude, em 1935, Lota entra para o curso de Pintura, ministrado por Cândido Portinari, na Universidade Livre do Distrito Federal (Rio de Janeiro), dirigido por Mário de Andrade. Paralelamente se envolve na fundação de um partido político, a União Democrática Nacional – UDN. Na década de 1940, Lota estudou no Museu de Arte Moderna em

Nova Iorque. Foi reconhecida como arquiteta autodidata e como paisagista emérita, mesmo sem ter cursado uma universidade e convidada por Carlos Lacerda (governador do recém-criado Estado da Guanabara entre os anos de 1960 e 1965), para trabalhar em seu governo atuando na construção do que viria a ser o maior parque urbano do mundo à beira mar.

A urbanista autodidata idealizou a construção do Parque do Flamengo no então maior aterro urbano do mundo, com 1,2 milhão de m² que colaborou com a ampliação da ligação viária Centro-Zona Sul, expansão controlada e intencional da cidade. O plano de urbanização da orla foi concluído em 1970, em conjunto com Burle Marx. O primeiro trecho foi iniciado em 1954 e finalizado em 1964. Para amenizar os impactos das pistas de alta velocidade, construiu-se um parque urbano às margens da Baía de Guanabara, entre o Aeroporto Santos Dumont e a enseada de Botafogo. Além do auxílio de Burle Marx, Lota teve em sua equipe o arquiteto Affonso Eduardo Reidy e a engenheira Carmen Portinho que estiveram à frente da elaboração do Museu de Arte Moderna (MAM) e de algumas das passarelas das pistas do parque.

Figura 7: Panorama da cidade do Rio de Janeiro: Parque do Flamengo e Praça Paris. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], entre 1962 e 1964]. 1 foto, panorama, gelatina, col., 100 x 392 cm.



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional Digital, 2021.

A intervenção de Lota de Macedo na paisagem da Baía de Guanabara possui um grande impacto para a vida urbana, cujo significado mantém-se até hoje, e a remodelação da orla também faz parte do título de 2012 de Patrimônio Cultural determinado pela UNESCO para a cidade do Rio de Janeiro. Após a cassação de Carlos Lacerda pela ditadura militar que ele mesmo apoiou, Lota foi pressionada a abandonar o projeto, mas antes disso conseguiu com que o Complexo do Parque do Flamengo fosse tombado como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1965, preservando

assim sua configuração. No texto "Parque do Flamengo: projetar a cidade, desenhando patrimônio", Márcia Chuva (2017) traz uma passagem de Lota de Macedo Soares que afirma que:

Foi sempre a intenção do Grupo de Trabalho, desde o começo da planificação, de promover a Fundação do Parque do Flamengo, e de pedir ao digno Patrimônio Histórico e Artístico o tombamento, já que graças ao apoio incondicional do Governador Carlos Lacerda pudemos chegar a quase conclusão das obras, sem que essas tenham sofrido uma quebra de unidade do projeto, ou a desvirtuação do conceito pelo qual elas foram criadas. Sobretudo, acreditamos que o nível tanto estético quanto social da obra venha a ser aceito pelos altos padrões que sempre nortearam o serviço do Patrimônio. [...] Pelo seu tombamento o Parque do Flamengo ficará protegido da ganância que suscita uma área de inestimável valor financeiro, e da extrema leviandade dos poderes públicos quando se tratar da complementação ou permanência dos planos. Uma obra que tem como finalidade a proteção à paisagem, e um serviço social para o grande público obedece a critérios ainda muito pouco compreendidos pelas administrações e pelos particulares.

Mesmo tendo sido conivente com a ditadura militar pela aproximação com Carlos Lacerda e a filiação ao partido de direita UDN, Lota lutou para a preservação do Parque do Flamengo receosa com os possíveis efeitos da especulação imobiliária sobre a área. Lota reconfigurou a paisagem da Baía de Guanabara em sua materialidade, não fazendo pinturas como viajantes que retrataram um momento específico, mas como urbanista e paisagista. Apesar do pouco reconhecimento, não tendo a memória de seu grande empenho difundida, foi a principal responsável por alterar a paisagem de um longo trecho da orla carioca.

Figura 8: Montagem de Lota de Macedo/ 1- Lota em reunião.



Fonte: autora, 2021.

Assumidamente uma mulher lésbica, Lota de Macedo, esteve em um relacionamento com a poetisa norte-americana Elizabeth Bishop (1911-1979) por 16 anos, e com a bailarina Mary Morse (1920-2002), com quem adotou uma filha. Seu distanciamento de Bishop e a necessidade política de abandonar a construção do Parque do Flamengo em desenvolvimento a levou a depressão, e em 1967, em uma viagem à Nova Iorque, Lota comete suicídio.

Em 1995, trinta anos após sua inauguração, houve uma solenidade na qual foi prestada uma homenagem a Lota, sua criadora, a qual teve seu pioneirismo resgatado por escritores, como Rachel de Queiroz, políticos e amigos presentes, que instalaram uma placa no Teatro de Marionetes que ressalta que Lota foi a idealizadora do Parque do Flamengo. Mas ao longo dos quatro anos que esteve à frente do projeto, Lota de Macedo Soares enfrentou diversas dificuldades, apesar de ter tido o apoio do governador. Entretanto, com a saída de Lacerda, sua relação política foi afetada, uma crise com Burle Marx se agravou e foram noticiadas em diversos jornais desavenças explícitas.

Em 1994, logo após a morte de Roberto Burle Marx, o Jornal O Globo fez uma matéria sobre a Lota de Macedo Soares e colheu depoimentos de frequentadores do Parque do Flamengo. Em um momento da reportagem, o jornalista sinaliza que muitos moradores do Flamengo, nunca imaginaram que o parque tivesse sido feito por uma mulher, pois acreditavam que a obra era de Burle Marx. O que reforça o acirramento entre Lota e Burle Marx. Alguns argumentam que Lota de Macedo não possuía educação formal, mas essa também era a situação de Roberto Burle Marx. Lota sofreu um processo de invisibilização e a eficácia desse processo está na ausência de Lota da memória nacional de uma das mais importantes obras de intervenção urbana da cidade do Rio de Janeiro.

A história de Lota de Macedo Soares com o Parque do Flamengo poderia estar relacionada com a *memória coletiva* (HALBWACHS, 2013 [1950]), por sua importância na concepção e execução desse projeto de dimensão metropolitana, porém os acontecimentos interpretados pelo grupo dominante tendem a deixá-la no esquecimento.

Outra mulher que apresenta um olhar mais recente sobre a paisagem é Luiza Baldan, artista visual da cidade do Rio de Janeiro nascida em 1980, também professora e mãe. Doutora em Linguagens Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e bacharel em Artes Visuais pela Florida International University (FIU), EUA, realizou algumas exposições individuais tais como: “Estofó”, Galeria Anita Schwartz (Rio, 2017); “Perabé”, Finalista Premio Pipa (MAM Rio, 2016) e Centro Cultural São Paulo (SP, 2015), além de algumas coletivas tais como: “Mulheres na Coleção MAR”,

MAR (Rio, 2018); “Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil”, The Wexner Center for the Arts (Columbus, EUA, 2014); “Lugar Nenhum”, Instituto Moreira Salles (RJ, 2013). Publicou os livros “Derivadores” (com Jonas Arrabal) em 2016 e “São Casas” em 2012.

Em entrevista cedida gentilmente por Luiza Baldan realizada através de meios digitais em 16/09/2019, a artista comentou diversos aspectos relativos à sua relação com a Baía de Guanabara. O interesse da artista Luiza Baldan pela Baía de Guanabara veio não só pelo fato de ter nascido na cidade do Rio de Janeiro, mas também após realizar um trabalho sobre São Paulo, onde relacionava a capital paulista e a baixada santista. Nesse processo, Luiza começou a ler um pouco mais sobre a história da formação do litoral do Brasil. Descobriu que, de alguma forma, os próprios povos indígenas que estavam em São Paulo, eram os mesmos que habitavam o litoral do Estado do Rio de Janeiro, mais precisamente a cidade de Cabo Frio, local que a artista possui uma conexão pessoal. Após perceber essas conexões, Luiza começou a estudar um pouco mais sobre essa história de formação das capitais, e ficou particularmente interessada na Baía de Guanabara, por sentir que, mesmo estando tão perto dela, tinha pouco conhecimento sobre esse território.

Em 2016 foi aberto um edital da prefeitura do Rio de Janeiro para desenvolvimento de trabalhos artísticos. Luiza tinha uma vontade grande de realizar um trabalho em uma viagem de navio, conhecendo parte da Amazônia pelos rios que conectam Belém do Pará até Manaus. Só que o edital da prefeitura que estava aberto era exclusivo para o Rio de Janeiro. O que despertou em Luiza uma nova ideia: a viagem que a princípio sairia do porto do Rio até Belém, foi adaptada para permanecer na cidade carioca e percorrer a própria Baía de Guanabara. A atenção desse momento também estava voltada para a Baía por sediar as competições aquáticas dos Jogos Olímpicos de 2016 que seriam realizados no Rio de Janeiro.

Para a realização do projeto, Luiza contactou um amigo oceanógrafo de Cabo Frio, com quem entrava em contato para estudar sobre a água sempre que necessário, e através dele descobriu o aparelho utilizado para o trabalho do *Derivadores*. Em uma página da internet, a artista viu alguns deslocamentos feitos por esse equipamento, denominado derivador, que estuda o deslocamento das marés: ele possui um GPS e é colocado na água, e de acordo com o deslocamento que acontece, fornece o comportamento dessas marés dentro de um determinado percurso. Seus gráficos produzem desenhos que fascinaram a artista.

Dessa forma, iniciou o projeto *Derivadores*, que no caso consistia em adaptar o aparato do derivador como uma câmera fotográfica. Luiza Baldan e Jonas Arrabal, seu amigo artista de Cabo Frio, fizeram um estudo fotográfico pela Baía de Guanabara usando os derivadores, e produziram um desenho, uma fotografia-desenho da deriva na Baía de Guanabara, cujo resultado da imagem não seria necessariamente relevante por ser algo abstrato. Eles haviam utilizado uma câmera de orifício, uma “pinhole”, que precisa ter um determinado tempo de exposição e manter a câmera parada, para produzir a imagem. Porém, como neste trabalho o deslocamento é contínuo até mesmo pelo balanço da água, a imagem não ficaria tão nítida, resolveram assumir essa situação e obtiveram fotografias que se revelavam como borrões, assim estabelecendo um desenho da luz que fazia pensar de um modo poético a imagem que continha uma deriva.

A aproximação com o oceanógrafo de Cabo Frio (Chico) promoveu não só a adaptação dos derivadores para a câmera, mas promoveram a oportunidade para Luiza Baldan, conhecer a Baía através de diversas viagens, acompanhando-o em um trabalho de monitoramento do lixo flutuante da Baía de Guanabara para o governo do estado. De março até julho/agosto de 2016, Luiza percorreu a baía toda semana; por conta desses deslocamentos periódicos, começou o projeto *Estofo*, que foi um desdobramento desse projeto inicial dos derivadores.

Nos dois trabalhos que tiveram uma relação com a baía, Luiza entende que se apresentaram questões interessantes que tangenciam o projeto, como por exemplo, a da lenda de que mulher não pesca, porque a mulher dá azar, de que a pesca se trata de um “mundo masculino”, palavras cedidas pela mesma em entrevista. De fato, as viagens de barco eram feitas com dois homens, e em todos os barcos que encontrava pelo caminho, muito dificilmente encontrava outra mulher. Mas, descobriu que há comunidades de pescadoras e marisqueiras em Niterói, com as quais gostaria de fazer um trabalho subsequente ao que estava fazendo. Luiza fez um levantamento sobre essas comunidades e associações, para futuramente conversar com elas e fotografá-las. Luiza Baldan acredita que exista um lado feminino na história da Baía de Guanabara, e entende sua invisibilização pela constatação da não presença quantitativa e constante de mulheres nessas águas. Algumas situações que vivenciou por ser mulher propiciaram conhecer lugares que talvez outras pessoas não tivessem acesso. O tratamento que recebeu também acredita que se deve ao fato de ser mulher, fazendo a artista perceber sua condição feminina neste trabalho.

Em relação ao trabalho propriamente dito, a artista define o *Estofo* como uma crônica, um discurso, uma narrativa sobre um longo processo de aproximação de um território. Ao redor da baía

existem municípios com realidades sociais completamente diferentes, e Luiza um olhar sensibilizado por determinadas situações. Sua tendência seria talvez de impor certa leitura do que vê, do que sente. No caso da fotografia, Luiza afirma trabalhar aguçando outros sentidos, como o cheiro, o barulho e o silêncio. Investiga a paisagem através da fotografia, mas não apenas como resposta direta do que é visto, mas como que fazendo pequenas anotações de situações que chamam particularmente sua atenção por uma série de razões, não necessariamente visuais.

O resultado do trabalho são fotos em preto e branco, pois Luiza usando uma câmera chamada Olympus trip, semiautomática e com o negativo preto e branco tinha uma possibilidade muito maior de exploração da imagem. Independentemente das circunstâncias climáticas, o preto e branco permite um trabalho mais apurado, e permite à imagem expressar outros sentidos da artista, além do visual. A ausência das cores da paisagem real causa o efeito de confundir o tempo presente da imagem, não conseguimos precisar em que década aquela foto foi tirada, ou distinguir a época histórica, causando certa suspensão do tempo presente. Chegando ao fim do projeto, Luiza optou por fazer fotogravuras, trabalhando com as matrizes, já que o conjunto final de imagens fotográficas não era só foto da câmera, mas também fotos de celular da própria artista ou até mesmo fotos do celular do barqueiro. Com a junção de todas as técnicas, tornou-se mais fácil trabalhar em preto e branco, uniformizando as imagens pela matriz de gravura, retirou a hierarquia do que era digital, do que era analógico, e no final, o trabalho ficou em um mesmo padrão de imagem a ser trabalhada no ateliê de gravura.

Figura 9: Montagem sobre Luiza Baldan. <<https://www.luizabaldan.com/proj/estofo/>>.



Fonte: autora, 2021.

As imagens utilizadas aqui para exemplificar o trabalho de Luiza Baldan, remetem a uma *fantasmagoria* (BENJAMIN, 2006), quase como algo indefinido, aberto para escolher a sua própria herança, dizendo respeito à imagem de algo que está ausente ou que, na verdade, não corresponda à coisa imaginada ou representada. As imagens remetem a algo nebuloso, quase etéreo que não está ali, mas ao mesmo tempo está em ruínas. Possui uma relação com a construção da memória em processo de remontagem, que abordaremos no próximo capítulo. Assim como as outras mulheres apresentadas neste artigo - Maria Graham, Caroline Leveson Gower, Maria Angu, Lota de Macedo e Luz del Fuego -, Luiza Baldan escreve uma história da Baía de Guanabara, uma história "sensível" navegante dessas águas, em busca de si e principalmente do outro. Contextualizamos suas trajetórias no intuito de relembrar seus trabalhos relevantes que abordam de maneiras distintas a Baía, através de seus olhares femininos moldados por suas épocas.

Compreende-se neste artigo que historicamente as mulheres possuem papel secundário e privado nas cidades (FEDERICI, 2017). A elas o espaço confinado do lar, nas ruas, a insegurança de um corpo que não deveria estar ali. Com este breve panorama apresentado, percebemos que a sociedade patriarcal limita os espaços permitidos, geralmente atrelados aos horários previamente definidos, normatizam o modo como as mulheres devem se vestir e se comportar (SILVA, 2016). São inúmeras as regras que nós precisamos submeter para que nossa presença seja tolerada, e as cidades são palco e agente dessas contradições e disputas de poder da sociedade.

O olhar das mulheres apresentadas indica certas diferenças da paisagem pelo olhar feminino. A Baía de Guanabara abre possibilidades a partir da cidade, evocam futuros outros, onde mulheres rememoram essa paisagem, estudam ocupar as margens de maneiras outras, e não apenas pelos restos/farrapos. O aprofundamento deste artigo poderia indicar uma pesquisa futura sobre a relação entre o gênero feminino e a paisagem. Buscando impedir que a violência contra as mulheres continue na forma de esquecimento histórico, principalmente a violência às mulheres que se destacaram por seus intelectos.

Referências bibliográficas:

AGOSTINHO, Cristina; PAULA, Branca de; BRANDÃO, Maria do Carmo. **Uma biografia / Luz del Fuego: a bailarina do povo**. Rio de Janeiro: Best Seller, 1994.

- ARRABAL, Jonas; BALDAN, Luiza. **Derivadores**/Luiza Baldan, Jonas Arrabal. 1. ed. Rio de Janeiro: Automática, 2016.
- BARBOSA, Jorge Luiz; CUNHA, Diogo; BARBOSA, Ana Thereza de Andrade. **As águas encantadas da Baía de Guanabara**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2021.
- BELLUZZO, Ana Maria. **O viajante e a paisagem brasileira**. São Paulo: Revista USP, (30), 1996. p. 6-9
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história** / Walter Benjamin; organização e tradução Adalberto Muller, Márcio Seligmann-Silva. 1 ed. São Paulo: Alameda, 2020 [1940]
- BORDINI, Silvia. **Storia del Panorama: La visione totale nella pittura del XIX secolo**. Officina, Roma, 1984.
- CHUVA, Márcia. **Parque do Flamengo: projetar a cidade, desenhando patrimônio**. An. mus. paul., São Paulo, v. 25, n. 3, p. 139-166, setembro 2017.
- CORRÊA, Armando Magalhães. (org.) Vieira, Antônio Carlos Pinto. **A Guanabara como natureza: Águas cariocas**. 1 ed. - Rio de Janeiro: Outras Letras, 2016.
- CHRYSOSTOMO, Maria Isabel de Jesus. **“Uma Copacabana Perdida nos Confins suburbanos”: a ideia de balnearização do bairro de Ramos/RJ (anos 1920-1940)** », Confins [En ligne], 39 | 2019, mis en ligne le 07 juillet 2019, consulté le 26 janvier 2021.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva** / Silvia Federici. Título original: Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- FUEGO, Luz de. **A verdade nua**. Rio de Janeiro, 1950 (2ª ed.).
- GERSON, Brasil. **História das Ruas do Rio**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Ed. Centauro, 2013 [1950].
- LEITÃO DE SOUZA, Thiago. **O Panorama: Da representação pictórico-espacial às experiências digitais** / Thiago Leitão de Souza. Rio de Janeiro: UFRJ / PROURB, 2009, 223p.; il.
- LIFCHITZ MOREIRA LEITE, Miriam. **Mulheres viajantes no século XIX**. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 15, p. 129–143, 2015.
- MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital** / Karl Marx; tradução Rubens Enderle. - 2. ed. - São Paulo: Boitempo, 2017 [1867].
- PEREIRA, Margareth da Silva. **Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro**. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. V.Z p.169-195 jan./dez. 1994.
- PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação**. Bauru: EDUSC, 1999.

PORTO, Denise. **Maria Graham: A Voz Feminina E Estrangeira Da Viajante, Em Busca De Uma Escrita Histórica.** Revista De Trabalhos Acadêmicos-campus Niterói, América do Norte, 1, mar. 2019.

SANTOS, Márcia Cristina de Oliveira. **Maria Graham e a dupla documentação do feminino no Brasil de 1821 a 1823: uma abordagem discursivo-crítica.** Rio de Janeiro: UFRJ/ CLA, 2014.

SILVA, Jéssica Santos da. **Paisagem, Gênero, Mulher e Trabalho: Uma tentativa de reflexão, aproximação e observação.** GeoPUC – Revista da Pós-Graduação em Geografia da PUC-Rio. Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 31-56, jul.-dez. 2016.

SILVA, Michele. **Morte, escravidão e hierarquias na freguesia de Irajá: um estudo sobre os funerais e sepultamentos dos escravos (1730-1808).** Rio de Janeiro: UERJ, 2017.