



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES  
PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E PODER**

**BÁRBARA VERLANGIERI MENDES FAVA**

**MARIA TAQUARA: DA INVISIBILIDADE À IMAGEM NA CULTURA CUIABANA**

**Um estudo sobre reproduções imagéticas e memória social**

**CUIABÁ - MT  
2026**

**BÁRBARA VERLANGIERI MENDES FAVA**

**MARIA TAQUARA: DA INVISIBILIDADE À IMAGEM NA CULTURA CUIABANA**

**Um estudo de reproduções imagéticas**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Comunicação e Poder da Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em comunicação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréa Ferraz  
Fernandez

**CUIABÁ-MT**  
**2026**

### Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

F272m Fava, Bárbara Verlangieri Mendes.

Maria Taquara [recurso eletrônico] : da invisibilidade à imagem na cultura cuiabana. Um estudo de reproduções imagéticas e memória social / Bárbara Verlangieri Mendes Fava. -- Dados eletrônicos (1 arquivo : 141 f., il. color., pdf). -- 2026.

Orientadora: Andréa Ferraz Fernandez.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Mato Grosso, Faculdade de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cuiabá, 2026.

Modo de acesso: World Wide Web: <https://ri.ufmt.br>.

Inclui bibliografia.

1. Maria Taquara. 2. Cultura visual. 3. Representação. 4. Interseccionalidade. 5. Memória social. I. Fernandez, Andréa Ferraz, *orientador*. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO**

**PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

TÍTULO: Maria Taquara: Da invisibilidade à imagem na cultura cuiabana. Um estudo de reproduções imagéticas e memória social

AUTORA: Bárbara Verlangieri Mendes Fava

Dissertação defendida e aprovada em Cuiabá, 20 de março de 2026.

**COMPOSIÇÃO DA BANCA EXAMINADORA**

1. Professor Doutor Thiago Cury Luiz (Presidente da Banca/PPGCOM)

INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

2. Professora Doutora Letícia Xavier de Lemos Capanema (Examinadora Titular Interna/PPGCOM)

INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

3. Professora Doutora Joselene Ieda dos Santos Lopes de Carvalho (Examinadora Externa)

INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

4. Professor Doutor Cristóvão Domingos de Almeida (Examinador Suplente/PPGCOM)

INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

5. Professora Doutora Aline Wendpap Nunes de Siqueira (Examinadora Suplente Externo)

INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Cuiabá, 20 de março de 2026.



Documento assinado eletronicamente por **THIAGO CURY LUIZ, Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 20/03/2026, às 15:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **LETICIA XAVIER DE LEMOS CAPANEMA, Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 20/03/2026, às 15:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **JOSELENE IEDA DOS SANTOS LOPES DE CARVALHO, Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 20/03/2026, às 16:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufmt.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufmt.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **8962219** e o código CRC **1EBF4BEE**.

Referência: Processo nº 23108.011903/2026-61 SEI nº 8962219

## AGRADECIMENTOS

Para a realização deste trabalho, a presença, o apoio e os aconselhamentos de muitas pessoas foram fundamentais. Primeiramente, agradeço à minha irmã, Bruna Mendes de Fava. Doutora em Cultura Contemporânea pela UFMT, seu incentivo constante e seu exemplo dentro de casa foram essenciais em minha trajetória. Foi ela quem me motivou a trilhar o caminho acadêmico, mostrando que é possível desenvolver uma pesquisa a partir de um objeto de estudo pelo qual se tem paixão e no qual se acredita profundamente. Agradeço também ao meu cunhado, Ruan Carlos, pelo incentivo e apoio no momento em que me inscrevi no programa de pós-graduação, em 2023.

Aos meus colegas de trabalho, mestres pelo PPGCOM, deixo meu sincero agradecimento. À jornalista Eunice Ramos, por ter sido responsável por me encorajar a seguir esse percurso, esclarecendo minhas dúvidas sobre o mestrado e compartilhando comigo sua própria experiência acadêmica. Ao jornalista Matheus Fin, grande amigo, sempre disposto a conversar e a dividir vivências, tornando o processo de escrita menos solitário. À jornalista Lorraine Costa, mulher negra, comunicadora e estudante, cuja trajetória foi fonte constante de inspiração.

Não poderia deixar de agradecer à minha orientadora, Andréa Ferraz Fernandez, pela dedicação, atenção e disponibilidade ao longo de todo o processo. Agradeço por me ouvir, por acreditar na pesquisa desde o início e por conduzir a orientação com sensibilidade e rigor acadêmico. Estendo meus agradecimentos aos professores do PPGCOM, que foram fundamentais para a construção deste trabalho. As disciplinas cursadas contribuíram de forma decisiva para a definição dos caminhos teóricos e metodológicos da análise. Agradeço, em especial, à professora Maristela Carneiro, que participou da disciplina de seminário e da banca de qualificação, cujos apontamentos foram cruciais para o aprimoramento e a qualidade final da dissertação.

Aos colegas da pós-graduação, registro aqui minha gratidão. Cada um, à sua maneira, teve um papel importante neste percurso. Muitos compartilharam lembranças, reflexões e relatos sobre Maria Taquara, ampliando meu olhar e contribuindo com perspectivas que enriqueceram a pesquisa. Outros me impulsionaram a seguir adiante, mesmo nos momentos mais desafiadores. De formas distintas, todos compartilharam dessa experiência comigo.

Agradeço também ao meu namorado, Bruno Rodrigues, professor de História da UFMT. Seus conhecimentos, sua didática, seu olhar crítico e, sobretudo, seu carinho foram essenciais para a realização desta dissertação. Sua atenção e suas contribuições enriqueceram a análise de múltiplas maneiras, e tenho convicção de que este trabalho só alcançou seus resultados graças ao seu apoio.

Neste espaço de agradecimentos, incluo também a família do artista João Sebastião, pelo auxílio com as obras produzidas por ele. Agradeço, ainda, a Flávia Salem, proprietária da Casa do Parque, local onde foi realizada a exposição em homenagem a Maria Taquara, por disponibilizar o catálogo com as imagens das obras, fundamentais para a constituição do acervo visual desta pesquisa.

Por fim, e não menos importante, agradeço à própria Maria Taquara. Agradeço por sua existência, por sua permanência simbólica na cidade de Cuiabá e por sua presença em minha vida. Mulher que inspira, provoca reflexões, deslocamentos e pequenas revoluções.

Obrigada.

## RESUMO

Este estudo analisa a construção, circulação e disputa da imagem de Maria da Glória Cunha, conhecida como Maria Taquara, mulher negra, pobre e lavadeira que viveu em Cuiabá por volta da década de 1940 e ficou marcada como a primeira mulher a usar calças publicamente na cidade, gesto que provocou estranhamento em uma sociedade patriarcal. Diante da ausência de registros fotográficos da personagem histórica, a pesquisa investiga como sua imagem é produzida no imaginário cuiabano a partir da estátua erguida em sua homenagem e das representações imagéticas derivadas dessa escultura. O percurso metodológico articula levantamento histórico com base em fontes orais, relatos jornalísticos e estudos acadêmicos, interseccionalidade com a análise da estátua por meio da metodologia de imagens paradas de Gemma Penn associada à semiótica de Charles Sanders Peirce, e organização das imagens posteriores segundo o Atlas *Mnemosyne*, de Aby Warburg. O referencial teórico fundamenta-se nos estudos culturais, da imagem e no pensamento feminista negro, com contribuições de Stuart Hall, Vilém Flusser, bell hooks, Angela Davis, Patricia Hill Collins, Grada Kilomba, Djamila Ribeiro, Carla Akotirene, Saidiya Hartman e Lilia Schwarcz. Os resultados evidenciam que a imagem de Maria Taquara é marcada por processos de visibilização e silenciamento, nos quais se observam estratégias de embranquecimento simbólico, neutralização racial e atenuação de seu gesto transgressor. Conclui-se que essas representações revelam disputas de memória e demonstram como as escolhas estéticas e semióticas participam da construção de sentidos sobre mulheres negras no espaço público.

**Palavras-chave:** Maria Taquara; Cultura visual; Representação; Interseccionalidade; Memória social.

## ABSTRACT

This study analyzes the construction, circulation, and contestation of the image of Maria da Glória Cunha, known as Maria Taquara, a Black, poor washerwoman who lived in Cuiabá around the 1940s and became known as the first woman to wear trousers publicly in the city, an act that caused estrangement in a patriarchal society. Given the absence of photographic records of this historical figure, the research investigates how her image is produced within the collective imagination of Cuiabá, based on the statue erected in her honor and the visual representations derived from this sculpture. The methodological approach combines historical research based on oral sources, journalistic accounts, and academic studies; an intersectional perspective; and an analysis of the statue through Gemma Penn's still image methodology, associated with the semiotics of Charles Sanders Peirce. It also organizes subsequent images according to Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*. The theoretical framework is grounded in cultural and visual studies, as well as Black feminist thought, drawing on contributions from Stuart Hall, Vilém Flusser, bell hooks, Angela Davis, Patricia Hill Collins, Grada Kilomba, Djamila Ribeiro, Carla Akotirene, Saidiya Hartman, and Lilia Schwarcz. The results show that the image of Maria Taquara is shaped by processes of both visibility and silencing, in which strategies of symbolic whitening, racial neutralization, and the attenuation of her transgressive act can be observed. It is concluded that these representations reveal disputes over memory and demonstrate how aesthetic and semiotic choices contribute to the construction of meanings about Black women in public space.

**Keywords:** Maria Taquara; Visual culture; Representation; intersectional perspective; Social memory.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Estátuas inauguradas em Paris em 2024.....	14
Figura 2 - Estátuas de mulheres no projeto Statues For Equality.....	15
Figura 3 - Estátuas inauguradas em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 2024.....	15
Figura 4 - Prêmio Maria Taquara.....	25
Figura 5 – Montagem de representações iconográficas de Tereza de Benguela.....	39
Figura 6 – Estátua de Tereza de Benguela em São Paulo.....	40
Figura 7 – Montagem de representações iconográficas de Mãe Bonifácia.....	42
Figura 8 – Certidão de óbito de Mãe Bonifácia, extraída de Gazeta Digital.....	43
Figura 9 – Estátua Maria Mendes.....	44
Figura 10 – Estátua Mãe Preta.....	45
Figura 11 – Placa da estátua Mãe Preta.....	46
Figura 12 – Bernardina Rich.....	47
Figura 13 - Montagem de representações iconográficas de Maria Taquara.....	50
Figura 14 - A redenção de Cam, de Modesto Brocos (1895).....	55
Figura 15 – Fotografia de família branca com fundo campestre, de Chichico Alkmim (1910).....	56
Figura 16 – Remédio melhor do que a reza da Pobre Preta Velha.....	57
Figura 17 – Desenho de uma dama e um homem negro escravizado nas Índias Ocidentais.....	59
Figura 18 – Print da campanha Faces Negras Importam.....	60
Figura 19 – Rosto reconstruído de Tereza de Benguela.....	61
Figura 20 – Fanfarra na inauguração da estátua Maria Taquara.....	65
Figura 21 – Inauguração da estátua Maria Taquara, de autoria de Aroldo Tenuta.....	66
Figura 22 – Pessoas reunidas na inauguração da estátua Maria Taquara.....	67
Figura 23 – Restauração da Estátua de Maria Taquara - montagem.....	68
Figura 24 – Restauração da Estátua de Maria Taquara - montagem.....	69
Figura 25 - Estátua de Maria Taquara, centro de Cuiabá.....	71
Figura 26 - Estátua de Maria Taquara, detalhes da trouxa de roupas na cabeça.....	76
Figura 27 - Estátua de Maria Taquara, detalhes da calça e saia.....	76
Figura 28 - Estátua de Maria Taquara, detalhes dos pés.....	78
Figura 29 - Estátua de Maria Taquara, detalhes do rosto.....	79
Figura 30 - Estátua de Maria Taquara de costas.....	80
Figura 31 - Exposição Transmitologismo de João e Maria.....	86
Figura 32 - Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne (1927–1929). Prancha B.....	89
Figura 33 - Painel 1 - Origem visual e a ausência de fotografia.....	93
Figura 34 - Painel 2 - Corpo feminino e presença de rosto.....	98
Figura 35 - Painel 3 - Trabalho, lavadeira e a trouxa.....	102
Figura 36 - Painel 4 - A calça.....	105
Figura 37 - Painel 5 - Os gestos recorrentes.....	109

Figura 38 - Painel 6 - Cor da pele, raça e apagamentos.....	114
Figura 39 - Painel 7 - Releituras, suportes e imaginação contemporânea.....	117

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Análise dos signos de outras estátuas.....	83
Tabela 2 – Síntese dos painéis analíticos do acervo de Maria Taquara.....	122

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>1. MEMÓRIA PRETA EM TERRA QUENTE: MARIA TAQUARA E OUTRAS PRESENCAS FEMININAS.....</b>	<b>20</b>
1.1 - Maria, quem? Traços de uma figura construída pela memória oral.....	20
1.2 - Maria, quem? Uma mulher.....	24
1.2.1 - Das relações de poder.....	26
1.2.2 - Das discussões de gênero.....	28
1.3 - Maria, quem? Uma mulher negra.....	29
1.4 - Outras Marias: Histórias de mulheres negras mato-grossenses.....	36
<b>2. A CONSTRUÇÃO VISUAL DE MARIA TAQUARA: IMAGEM, MEMÓRIA E SIGNIFICAÇÃO.....</b>	<b>48</b>
2.1 - A imagem como linguagem.....	48
2.2 - Apagamento simbólico e epistemicídio visual.....	53
2.3 - A estátua como dispositivo de memória urbana.....	62
2.3.1 - A construção da estátua em Cuiabá.....	63
2.4 - Rastros de sentido: uma leitura dos signos da estátua.....	70
2.4.1 - Metodologia híbrida.....	73
2.4.2 - Análise dos signos da estátua de Maria Taquara.....	74
2.4.3 - Análise dos signos de outras estátuas.....	82
<b>3. AS DIFERENTES FACES DE MARIA TAQUARA.....</b>	<b>85</b>
3.1 - Acervo de representações e o método de Aby Warburg.....	85
3.2 - Painel 1 — Origem visual e ausência de fotografia.....	92
3.3 - Painel 2 — Corpo feminino e presença do rosto.....	97
3.4 - Painel 3 — Trabalho, lavadeira e a trouxa.....	101
3.5 - Painel 4 — A calça.....	104
3.6 - Painel 5 — Gestos recorrentes.....	108
3.7 - Painel 6 — Cor da pele, raça e apagamentos.....	113
3.8 - Painel 7 — Releituras, suportes e imaginação contemporânea.....	116
3.9 - Síntese dos painéis.....	121
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>124</b>
<b>5. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>127</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>134</b>

## INTRODUÇÃO

A cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos em Paris 2024 na França teve um momento marcante: a homenagem com estátuas às margens do rio Sena de 10 heroínas francesas. As estátuas estão expostas na cidade desde então. Foi uma forma de reparação histórica, já que das 300 estátuas de figuras históricas importantes em Paris, 260 são masculinas (figura 1).

Figura 1 - Estátuas inauguradas em Paris em 2024



Fonte: SORTIR PARIS, 2024

Desde 2019, o movimento global *Statues For Equality* tem a missão de equilibrar a representação de gênero e raça na arte pública (figura 2). A meta é atingir 50% de igualdade de gênero em esculturas públicas globalmente até 2030, combatendo a atual disparidade. O movimento foi lançado na Cidade de Nova York, com a inauguração de dez estátuas de mulheres influentes, como Oprah Winfrey e Cate Blanchett, na Sexta Avenida, aumentando a representação feminina em estátuas na cidade de 3% para 10% na época (Statues For Equality, s.d.).

Figura 2 - Estátuas de mulheres no projeto Statues For Equality



Fonte: STATUES FOR EQUALITY, s.d.

Em julho de 2024, trazendo para um recorte nacional, houve, em Belo Horizonte, mais homenagens femininas. Foram inauguradas as primeiras estátuas de mulheres negras da capital mineira. As homenageadas foram a antropóloga e filósofa Lélia González e a escritora Carolina Maria de Jesus (figura 3).

Figura 3 - Estátuas inauguradas em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 2024



Fonte: RAQUEL FREITAS / G1, 2024

A representatividade imagética dessas mulheres é vestígio de ações que difundem pensamentos atuais de igualdade de gênero. Trazendo para um contexto regional, em Cuiabá, como qualquer outra capital brasileira, existem diversas estátuas e monumentos históricos espalhados pela cidade e, muito provavelmente, são esculturas em sua maioria dedicadas às figuras masculinas. No levantamento realizado para o trabalho de conclusão de curso em jornalismo da UFMT, *Um olhar sobre o patrimônio cultural cuiabano: análise dos monumentos e estátuas femininas que perpetuam a memória da Capital*, da graduada Marina de Santana Cintra (2023) foi demonstrado que a capital mato-grossense possui pouca quantidade de homenagens a figuras femininas. Durante a pesquisa (CINTRA, 2023, p. 12), os órgãos oficiais, sendo eles Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer e Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Lazer (Secel), foram questionados sobre a quantidade de estátuas e monumentos femininos catalogados, no entanto, não havia um número exato, apenas números de equipamentos públicos, sendo eles: 89 ruas, 18 praças, 8 avenidas, 7 centros municipais de educação infantil e 10 estátuas e monumentos femininos, estes últimos catalogados por meio do próprio trabalho, mas sem confirmação exata das instituições. Destas 10 estátuas de mulheres, a metade é homenagens às mulheres negras. Essas informações já mostram as posições sociais de mulheres em Cuiabá.

Neste sentido, desde 1982, a estátua de Maria Taquara está instalada no centro de Cuiabá. Ela foi uma mulher negra, lavadeira de profissão, que viveu sua fase adulta na década de 1940 e 1950, e ficou conhecida por ser a primeira mulher a usar calças publicamente na capital mato-grossense (BEZERRA, 2007), causando, à época, perplexidade numa sociedade patriarcal e racialmente desigual hegemônica. Em sua homenagem foi construída a estátua em uma praça que leva também o seu nome. A instalação da estátua foi feita em um ano em que foi realizada a primeira eleição para presidente depois da ditadura militar. O país começava a viver um processo de redemocratização. Em Cuiabá, a estátua de Maria Taquara foi encomendada ao artista plástico Haroldo Tenuta<sup>1</sup>. O monumento feito em ferro, pesando 350 quilos, e tendo a altura de 4,20 metros, passou por uma restauração em 2019 por outro artista

---

<sup>1</sup> Haroldo Civis Tenuta, de família tradicional cuiabana, ficou conhecido por seu domínio na arte do ferro forjado, técnica que envolve martelamento, entalhes e pintura manual. Suas obras, espalhadas pelo país, refletem a fusão entre o barroco, o rococó e o moderno. A estátua de Maria Taquara foi dedicada à cidade de Cuiabá e aos seus pais, Palmira e Antônio Tenuta (ASSOCIAÇÃO DOS PRODUTORES CULTURAIS DE MATO GROSSO, 2019, p. 7). Por ter família também em Minas Gerais, ele fez outras obras em Belo Horizonte onde viveu um período da sua vida. Na capital mineira, inclusive, o artista montou uma serralheria em que fabricava sua arte com ferro e ficou conhecido como "o poeta do ferro" (BURITIS, 2022). Segundo o jornal mineiro Buritis (2022), o artista faleceu em Belo Horizonte no dia 23 de junho de 1988. Até hoje na capital mineira existe uma praça com o nome de Aroldo Tenuta em homenagem ao artista.

plástico, Fred Fogaça<sup>2</sup>. A partir da estátua foi possível que muitas pessoas conhecessem a história de Maria Taquara que, diferente de muitas mulheres já homenageadas, não possui registros fotográficos e nem documentos oficiais. O que se sabe dela são lembranças de histórias orais. Com isso, surgiram desde então uma pluralidade de imagens da personagem histórica a partir da estátua, como por exemplo ilustrações digitais, desenhos feitos por tatuadores, pinturas em tela e esculturas de diversos artistas regionais. Indo por esse caminho, esta pesquisa quer entender como a imagem de Maria Taquara é construída no imaginário por meio dessas representações imagéticas.

Trazer para este estudo a figura pública de Maria Taquara é uma forma de fomentar a discussão de gênero e raça que vem ganhando força e mudanças ao longo do tempo tanto internacionalmente como nacionalmente. Mostrar a representatividade regional de uma mulher considerada à frente do seu tempo, que enfrentou preconceitos de uma sociedade extremamente conservadora (TENUTA, 2015), é uma tentativa de contribuir para a sociedade mato-grossense, que é um estado no qual registrou a maior taxa proporcional de feminicídios do país em 2024, com 47 casos e uma taxa de 2,5 por 100 mil habitantes, liderando o ranking nacional pelo segundo ano consecutivo, segundo dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública (G1 MT, 2025). Esses dados mostram como a estrutura machista da sociedade em Mato Grosso ainda opera em muitas famílias.

Ademais, os estudos recentes relacionados a Maria Taquara acabam ficando em recortes históricos da personagem, que não deixam de ser importantes. Porém, ainda faltam análises acadêmicas relacionadas à comunicação do objeto de estudo e esse foi um dos principais motivos para iniciar a pesquisa. Esta análise começou com uma indagação: Este estudo é um estudo em comunicação? A questão foi necessária para determinar o rumo da pesquisa e as escolhas metodológicas que foram feitas. Durante o estudo da arte foi possível perceber que, apesar de existirem muitas pesquisas na área sobre imagem e gênero, ainda existem poucas que estudam sobre a construção de imagens de figuras representativas na comunicação e por isso, o estudo teve mudanças na condução.

Assim, esta pesquisa é sim um estudo em comunicação já que ela compreende ser um processo de produção e compartilhamento de sentidos entre sujeitos interlocutores inseridos em determinado contexto sobre o qual atua e do qual recebe os reflexos (FRANÇA, 2001).

---

<sup>2</sup> Fred Fogaça é um escultor e artista plástico cuiabano que já revitalizou e reformou diversos monumentos históricos presentes no cenário da capital. Ele foi responsável por restaurar a estátua de Maria Taquara duas vezes.

Neste estudo serão analisados os processos comunicativos que acontecem entre a imagem da Maria Taquara e o olhar das pessoas sobre ela:

[...] trata-se portanto, o processo comunicativo, de algo vivo, dinâmico, instituidor – instituidor de sentidos e de relações; lugar não apenas onde os sujeitos dizem, mas também assumem papéis e se constroem socialmente; espaço de realização e renovação da cultura (FRANÇA, 2001, p. 16).

Neste sentido, em uma sociedade que está cada vez mais acostumada a ver o mundo por meio de imagens, e desta forma, o fato da Maria Taquara não ter registros fotográficos foi o ponto de partida para este estudo. A partir da estátua foi possível ter uma ideia de quem foi essa mulher. Portanto, a estátua é o objeto de estudo desta pesquisa e, a partir dela, surgem em Cuiabá diversas representações imagéticas da personagem que também tentam construir uma imagem dela, o que leva a investigar o que essas representações comunicam, por meio de conceitos sobre imagens através da metodologia análise de imagens paradas de Gemma Penn (2011).

Esta dissertação teve como objetivo compreender como a imagem de Maria Taquara é construída, reinterpretada e disputada no imaginário cuiabano por meio de representações imagéticas, em um contexto marcado pela ausência de registros fotográficos da personagem histórica. Para responder a esse problema, o trabalho adotou um percurso metodológico articulado, que combinou diferentes abordagens ao longo dos capítulos, de modo a dar conta da complexidade do objeto. Para atingir esse objetivo, o estudo se organiza em três movimentos analíticos complementares: a reconstrução da memória histórica da personagem; a análise da estátua como imagem fundadora; e o exame das representações imagéticas posteriores, entendidas como disputas de memória visual.

No primeiro capítulo, a investigação concentrou-se na reconstrução da memória de Maria Taquara a partir de fontes orais, relatos jornalísticos e estudos históricos, articulando conceitos de gênero, raça e poder sob uma perspectiva interseccional. Esse movimento foi fundamental para situar a personagem em seu contexto social e histórico, bem como para compreender os sentidos simbólicos que antecedem e atravessam as imagens produzidas sobre ela. Ao aproximar Maria Taquara de outras mulheres negras homenageadas em Mato Grosso, o capítulo também evidenciou continuidades e singularidades nos processos de reconhecimento público feminino.

O segundo capítulo voltou-se para os estudos em imagem e para a análise da estátua de Maria Taquara como imagem fundadora de sua visualidade pública. Ao compreender a

imagem como linguagem e dispositivo comunicacional, o estudo articulou a metodologia de análise de imagens paradas de Gemma Penn com aportes da semiótica de Charles Sanders Peirce, permitindo examinar os signos, índices e símbolos presentes na escultura e o contexto histórico de sua produção. Essa etapa foi decisiva para identificar como determinados atributos — corporais, gestuais e vestimentares — se estabilizam como referências visuais da personagem.

Por fim, o terceiro capítulo aprofundou a análise das representações imagéticas de Maria Taquara produzidas posteriormente, reunidas em um levantamento visual diverso e analisadas por meio da metodologia do *Atlas Mnemosyne*, inspirada em Aby Warburg. A organização das imagens em painéis temáticos possibilitou observar recorrências, contrastes e apagamentos, compreendendo a construção da imagem de Maria Taquara como um processo dinâmico de sobrevivências visuais e disputas de memória.

## **1. MEMÓRIA PRETA EM TERRA QUENTE: MARIA TAQUARA E OUTRAS PRESENCAS FEMININAS**

Muito do que se sabe sobre Maria Taquara é por meio de lembranças e da história oral. Pessoas que conviveram com a personagem na época descreveram a sua personalidade, características e feitos em entrevistas para reportagens e também para historiadores. Elas relataram o jeito como ela se vestia, seu comportamento, como falava e o que falava, seus atributos físicos, como altura e sua cor de pele. Por meio desses relatos, é possível ter uma ideia de quem ela foi.

Porém, antes de começar essa jornada, é importante compreender que, quando se estuda uma pessoa, os relatos, os textos e as imagens sobre ela vão carregar um viés e uma versão de quem conta. Com isso, ao mergulhar nessas diversas versões, é crucial saber o perigo de se entrar em estereótipos, já que o problema com eles não é que sejam mentira, mas que sejam incompletos e façam uma história tornar-se uma única história (ADICHIE, 2019). Portanto, para que a história de Maria Taquara não seja apenas uma história estereotipada por anos e gerações, é importante aguçar o olhar ao analisar o que já foi contado sobre a personagem histórica.

### **1.1 - Maria, quem? Traços de uma figura construída pela memória oral**

O nome Maria Taquara não era o nome verdadeiro da mulher que viveu em meados do século XX em Cuiabá. Era um apelido com o qual ficou conhecida. Há quem diga que seu nome verdadeiro era Maria da Glória Cunha (BEZERRA, 2007), ou então Maria Conceição (CASTRILLON; VOLTOLINI; KROLOW, 2024).

Não se sabe muito bem a sua origem, se nasceu na capital mato-grossense ou não. Em uma entrevista para o documentário Maria Taquara, de Isabela Ferreira (2021), foi entrevistada dona Eugênia de Castilho<sup>3</sup>, uma senhora que viveu no mesmo período da personagem. Ela relembra: “ [...] mudou ali, uma senhora com as duas filhas que vieram do Taquaral e estão morando naquele mato” (CASTILHO, 2021, 3min28s - 3min37s).

Em outra reportagem para o site Visite Cuiabá, a mesma entrevistada diz outra informação, a de que Maria Taquara veio com a família de Nossa Senhora do Livramento

---

<sup>3</sup> Eugênia Sales de Castilho é uma cuiabana reconhecida como cozinheira tradicional, artesã e escritora. Especialista em doces típicos cuiabanos, como o pixé (milho torrado socado) e o furrundu (doce de mamão com rapadura). Sua fama começou ao vender essas iguarias em feiras. Ela também produz bonecas de palha de milho.

(VISITE CUIABÁ, [s.d.]). Já em outra matéria, agora do portal G1 Mato Grosso, de 2019, na qual foram ouvidos diferentes historiadores, a informação é que ela era de origem nordestina (G1 MT, 2019).

Independentemente de onde ela nasceu, Maria da Glória ficou conhecida como Maria Taquara. Muitos falam que o apelido vem por causa de sua aparência por ter sido alta e esguia, e por isso era comparada a planta taquara, que se assemelha ao bambu. Novamente, não dá para saber ao certo. Contudo, sobre a sua aparência, existem muitos relatos e imagens que reforçam suas características físicas. Maria Taquara era negra, alta e magra:

Negra, magricela, maltrapilha e constantemente descalça e calada, perambulava pela cidade a qualquer hora do dia e da noite com uma trouxa de roupas, seus únicos pertences, sob a cabeça (SANTOS, 1989, p.12).

A altura era algo que chamava a atenção, chegando a aproximadamente 1,80 metros, com o corpo esguio, e cabelos curtos (SOARES, 2021). Ao portal de notícias Única News, a jornalista Vithória Sampaio descreveu que Maria Taquara era quase sem seios, possuía cabelos encrespados, era queimada de sol e possuía um sotaque nordestino (SAMPAIO, 2019). Maria Taquara foi lavadeira de profissão, o que evidencia a condição social da personagem. Cuiabá, na primeira metade do século XX, era bem diferente do que é hoje. Depois da Guerra do Paraguai, a capital mato-grossense não sofreu grande expansão e passou a viver uma economia baseada no extrativismo. Foi depois da construção de Brasília, na década de 1950, que a cidade começou a se expandir.

Nas décadas de 1930, 1940 e 1950, as lavadeiras da região andavam longas distâncias com trouxas de roupas dos seus patrões na cabeça para serem lavadas nos córregos e rios. O atributo de andarilha da cidade é replicado em muitos relatos que mostram a figura andante da comunidade cuiabana da época (BEZERRA, 2007). Aníbal Alencastro é um historiador e também foi contemporâneo de Maria Taquara. Ele já concedeu diversas entrevistas sobre a personagem e em uma delas, no filme de Isabela Ferreira (2021) descreve esse seu andar pela cidade:

Ela tinha o costume de andar pela praça. Ela descia para pegar as roupas dos casarios ali embaixo, ali no centro, e levava para lavar. Ela morava em um barraco ali atrás do quartel do 16.º Batalhão de Caçadores de Cuiabá [...] Ali tinha um córrego, que é o Mané Pinto, uma das nascentes do Mané Pinto, e hoje em dia tem esse córrego até hoje [...]. E ela lavava roupa ali. Ela lavava as roupas e levava as roupas para o centro de Cuiabá para distribuir. Esse passar dela pela cidade, pelas ruas, isso ficou na nossa memória: Lá vai Maria Taquara, lá vem Maria Taquara (ALENCASTRO, 2021, 3min 38s - 4min 25s ).

Fica claro que Maria Taquara era uma personagem conhecida da cidade. Neste perambular pela capital mato-grossense, outro atributo que foi dado a ela pela sociedade

cuiabana, foi a fama de prostituta. Por morar próximo a um conhecido quartel de Cuiabá, hoje o 44.º Batalhão de Infantaria Motorizado, em entrevistas e relatos, as pessoas diziam que os soldados pulavam o muro à procura de Maria Taquara para serviços sexuais. Conforme reportagem da jornalista Vithória Sampaio, o historiador Henrique Pompilio de Araújo narrou a complexidade da vida de Maria Taquara:

Durante o dia, ela trabalhava em um serviço honesto, mas à noite, em seu barraco de adobe e coberta de palhas, ela virava a casaca. Servia sexualmente aos soldados do antigo 16º batalhão de Caçadores que lhe davam algumas moedas (SAMPAIO, 2019).

Mesmo sendo introvertida, Maria Taquara ficou conhecida por responder certos comentários. Quando os soldados a provocavam, em frente ao batalhão em que ela passava todos os dias, ela prontamente respondia: De dia Maria Taquara, de noite Maria meu bem, se referindo que a noite eles queriam ter relações sexuais com ela. A frase é a única fala da personagem que se tornou popular e também um jargão. Na letra de uma música chamada Maria Taquara, criada pelo autor Moisés Martins<sup>4</sup>, é possível perceber que a frase conhecida denota a ideia de que a personagem era prostituta:

Maria Taquara, Maria meu bem. Mulher de todos, que não é de ninguém. Taquara de dia, de noite meu bem. Maria Taquara, não é de ninguém. Muié de sordado, de Meganha também. De dia Maria, de noite meu bem. Maria é Cuiabá, Cuiabá é Maria. Não importa se é noite, não importa se é dia. Maria é Taquara. Taquara é Maria, Avançada no tempo, Mulher fantasia (MARTINS, 2017).

Outra característica conhecida e importante dada a Maria Taquara, e talvez a mais emblemática, é a informação de que ela teria sido a primeira mulher a usar calças em Cuiabá (SOARES, 2021). Uma ação que não é possível saber se foi intencional, ou como ocorreu ou de que forma foi feita, mas é o atributo mais conhecido da personagem urbana e que lhe deu fama na capital e também representatividade.

Os vestidos na primeira metade do século XX para mulheres eram as roupas predominantes. Uma mulher usar calças era algo que poderia ocorrer em apenas algumas ocasiões e que não era algo considerado feminino ou até mesmo permitido. Para se ter uma ideia, a primeira vez que uma mulher teve permissão para usar uma calça comprida no Plenário do Senado foi há duas décadas da data desta pesquisa em que o uso do traje era proibido até 1997 (OLIVEIRA, 2017). Ou seja, algo que demorou para se tornar comum na sociedade brasileira e no direito das mulheres no país.

---

<sup>4</sup> Moisés Mendes Martins Júnior, nascido em 1941 em Campo Grande, é apontado como um dos ícones do movimento cultural conhecido como Cuiabania, atuando como escritor, poeta, compositor e odontólogo, além de ser membro da Academia Mato-Grossense de Letras (GOMES, 2024).

Há algumas versões sobre o uso de calças pela personagem. Uma delas está na revista *Histórias de nossa gente*; especial *Mulheres*, de agosto de 2002. Essa revista está no acervo público de Mato Grosso e o autor é desconhecido. Nessa reportagem, Maria Taquara teria sido presa por ter usado uma calça:

Irreverente para sua época, teria sido responsável pelo lançamento em primeira mão da moda hip Mato Grosso e quem sabe no país. Quando todas as mulheres só usavam saias e vestidos, ela ousou desfilar pelas ruas de calças compridas de boca larga. Seu comportamento incomodava tanto a sociedade local que acabou sendo presa sob alegação de que não se vestia de forma adequada. Só foi possível quando uma estrangeira desembarcou em Mato Grosso usando um modelo safári calça e camisa (HISTÓRIAS DE NOSSA GENTE..., 2002).

Já na lembrança de dona Eugênia Castilho, em entrevista ao site *Visite Cuiabá*, o uso da calça por Maria Taquara não foi intencional. Por ela ter bebido demais, Maria teria um dia dormido na rua depois de um porre. Com isso, as suas partes íntimas teriam ficado à mostra para todo mundo ver. E assim, colocaram uma calça nela, só que ela acabou gostando de usá-las:

Numa bebedeira dessas, subindo a Getúlio Vargas, Maria foi desabar bem na porta do Hotel Excelsior. ‘Nesse dia, o vento estava soprando muito forte, de lá para cá’, relembra dona Eugênia. Da sacada do hotel, algumas mulheres flagraram a cena: Maria Taquara jogada no chão, o vestido revirado para cima e nada por baixo. O puritanismo ordenou que alguém logo desse jeito naquilo (A OUTRA HISTÓRIA DE MARIA TAQUARA, [s.d]).

Independente de como ocorreu, e se houve intenção ou não, o fato é que Maria Taquara ficou conhecida principalmente por usar calças e isso significou algo e também comunicou algo para aquela sociedade que reverbera até hoje. O estilista Lauro Justino<sup>5</sup> em entrevista para o documentário *Maria Taquara*, de 2021, comenta que o uso da calça em si não foi algo revolucionário, mas sim a atitude da mulher que a vestia:

Historicamente não era uma coisa tão novidade. Pelo que eu entendo de moda, era exclusivamente usado por homens, mas você já via algumas mulheres quando cavalgavam ou algum tipo de mulher que levava algum tipo de vida mais braçal [...] O que faz a junção dela ser a Maria Taquara é uma coleção de fatores [...] A calça traz uma certa posição para ela que naquele momento poderia ser simplesmente uma mulher de calça, mas hoje em dia, eu pelo menos entendo, que ela tinha o poder de decisão de escolha do que ela ia vestir (JUSTINO, 2021, 6min41s - 8min15s).

A partir da análise das narrativas jornalísticas e das memórias, foi possível delinear os contornos da personalidade de Maria Taquara. A reconstituição de sua trajetória evidencia que suas ações e escolhas de vida construíram uma forma de agência que desafiou os padrões da época e isso já diz muito da mulher que ela era. Suas ações, como o cigarro na boca, a forma

<sup>5</sup> Lauro Justino é cuiabano formado em moda na Unic, onde já atuava em coletivos artísticos da cidade e tinha um blog sobre moda. Desde 2008, trabalha no setor em que já atuou em assistência de figurinos para novelas e propagandas.

de responder e o semblante sério, são alguns indícios, mas ainda frágeis para determinar um caráter que talvez nunca seja determinado. Há ainda outras versões da sua história como na revista especial Mulheres, de 2002, em que traz a informação de que Maria Taquara era uma “cuiabana, da década de 40 e 50, com uma certa debilidade mental que teria sido causada pela perda precoce de seu filho” (HISTÓRIAS DE NOSSA GENTE..., 2002, p. 15). Histórias múltiplas que nunca vão se confirmar, e que permanecem no imaginário popular.

Dessa forma, o conceito de fabulação crítica de Saidiya Hartman auxilia nesta análise com um olhar que preenche as lacunas da história de Maria Taquara que não aparecem nas memórias. A autora americana criou uma escrita que combina pesquisa histórica com imaginação ética, para reconstruir vidas de mulheres negras apagadas pelo arquivo colonial e pela escravidão nos Estados Unidos. Ao analisar a história das multidões, dos sujeitos subalternos, despossuídos e escravizados, Hartman argumenta que o pesquisador inevitavelmente confronta o poder e a autoridade dos arquivos, bem como os limites que eles impõem sobre o que pode ser conhecido. A autora explica ainda que procura recriar as vozes de jovens negras americanas e habitar as dimensões íntimas de suas vidas sempre que possível (HARTMAN, 2022, p. 11). Para ela, a imaginação e recursos de ficcionalização não são para serem usados como uma invenção gratuita, mas um gesto ético e político de reparação.

Portanto, como foi exposto neste capítulo, Maria Taquara também foi uma mulher negra que carece de registros históricos sobre a sua vida, se tornando conhecida apenas por memórias e lembranças. A personagem urbana é uma daquelas mulheres negras cuja história aparece de forma esparsa, fragmentada, mediada por olhares alheios, sobretudo masculinos, brancos e moralizantes. Com isso, as leituras e análises tanto ao longo da pesquisa como também nas reproduções imagéticas criadas por artistas e admiradores, carregam esta concepção de fabulação crítica, na qual busca dar novas narrativas e leituras a Maria Taquara e que vai permear toda a investigação.

## **1.2 - Maria, quem? Uma mulher**

Como foi apresentado até aqui, são poucas as informações que existem sobre Maria Taquara. Mesmo assim, isso não impediu que a personagem ficasse conhecida regionalmente por ações ousadas para uma mulher da sua época. Quando alguém quer saber quem foi a personagem, automaticamente o fato dela ter sido a primeira mulher a usar calças na cidade vem à tona. Este episódio diz muito da mulher que ela foi e o porquê isso tem relevância na sociedade atual, principalmente para as próprias mulheres. Para exemplificar, há 4 anos é

realizado na capital o Prêmio Maria Taquara - Gente de Expressão de Mato Grosso, que homenageia mulheres mato-grossenses que foram destaque em setores como negócios, cultura, diversidade, entre outras categorias<sup>6</sup> (GAZETA DIGITAL, 2024). Este prêmio evidencia a relevância e a importância da personagem para mulheres locais, como pode ser visto na figura 4.

Só por ter sido uma mulher, já é possível buscar um entendimento sobre Maria Taquara que vai além dos depoimentos e fatos históricos. A posição de uma mulher na sociedade em meados do século XX era estruturada no patriarcado, onde homens tomavam as decisões e exerciam poder sobre as mulheres. O patriarcado representa uma estrutura que organiza a sociedade, inclusive até hoje, favorecendo uns e obrigando outros a se submeterem como qualquer sistema de privilégios, e é feito para que uns usufruam enquanto outros devem trabalhar para que o sistema seja mantido (TIBURI, 2018).

Figura 4 - Prêmio Maria Taquara



Fonte: GAZETA DIGITAL, 2024

---

<sup>6</sup> O Prêmio Maria Taquara – Gente de Expressão de Mato Grosso é uma homenagem anual realizada em Cuiabá que reconhece personalidades mato-grossenses. Não possui categorias fixas. Ele homenageia pessoas de diversas áreas, como: Cultura, Comunicação, saúde, Educação, lideranças comunitárias e empreendedores. A primeira edição ocorreu em 2023, idealizado por organizações culturais e apoiadores da memória cuiabana, como o produtor de eventos Ghonçalo Rodrigo de Cuiabá.

### *1.2.1 - Das relações de poder*

Assim, para analisar a mulher Maria Taquara é necessário entender primeiro como qualquer sujeito é atravessado por relações de poder, conceito fundamentado por Michel Foucault. Cada pessoa é permeada por relações de poder que acabam influenciando a constituição de um indivíduo. À vista disso, a autora Johanna Oksala (2019) aplica o conceito de Foucault na constituição do gênero feminino:

Os indivíduos não entram na área e na política pública como sujeitos completamente formados que então demandam direitos e representam interesses. Os aspectos supostamente pessoais ou privados de seu ser já são atravessados por relações de poder que não apenas os reprimem, mas os produzem como sujeitos políticos (OKSALA, p.116, 2019).

Uma dessas relações de poder, que é também um conceito foucaultiano, é o poder disciplinar. A disciplina é uma técnica de poder que opera por meio do corpo, e, para as mulheres, essa disciplina opera de um jeito próprio. Um exemplo de disciplina é o fato de que mulheres, na primeira metade do século XX, seguiam a regra social imposta de usar uma vestimenta específica, como vestidos e saias. A particularidade de Maria Taquara ter usado calças em uma sociedade onde a regra para mulheres era usar vestidos quebra a imagem condescendente e dócil da racionalidade normativa disciplinar. Essas práticas disciplinares subjagam as mulheres pela normalização ao construí-las como tipos particulares de sujeitos. O poder disciplinar arraigado na sociedade não só influencia a vida das mulheres, mas também suas próprias subjetividades que são construídas por meio de um conjunto de hábitos disciplinares (FOUCAULT, 1987, apud OKSALA, 2019, p. 18).

Os relatos memorialísticos e historiográficos indicam que Maria Taquara é caracterizada pela prontidão em replicar verbalmente os que a desafiavam. Quando os soldados a provocavam, em frente ao batalhão em que ela passava todos os dias, ela prontamente respondia, referindo-se a que, à noite, eles queriam ter relações sexuais com ela. Essa fala conhecida também revela a desconstrução de um sujeito disciplinado que é a mulher. O objeto de estudo também conversa com o pensamento neoliberal atual, outra relação de poder:

A concepção liberal supostamente masculinista do sujeito como ser independente, autointeressado e econômico também caracterizou o sujeito feminino nas últimas décadas. Isto não se deu primariamente por causa do feminismo, mas por causa do neoliberalismo (OKSALA, 2019, p. 116).

Essas características do sujeito neoliberal feminino encontradas em Maria Taquara dialogam com atributos com os quais hoje muitas mulheres se identificam e talvez por isso, a fama dela de ter sido a primeira mulher a usar calças em Cuiabá e desafiado o conservadorismo reverbera na sociedade contemporânea.

É possível discutir as relações de poder a partir de mais uma particularidade de Maria Taquara: A informação de que ela dormia com os soldados da época, sendo uma prostituta. Maria Taquara não era uma mulher casada e talvez usasse do sexo como uma forma de poder em uma sociedade machista, onde eram os homens que tinham o poder. Ora, se a única fala dessa mulher que é lembrada e conhecida até hoje é quando ela fala sobre sexo na rua para quem quisesse ouvir, fica claro entender que ela transgredia um comportamento que era imposto para ela no período.

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura (FOUCAULT, 1988, p.11).

Porém, apesar desta atitude ousada de falar sobre sexo e talvez desta imagem neoliberal de uma mulher empoderada que se encaixa na mentalidade dos padrões atuais, a fama de ter sido uma prostituta traz um olhar que não pode ser romantizado da mulher que foi Maria Taquara. A prostituição abre uma investigação desse sujeito feminino que usava do seu corpo para sobreviver e também a coloca em uma posição de servidão “A prostituta é o bode expiatório, quer um estatuto legal a coloque sob a fiscalização policial, quer trabalhe na clandestinidade, é ela sempre tratada como pária”(BEAUVOIR, p. 323, 1949). Neste sentido, a mulher que se prostitui é excluída e explorada em um meio social. Neste caso, Maria Taquara se enquadra nessas características.

Ainda neste raciocínio, Tiburi (2018, p. 15) argumenta que a divisão sexual do trabalho naturaliza a exploração feminina, incluindo a prostituição, que é entendida como uma forma de escravidão. A autora pontua que, para muitas mulheres, o sexo torna-se uma obrigação dentro desse sistema opressivo. Soma-se a essa ideia o fato de Maria Taquara ter sido uma mulher negra, na qual herda uma herança escravocrata. Porém, isso será discutido mais à frente.

Outra atividade atribuída a Maria Taquara era ter sido lavadeira. Uma profissão específica de mulheres daquela época, que não tinham estudo ou marido e precisavam sobreviver. A questão do trabalho é um fator que difere a mulher Maria Taquara de outras

mulheres do período, porque mulheres casadas não precisavam trabalhar, pois eram sustentadas pelos seus maridos. Essa característica conhecida da personagem histórica dialoga com pensamentos atuais da independência financeira feminina, mas mesmo assim, mostra a precariedade de sobrevivência para uma mulher daquela época, além de evidenciar relações de poder entre homens e mulheres.

### *1.2.2 - Das discussões de gênero*

Adiante nesta investigação de quem foi a mulher Maria Taquara, o paradoxo que ela representava nas décadas de 1940 e 50 pelas ruas de Cuiabá, uma mulher de calças, é uma semente da discussão de gênero que está em evidência hoje em dia. Uma mulher que não se enquadra no modelo ideal de feminino desafia noções tradicionais de identidade de gênero e sexualidade. No século XXI já existe a ideia de que a identidade de gênero não é inerente, mas sim uma construção social e que são atos repetidos que criam a ilusão de estabilidade e coerência como mostra Judith Butler:

Concebida originalmente para questionar a formulação de que a biologia é o destino, a distinção entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: consequentemente, não é nem o resultado causal do sexo nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo. Assim, a unidade do sujeito já é potencialmente contestada pela distinção que abre espaço ao gênero como interpretação múltipla do sexo (BUTLER, 2018, p. 21).

Neste caminho, Maria Taquara, como qualquer mulher, também se constituiu pela cultura ao seu redor, mas foi mais além com o ato de usar uma calça. A contradição na sua ação acende a discussão de gênero, tal qual hoje em dia um homem usar saias. Assim, a partir do momento em que suas ações não condizem com aquilo pré-determinado pelo próprio gênero, com o uso de calças mesmo sem querer, ela revoluciona um padrão.

É importante destacar que nenhuma atitude de Maria Taquara trazidas aqui foram feitas de forma intencional por meio da personagem com o objetivo de reverberar até a atualidade, nem tampouco esses atributos receberam o olhar que essa pesquisa faz conectando a conceitos que visam estudar o feminino e conhecimentos sobre gênero. A intenção até aqui é compreender essa mulher para além do que foi comunicado até a atualidade.

Ademais, foram apresentados os principais atributos dos quais Maria Taquara ficou conhecida na cidade. Singularidades restritas a essa personagem e que são responsáveis por produzir uma imagem da mulher que ela foi pra quem não conhece a sua história. Porém, a característica da cor da pele de Maria Taquara é algo que não se vê entre os tópicos principais

ao descrever essa mulher histórica nas entrevistas e relatos, ou então, não foi analisada com a devida relevância e seriedade necessárias. Por isso, a pele negra de Maria Taquara nesta pesquisa será foco de análise já que ela é determinante socialmente e intrínseca à mulher em questão.

### **1.3 - Maria, quem? Uma mulher negra**

Até aqui houve a tentativa de compreender que mulher foi Maria Taquara pelas características e ações conhecidas dela. Entretanto, analisá-la apenas sob a ótica de gênero é não dá conta de entender um universo bem maior que se apresenta e que a define. Neste momento, é importante trazer para a discussão principalmente a questão da raça que a coloca em uma análise muito mais fiel, justa e que ampara a constituição do sujeito. É possível afirmar com certeza que Maria Taquara sofreu racismo já que ele é um conjunto de práticas, discursos, exclusões e estereótipos que desvalorizam a mulher negra por sua aparência, humanidade e inteligência. Kilomba (2019, p. 77) argumenta que o racismo opera em nível estrutural, evidenciado pela exclusão sistemática de pessoas negras das principais estruturas sociais e políticas, sinais presentes na trajetória da figura pública estudada.

Maria Taquara não foi apenas uma mulher, ela foi uma mulher negra, pobre, que morava em Cuiabá em um país latino-americano. Com isso, o conceito de interseccionalidade é um recurso metodológico útil que será aproveitado neste estudo. Este conceito foi desenvolvido a partir do debate de movimentos sociais projetado pela americana Kimberlé Crenshaw. A interseccionalidade é um conceito que ajuda a trazer reconhecimento de diversidades dentro dos grupos raciais e de gênero sendo articulada por mulheres racializadas, como explica Carla Akotirene, estudiosa que trouxe o conceito para o Brasil:

[...] (interseccionalidade) visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais (AKOTIRENE, 2018, p.14).

Neste sentido, Maria Taquara só pode ser compreendida a partir do entendimento de todas essas avenidas identitárias, que são marcadores que influenciam a construção de um sujeito configurando tipos particulares de opressão, como o racismo e o sexismo que se entrelaçam para criar desigualdades específicas enfrentadas pelas mulheres negras, desde a discriminação até a violência de gênero. Outra autora brasileira que já falava de

interseccionalidade muito antes do termo ficar conhecido foi Lélia González. Em uma passagem em seus estudos González observa esta particularidade no país: “Ser negra e mulher no Brasil [...] é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto de opressão” (GONZÁLEZ, 2020, p. 50). Com esse olhar interseccional, a personagem aqui estudada, foi atravessada por esses estereótipos citados por González nos quais a reduziram em características únicas por conta de diversas opressões. Contudo, esses estereótipos serão abordados mais adiante.

Dando sequência à investigação sobre raça, Maria Taquara foi uma mulher negra que vivia no Brasil, e, a partir deste fato, é possível associar que a personagem era descendente de pessoas escravizadas. Essa particularidade mostra um lugar de exclusão em que ela estava inserida na sociedade principalmente pelo racismo, e conseqüentemente, a forma como foi construída a sua imagem até hoje. O Brasil é um país que capturou milhares de pessoas escravizadas da África, segundo o banco de dados *Slave Voyages* (2025), mais de 5 milhões de pessoas entre homens e mulheres, e Mato Grosso foi um estado assim como os outros, que viveu em um regime escravocrata durante muito tempo:

No Mato Grosso, assim como em outras regiões das Américas, a população escravizada foi inserida nas mais variadas atividades econômicas. Apesar de a mineração ser a principal delas, existem diversos registros que apontam a presença da mão de obra compulsória na agricultura de subsistência, pecuária, construção de obras públicas, serviços domésticos e diversas outras ocupações nos espaços urbanos (RODRIGUES, 2024, p. 22).

É possível ainda ter indícios a respeito da ancestralidade africana de Maria Taquara. Pelas suas características físicas, apresentadas até aqui como alta, esguia e magra, foi possível ter uma ideia de qual parte do continente africano ela teria influências. No livro, *Fogo da Liberdade*, do autor Bruno Pinheiro Rodrigues, há evidências de que Mato Grosso recebeu africanos de diferentes regiões da África, porém, a sua tese comprova que a maior parte da população africana escravizada em Mato Grosso teria sido formada majoritariamente por africanos oriundos da África centro-ocidental (RODRIGUES, 2024). Países como Nigéria, Togo, Benin são alguns exemplos e hipóteses de lugares em que Maria Taquara pode ser descendente, principalmente por causa da sua altura.

Durante o período da escravidão, era destinado às mulheres negras escravizadas um trabalho servil dentro dos casarões nos afazeres domésticos e elas tinham um papel de cuidar das senhoras brancas e seus filhos como amas de leite e mucamas. O legado deste período se perpetuou na vida de mulheres negras, como por exemplo na vida de Maria Taquara. A autora americana Angela Davis observa em suas obras a relevância do trabalho na vida de mulheres

negras hoje em dia, em que existe um enorme espaço que o trabalho ocupa na vida delas no qual se reproduz um padrão estabelecido durante os primeiros anos da escravidão:

Como escravas, essas mulheres tinham todos os outros aspectos de sua existência ofuscados pelo trabalho compulsório. Aparentemente, portanto, o ponto de partida de qualquer exploração da vida das mulheres negras na escravidão seria uma avaliação de seu papel como trabalhadoras (DAVIS, 1981, p.24).

Portanto, depois da abolição da escravidão, em 1888, é possível ver que os trabalhos desempenhados por descendentes de pessoas escravizadas não mudaram tanto no Brasil no começo do século XX, a exemplo da própria Maria Taquara, que trabalhava na prestação de serviços, exercendo a profissão de lavadeira. O trabalho para mulheres pretas continuou sendo a única forma de sobrevivência, diferente das mulheres brancas da época em que o casamento era a busca de uma estabilidade financeira. Além disso, em relação às possibilidades no mercado de trabalho, Lélia González mostra que a população negra era excluída da participação no processo de desenvolvimento e ficou relegada à condição de massa marginal, mergulhada na pobreza, na fome crônica, no desamparo (GONZÁLEZ, 2020). Com isso, esse era o cenário da vida de Maria Taquara naquele período em Cuiabá, em que possuía todos os resquícios de uma sociedade escravocrata. As características de andarilha, maltrapilha e pobre indicam a posição social da personagem histórica, as quais a limitaram e determinaram um mundo restrito para ela. Outros pontos conhecidos sobre a sua vida colaboram com essa lógica: o fato de morar em um casebre, o de estar sozinha sem um marido que trouxesse sustento, e ainda a questão de se prostituir. Os efeitos da escravidão estão exemplificados na sua própria história, como mostra González:

A repentina passagem do regime servil para o de trabalho livre fez do ‘bom escravo um mau cidadão’. Cultura da pobreza, anomia social, família desestruturada, enquanto efeitos atuais desse salto, explicariam as desigualdades raciais vigentes (GONZÁLEZ, 2020, p. 26).

Mesmo havendo trabalho na história de Maria Taquara, a ideia de uma ascensão profissional para uma mulher negra naquela época é descartada e fora de cogitação. Ela, assim como qualquer outra mulher preta da época, permaneceria nessas funções até o final de suas vidas. Não há relatos de que a personagem histórica estudou ou foi para outro caminho. Nem poderia ter, já que as oportunidades para mulheres como ela eram mínimas. Sobre a realidade de negros no ensino superior, a autora brasileira Beatriz Nascimento, em um artigo para o jornal Última Hora, mostra essa particularidade do período:

Pesquisas recentes baseadas nos recenseamentos de 1940, 1950 e 1970, registram que a mulher branca conseguiu maior acesso ao curso superior, diminuindo proporcionalmente a desigualdade entre ela e o homem branco. A recíproca não foi

idêntica quanto à população negra e mestiça, menos ainda em relação à mulher negra (NASCIMENTO, 1976).

Essa era a realidade de Maria Taquara no tempo em que viveu, como mostram as pesquisas de censo da época relatadas por Nascimento. Essas particularidades de trabalho e perspectivas de futuro foram determinadas pela sua cor, gênero e posição social em que estava inserida. Atualmente o cenário não é muito diferente. Dados do IBGE mostram que as mulheres pretas e pardas são a maioria das trabalhadoras domésticas; têm os menores salários do país, mesmo com qualificação. Comparadas a mulheres brancas, são em maior número vítimas de violência doméstica e feminicídio. Mulheres negras ainda representam a maioria das mães solo, vivendo em contextos de vulnerabilidade e são sub-representadas na política, na mídia e também em cargos de liderança.

Além do trabalho servil como lavadeira há ainda marcada na trajetória de Maria Taquara, o trabalho servil como prostituta no qual também é atravessado pela opressão interseccional. Mulheres negras escravizadas sempre foram objetificadas sexualmente e muitas foram abusadas ao longo da história do Brasil que carrega uma cultura da miscigenação em que foi construída às custas de estupro de mulheres negras. Djamila Ribeiro atenta sobre isso a partir do fato que até hoje esse grupo de mulheres é o mais violentado e o que mais sofre violência doméstica:

Mulher negra não é humana, é a quente, a lasciva, a que só serve para sexo e não se apresenta à família. Também é o grupo mais estuprado no Brasil, já que essas construções sobre seus corpos servem para justificar a violência que sofrem (RIBEIRO, 2018, p.80).

Se essa perspectiva trazida pela autora é algo observado no século XXI, na contemporaneidade, no período em que viveu Maria Taquara o cenário pode ser considerado pior. Essa objetificação do corpo da mulher negra começa no país muito antes até da democratização. De acordo com Caio Prado Júnior (1987, apud JANSEM; SEREJO, 2021), a colonização brasileira foi fundamentada em dois impulsos masculinos centrais: o econômico e o sexual. Nesse contexto, o corpo da mulher negra foi objetificado desde os primórdios da colonização, servindo não apenas como mão de obra escrava, mas também como instrumento de abuso sexual para a constituição de famílias e a estruturação das relações sociais e econômicas da colônia. Assim, o corpo da mulher negra acumula uma longa história marcada por violência, dor, exploração, racismo, controle e estereótipos. A fama de Maria Taquara dormir com os soldados do 16.º Batalhão de Caçadores de Cuiabá à noite por troca de dinheiro reforça essa objetificação da mulher negra em sua história. Neste momento é importante até questionar essa fama. Será que a personagem realmente ganhou dinheiro com

esses serviços sexuais? Ela era de fato uma prostituta? Ela tinha outra escolha? Essas indagações surgem justamente por todo esse histórico que a mulher negra carrega injustamente.

Patricia Hill Collins traz em seus estudos a ideia de imagens de controle que são ataques às mulheres negras por meio de imagens negativas que justificam a ideologia racista e patriarcal (COLLINS, 2017). Ela faz um estudo de diversas imagens de controle de mulheres negras afro-americanas nas quais também dialogam com imagens de controle de mulheres latinas afro-descendentes. Um exemplo é a imagem de controle chamada jezebel, que “é o estereótipo da mulher negra altamente sexualizada e promíscua, supostamente capaz de usar o poder de sedução para enganar e manipular”(COLLINS, 2017, p.61). No Brasil, a Jezebel pode ser comparada a imagem de controle da mulata, mas aqui a mulher negra é sedutora e amorosa. Neste sentido, Maria Taquara teve o seu corpo atravessado pela objetificação sexual e, de novo, a fama de prostituta a coloca nesse estereótipo de uma mulher negra sempre disponível sexualmente como a jezebel e mulata brasileira.

Outra imagem de controle que pode se relacionar com a personagem é a da negra raivosa. Em muitas lembranças e reportagens que foram trazidas neste estudo, as pessoas falavam que Maria Taquara tinha fama de carrancuda e respondona, inclusive é possível perceber isso pela única fala conhecida em que ela respondia aos soldados sobre a provocação de chamá-la de Maria Taquara, mas à noite a chamavam de Maria meu bem. Angela Davis explica que durante a escravidão as mulheres negras eram taxadas como agressivas ou bravas quando resistiam à violência sexual. Nesse caso, o estereótipo de mulher negra irritada, se encaixa muito bem na personagem histórica e nos faz pensar: até que ponto a atitude de Maria Taquara ao reagir aos comentários não era apenas de uma mulher se posicionando diante de algo que a incomodava? Pela herança da escravidão, a imagem de agressiva e ruim foi uma forma de controle do poder hegemônico da época. Com isso, outra autora americana que reforça esse pensamento foi bell hooks. Ela evidencia que a dominação racista se sustenta por meio dessas repetições de imagens de controle e que elas moldam o imaginário coletivo da população (hooks, 1992). Assim, essas imagens de controle podem ser replicadas em reproduções imagéticas da personagem na atualidade.

Há ainda o estereótipo apresentado pela pesquisadora Grada Kilomba, o da mulher forte e guerreira que dá conta de tudo. Essa ideia de super mulher também atravessa Maria Taquara, como uma mulher que dava conta do trabalho tanto o do dia, quanto o da noite. Moradores de Cuiabá falavam: Lá vai Maria Taquara, lá vem Maria Taquara pelas ruas da cidade. Porém, essa imagem também soa como estratégia política para superar as

representações negativas das mulheres negras no mundo branco e por outro lado aprisiona as mulheres negras numa imagem idealizada de que não permite manifestar as profundas feridas do racismo (KILOMBA, 2019).

Com tudo isso apresentado sobre a figura de Maria Taquara, há ainda mais um ponto que deve ser observado, quando se analisa o fato dela ter sido uma mulher negra, que é a questão da solidão. Nos relatos e nas lembranças orais os atributos de ser uma mulher que vivia sozinha, de não ter tido uma família como marido e filhos, e que ainda andava só pelas ruas de Cuiabá, dizem muito de uma solidão da Maria Taquara. Essa característica não é sem relevância ou sem sentido na história da personagem. Não é apenas uma ausência comum de relacionamentos amorosos, mas diz muito de uma solidão estrutural encontrada nas experiências de vida especificamente de mulheres negras.

Essa solidão está associada ao legado da escravidão em que a ideia da mulher preta ser um corpo de trabalho e não de afeto foi perpetuada. Há ainda a questão afetiva na falta de reciprocidade nos relacionamentos e na fetichização sexual. Djamila Ribeiro traz essa questão da construção do desejo e conseqüentemente, do amor quanto a mulher negra:

O amor nunca escolhe as negras. Engraçado. Segundo o IBGE, elas são aquelas que menos se casam e são a maioria das mães solteiras. [...] Se o racismo tem um papel preponderante na construção dos padrões de beleza, conseqüentemente também terá na construção do desejo. Olhem as revistas. Liguem a TV. Qual é a “mulher ideal”? Quantas de nós foram preteridas pelo simples fato de ser negras? Como falar em gosto pessoal quando a esmagadora maioria pretere mulheres negras? Como falar em escolha do indivíduo quando essas escolhas não nos escolhem? (RIBEIRO, 2018, p. 87).

Com isso, no período em que Maria Taquara viveu raramente as mulheres negras eram mostradas como protagonistas de histórias de amor ou como símbolos de beleza e delicadeza. O padrão de beleza eurocêntrico e voltado unicamente para a mulher branca designou o lugar das mulheres pretas apenas como desejo sexual, sem espaço para serem amadas e valorizadas tanto para um homem preto quanto para um homem branco. Tudo isso é caminho para tentar entender o porquê ela foi uma mulher sozinha.

Isso posto, foi possível analisar as diversas opressões interseccionais que atravessaram a vida de Maria Taquara, sendo viável traçar uma ideia de construção do indivíduo que ela foi, na tentativa de sair apenas do que é conhecido e do que falavam dela. Também foi, porque não, uma outra forma de apresentar essa personagem histórica para quem talvez não a conhecesse por esses detalhes que fazem toda a diferença.

Seguindo ainda nessa linha de pensamento em compreender Maria Taquara como uma mulher negra, é importante ressaltar que a ideia aqui não é ficar na imagem de uma identidade

vitimada, e sim, afirmar que ela foi uma mulher revolucionária justamente por confrontar essas opressões que a sua classe, gênero e, principalmente, sua cor a impuseram. O estilista cuiabano Lauro Justino em entrevista ao documentário Maria Taquara, de Isabela Ferreira (2021), aponta essa percepção:

A mulher não tinha esse papel de trabalho então eu acho que chocava também um pouco ver ela provedora ou ser a mulher que dá o sustento para sua própria família. Acho que também que incomodava o fato dela ser negra, acho que isso também incomodava as pessoas [...] (MARIA TAQUARA, 2021, 6min41s - 8min15s ).

Não é possível saber até que ponto suas atitudes foram intencionais e se Maria Taquara tinha consciência dos seus atos, mas é plausível afirmar que suas ações, nas quais foram responsáveis pela sua fama até hoje, foram consideradas vanguardistas, sobretudo por ter sido uma mulher negra. Com isso, pode-se dizer que a personagem rompe barreiras históricas do seu tempo e é sinônimo de resistência.

Muito do que se sabe sobre resistência negra ao longo da história é por meio dos quilombos, que foram comunidades formadas por pessoas negras que resistiram e lutaram contra a escravidão. Contudo, mulheres negras assim como Maria Taquara, também se encaixam na luta contra o racismo, machismo e escravidão a partir das suas ações subversivas, que reforçam o não silenciamento de pessoas negras no cotidiano. A luta foi vivida nos quilombos sim, mas também nas casas, ruas e cozinhas.

As mulheres negras resistem, seja compartilhando pequenos momentos de amor umas com as outras na vida cotidiana, seja cultivando comunidades nas quais a vida de nossos filhos, de nossos entes queridos e nossa própria vida importam, seja, ainda, criticando as políticas públicas que nos negam acesso a segurança, educação, moradia, emprego e saúde. Os governos mudam, mas a longa história de compromisso e criatividade das mulheres negras persiste nessa luta pela reivindicação de nossa humanidade plena (COLLINS, 2019, p. 15).

Ter sido a primeira mulher a usar calças em uma comunidade que não autorizava mulheres a usar esse tipo de roupa, rompeu padrões estereotipados e reforçou que mulheres negras podem e devem definir seus próprios vestuários e desejos. Não ter se importado com o que as pessoas falavam e usar as calças mesmo assim, desloca a mulher negra do papel de objeto anônimo para sujeito visível e ativo, reescrevendo uma narrativa. O trabalho doméstico e de lavadeira de Maria Taquara nunca foi reconhecido como digno e é sim um trabalho essencial e de valor principalmente hoje em dia, já que se discute tanto sobre a autonomia financeira das mulheres. Ter a coragem de falar de sexo a quem a confrontasse na rua foi também uma forma de enfrentar o machismo e o patriarcado da sociedade da época. Com isso, mesmo fora de um contexto de militância, essas atitudes da personagem histórica são

atos políticos e representativos para as mulheres negras, que as tiram de uma invisibilidade na sociedade.

#### **1.4 - Outras Marias: Histórias de mulheres negras mato-grossenses**

Mesmo com toda a relevância das atitudes de Maria Taquara para mulheres negras e mulheres em geral na sociedade, e também a sua importância histórica regional, no meio acadêmico há ainda poucos estudos sobre a personagem e o seu legado. Para essa pesquisa foi difícil encontrar materiais suficientes sobre ela, mas isso não é algo exclusivo de Maria Taquara, e sim de pessoas negras e indígenas no Brasil. E por que se conhece pouco e se estudam pouco as mulheres pretas mato-grossenses? O olhar interseccional também recai sobre a universidade brasileira que nasceu e foi estruturada a partir de um projeto elitista europeu no qual buscava formar profissionais para ser a mão de obra da administração dos negócios do Estado (SAMPAIO, 1991, p.12). Neste sentido, a universidade nacional se originou de uma elite branca dominante onde também imperavam opressões como racismo, sexismo e machismo. Assim, estudos que envolvam pessoas negras e, principalmente mulheres negras, são mais escassos e custosos de encontrar.

Ademais, também é recente a inserção de pessoas negras na academia, tanto nos estudos quanto na licenciatura. Mesmo sendo mais recente, elas são hoje as principais referências dos estudos de raça por falar com propriedade e vivência, além de trazer o tema para a universidade. No Brasil, muitas dessas pessoas negras vieram por meio do sistema de cotas raciais existente no país desde 2012. A ação afirmativa busca criar justiça racial dentro das universidades como explica a autora Djamila Ribeiro:

Cota é uma modalidade de ação afirmativa que visa diminuir as distâncias, no caso das universidades, na educação superior. Mesmo sendo a maioria no Brasil, a população negra é muito pequena na academia. E por quê? Porque o racismo institucional impede a mobilidade social e o acesso da população negra a esses espaços (RIBEIRO, 2018, p. 48).

É neste contexto que esta pesquisa é construída dentro da área da comunicação. Além disso, este estudo nasce de uma subjetividade entre pesquisador e objeto já que ele não é apenas amparado pela racionalidade acadêmica, e sim guiado pelos afetos, por isso, esta análise pode ser ética e coerente, afinal, "na pesquisa em comunicação não apenas a subjetividade é uma condição fundamental, como a relação com a alteridade precede qualquer ação epistemológica" (MARTINO; MARQUES, 2018, p. 217).

Portanto, as outras pesquisas existentes que trazem Maria Taquara e outras mulheres negras mato-grossenses emblemáticas, também dialogam com a subjetividade e afeto entre pesquisador e objeto de estudo. Além disso, essas análises são de áreas de conhecimento especialmente desenvolvidas nos espaços de Cultura Contemporânea e de História, majoritariamente realizadas por pesquisadoras mulheres regionais. Essas informações revelam a interseccionalidade que se manifesta também na escolha das pesquisas produzidas. Isto posto, essas pesquisas acadêmicas trouxeram o conhecimento de outros nomes de mulheres negras regionais tão revolucionárias quanto Maria Taquara foi e com características interseccionais semelhantes a ela, por isso, essas mulheres terão destaque nesta análise. São outras Marias que são fundamentais para dar embasamento à própria personagem estudada.

Começando por um dos nomes mais conhecidos da resistência negra em Mato Grosso, que foi Tereza de Benguela. Ela viveu no século XVIII e foi líder do quilombo do Quariterê, conhecido como maior quilombo do estado, situado em Vila Bela da Santíssima Trindade, na fronteira com a Bolívia. Segundo Amado e Anzai (2003 apud RODRIGUES, 2022), o quilombo estava localizado no vale do Guaporé, uma área cortada por diversos rios e rota da exploração mineira na região e o quilombo contava com cerca de cem habitantes, sendo a maioria composta por negros fugidos e mulheres indígenas raptadas, com lavouras de milho, feijão, batata e algodão.

O nome Tereza de Benguela já diz muito de sua origem africana. Não se sabe ao certo se ela nasceu na região de Benguela (hoje corresponde ao país de Angola), ou no oceano Atlântico ou ainda se acabou nascendo no Brasil mesmo. Ela e milhares de pessoas negras foram sequestradas e trazidas à força para trabalhar nos engenhos, na mineração e serviços domésticos. Eram considerados como mercadoria pelos brancos europeus. No livro ilustrado *Mulheres na História africana de Mato Grosso*, da historiadora Cristina Soares, resultado da sua pesquisa de mestrado em História na UFMT (2021), Tereza teria conhecido seu esposo, José Piolho, em uma fazenda de cana-de-açúcar. Juntos, fugiram em busca de um lugar onde se tornou o quilombo do Quariterê, que foi administrado pelo casal em um sistema semelhante a um parlamento, com deputados, conselheiros e uma sede (SOARES, 2021, p. 26). Com a morte de seu marido, Tereza continuou a governar o quilombo e ficou conhecida como rainha Tereza.

Sua personalidade também foi descrita em alguns estudos, como no livro paradidático que integra a dissertação de Bruna Myrtes Baldo (2021), *Mulheres de Mato Grosso: a utilização de biografias femininas no ensino de História*, produzido no curso de História da

UFMT. A Rainha Tereza é descrita como uma mulher que tinha pulso firme ao administrar o quilombo sendo muito rigorosa quando necessário, a fim de conseguir manter o local seguro de invasões (BALDO, 2021, p. 13).

A vida livre que o quilombo possibilitou a pessoas negras escravizadas começou a dar prejuízos aos escravizadores. Com isso, em 1770 o quilombo sofreu um ataque em que muitos quilombolas foram mortos e Tereza foi capturada e presa. Não é possível saber ao certo se a personagem histórica foi morta ou se cometeu suicídio dentro da prisão, mas após sua morte, sua cabeça foi colocada em uma estaca de madeira para intimidar a fuga de novas pessoas escravizadas. No artigo de Rodrigues (2022) há uma discussão sobre como as fontes históricas silenciam aspectos importantes da trajetória de Tereza de Benguela e distorcem sua imagem. Os documentos onde Tereza é descrita por seus colonizadores, ela aparece como uma mulher rígida e autoritária “a narrativa, ao que tudo indica, tenha exagerado ou fantasiado a rigidez. Tudo leva a crer que tal exagero esteja amparado pela tentativa de desencorajamento de novas fugas”( RODRIGUES, 2022, p. 505). Neste sentido, fica evidente a influência e relevância que Tereza de Benguela teve para a população negra da época e isso reverbera até hoje tanto que em sua homenagem, uma data comemorativa foi instituída pela Lei 12.987/2014 sendo o Dia Nacional de Tereza de Benguela e da Mulher Negra. Essa admiração também pode ser vista na dissertação de Danielle Bertolini da Silva (2024), no curso de Cultura Contemporânea da UFMT, em que foram entrevistadas mulheres vila-belenses para entender qual é o imaginário construído a partir de Tereza como é possível ver nesta passagem:

Morena expressa seu entusiasmo ao descobrir sua conexão com Tereza de Benguela: “Eu sou parente de Tereza de Benguela!”. Essa afirmação reflete a importância de reivindicar as histórias de ancestrais e figuras históricas negras, observando a conexão das mulheres com a ancestralidade como forma de reivindicar a identidade e a herança cultural, vivida plenamente durante a festança de Vila Bela (SILVA, 2024, p. 42).

Apesar da homenagem da data, não há homenagens em forma de estátua de Tereza de Benguela em nenhuma cidade de Mato Grosso, como a estátua de Maria Taquara em Cuiabá. As ilustrações usadas são criações do imaginário de cada um encontradas nas pesquisas acadêmicas citadas aqui e também na internet, como é possível ver na figura 5, (a) e (b), sendo desenhos que remetem à mulher histórica.

Figura 5 – Montagem de representações iconográficas de Tereza de Benguela<sup>7</sup>



Fonte: Elaborada pela autora, 2025

Além disso, a figura 4 (c) é uma pintura a óleo do artista Félix Edouard Vallotton<sup>8</sup> chamada "Mulher negra sentada", de 1911. Não existem registros históricos que descrevam e ilustrem a aparência de Tereza de Benguela, sendo a pintura comumente atribuída a ela. Vallotton é reconhecido por sua abordagem igualitária na representação de mulheres negras em um contexto social ainda marcado por fortes preconceitos (DOMINGUES, 2014). Apesar do uso desta imagem ser frequente como registro iconográfico da personagem, não se sabe ao certo se o artista queria apresentá-la ou não.

Ademais, pensando em homenagear Tereza de Benguela em forma de estátua, e colocar em evidência pessoas que lutaram contra a escravidão, a vereadora do PSOL por São Paulo, Luana Alves<sup>9</sup>, criou um projeto de lei, no qual foi disponibilizado um abaixo-assinado e uma consulta pública, que visava substituir a estátua do bandeirante Borba Gato, situada na

<sup>7</sup> Crédito das imagens:(a) BALDO (2021); (b) SOARES (2021); (c) VALLOTTON (1911).

<sup>8</sup> Félix Edouard Vallotton (1865-1925) foi um pintor, gravurista e ilustrador suíço, naturalizado francês, associado ao movimento pós-impressionista e ao grupo dos Nabis (profetas, em hebraico). Ele também foi uma figura importante no desenvolvimento da xilogravura moderna.

<sup>9</sup> O projeto fez parte de um movimento para valorizar a história de personalidades negras e indígenas em São Paulo, cidade que a vereadora definiu como "Solo Preto e Indígena". O debate gerado pela proposta ganhou visibilidade nacional em 2021, especialmente após um incêndio criminoso na estátua do bandeirante, A estátua de Borba Gato ainda está situada no bairro de Santo Amaro em São Paulo.

capital paulista, pela quilombola mato-grossense em 2021. A ideia era trocar a representatividade de alguém que matou milhares de pessoas por alguém que sofreu diversas opressões interseccionais, como está estampado no cartaz de publicidade da vereadora, na figura 6. O abaixo-assinado contou com mais de 44 mil assinaturas, mas a PL não foi aprovada. Com esse ato, fica evidente a relevância em se ter um monumento histórico materializado no formato de estátua, como pode ser visto no objeto de estudo desta análise.

Figura 6 – Estátua de Tereza de Benguela em São Paulo



Fonte: ALVES, 2021

Outro exemplo de mulher preta, à frente do seu tempo, com características interseccionais semelhantes a Maria Taquara, foi Mãe Bonifácia. Ela, assim como o objeto de estudo, possui uma estátua na capital mato-grossense em sua homenagem. Ela foi uma mulher que mesmo escravizada mantinha os seus costumes e saberes ancestrais como curandeira e benzedeira. Mãe Bonifácia viveu em Cuiabá no século XIX e morava em um barracão na saída onde hoje está localizada a estrada da Guia (SOARES, 2021). Naquele tempo, Mato Grosso ainda se encontrava em um regime escravocrata onde milhares de negros viviam sendo mão de obra para uma atividade econômica baseada no cultivo de cana-de-açúcar e fabricação de derivados de engenho e mineração. Mãe Bonifácia era uma mulher negra alforriada e vivia do seu trabalho artesanal com tecidos:

Com os lucros das vendas de suas rendas e demais peças artesanais, ela desfrutava de um certo conforto, atípico à sua condição de mulher negra que, apesar de alforriada, vivia nesse período marcado por forte racismo e machismo. A mulher negra sempre havia trabalhado, porém, exigia muita criatividade da mulher, conseguir uma boa renda com a força de seu trabalho (SOARES, 2021, p.42).

Além disso, com seus conhecimentos de ervas e plantas, ela também auxiliava pessoas doentes e até ganhava utensílios de prata e ouro, materiais caros da época que eram usados como pagamento por serviços prestados. Além do mais, Mãe Bonifácia também ficou conhecida por auxiliar pessoas que estavam fugindo da escravidão e procuravam abrigo. Essas pessoas escravizadas fugiam dos capitães do mato e ela os orientava a entrar em uma região com vegetação densa onde se transformou em um quilombo, bairro que recebe o mesmo nome hoje em dia e que possui um parque chamado Mãe Bonifácia em sua homenagem, e ainda a estátua representando a sua imagem, como pode ser vista na figura 7 (a). A fotografia em questão foi feita pela jornalista Helena Corezomáé para uma reportagem ao portal Primeira Página, de 2024.

Este é um ponto que dialoga com Maria Taquara, já que o local onde ambas as estátuas estão situadas possuem relação histórica com as personagens, contextualizando a paisagem urbana com cada uma delas. Vale acrescentar que a característica de mulher acolhedora e que ajudava a população de Mãe Bonifácia foi algo herdado de sociedades africanas matriarcais, onde as mulheres possuem um papel relevante. A imagem de Mãe Bonifácia também faz referência às anciãs destas sociedades, que eram mulheres que davam conselhos e até proteção à população, algo bem diferente de sociedades patriarcais, como a brasileira, em que o homem é o centro (SOARES, 2021). Muito do que se sabe sobre a personagem também se assemelha com o que é sabido de Maria Taquara, devido à ausência de documentos oficiais. As informações de ambas provêm de lembranças transmitidas de forma oral. Já em relação a imagens, também não há registros e são as ilustrações que acabam dando um rosto para a figura histórica de Bonifácia, como por exemplo na figura 7 (b) feita por Bruna Myrtes Baldo (2021) para o livro paradidático que integra a dissertação *Mulheres de Mato Grosso: a utilização de biografias femininas no ensino de História*. Outra representação imagética da personagem histórica citada, é exemplificada na figura 7 (c). A ilustração está no livro ilustrado *Mulheres na História Africana de Mato Grosso*, e foi criada pela historiadora Cristina Soares, em sua pesquisa de mestrado em História na UFMT (2021).

Figura 7 – Montagem de representações iconográficas de Mãe Bonifácia<sup>10</sup>



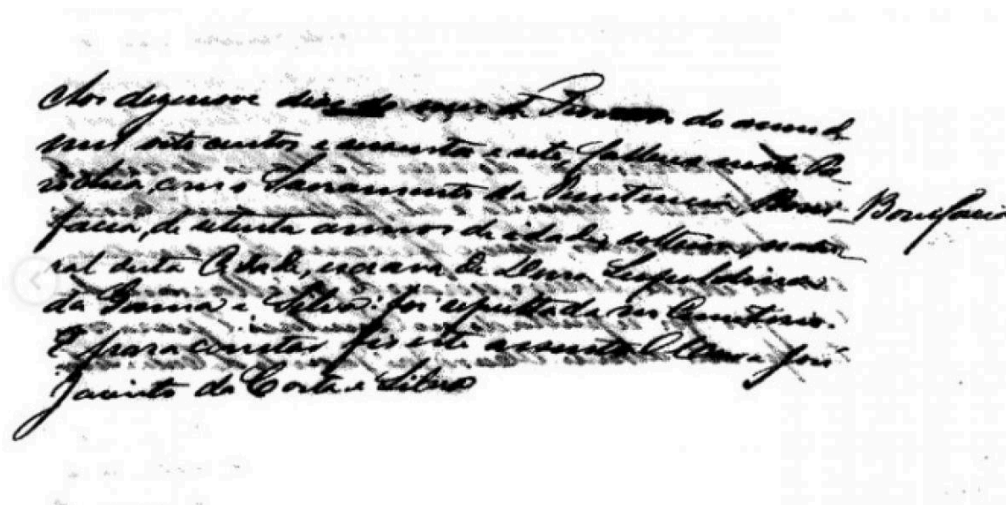
Fonte: Elaborada pela autora, 2025

Recentemente foi encontrado um registro de certidão de óbito que comprova a existência dessa mulher. Pesquisadores localizaram e transcreveram, em 2024, a certidão de óbito de Mãe Bonifácia, documento histórico que estava desaparecido havia 157 anos (SILVA, 2024). Os responsáveis foram a pesquisadora e presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, Neila Barreto, e o pesquisador Nedson Capistrano que encontraram o documento nos arquivos da Cúria Metropolitana de Cuiabá. Em reportagem ao jornal Gazeta Digital eles disponibilizaram a transcrição:

Aos dezenove dias do mês de fevereiro de 1867, faleceu nesta paróchia com o sacramento da penitência, Bonifácia de 80 anos de idade, solteira, natural desta cidade, escrava de Dona Leopoldina da Gama e Silva, foi sepultada no cemitério. E para constar fiz este assento. Cônego José Jacinto da Costa e Silva (SILVA, 2024).

<sup>10</sup> Crédito das imagens: (a) COREZOMÁÉ (2024); (b) BALDO (2021); (c) SOARES (2021).

Figura 8 – Certidão de óbito de Mãe Bonifácia, extraída de Gazeta Digital



Fonte: SILVA, Mariana da (reportagem), 2024

Nesta certidão de óbito não se explica do que Mãe Bonifácia morreu. A informação aparece nos estudos de Cristina Soares que coincidem com o ano da morte da curandeira apresentada no documento. Em 1867, Cuiabá passou por um surto de varíola devido a guerra do Paraguai, e Mãe Bonifácia acabou morrendo pela doença. Ela foi enterrada em uma vala comum no cemitério do Cai-Cai, mas antes, teria enterrado seus pertences, como materiais de valor que ganhou ao longo da vida, na casa onde morava. Depois de algum tempo, a casa ficou abandonada e apareceram uma grande quantidade de pessoas interessadas nos bens que ela havia enterrado (SOARES, 2021). Contudo, não foi por isso que Mãe Bonifácia ficou conhecida, e sim, por toda a sua trajetória marcante de resistência e luta de mulheres negras.

Outra Maria, que possui aspectos parecidos com a vida de Maria Taquara e que sofreu opressões interseccionais similares, foi Maria Mendes. Uma mulher negra escravizada que viveu em Cuiabá e também recebeu uma estátua em sua homenagem (figura 9). Sua história está documentada no trabalho de conclusão de curso de jornalismo da UFMT, Um olhar sobre o patrimônio cultural cuiabano: análise dos monumentos e estátuas femininas que perpetuam a memória da Capital. A personagem histórica já era uma mulher idosa e ficou conhecida por guardar um lenço cheio de moedas de prata em seus seios. Maria Mendes reunia moedas trabalhando como cortadora de lenha, com o objetivo de comprar sua liberdade. A notícia de que ela andava com esse dinheiro se espalhou, e ela acabou assassinada por outro escravizado, que não encontrou as moedas e levou apenas lenha. O autor do crime teria tentado vender o

material ao próprio senhor da vítima, que reconheceu a corda usada por Maria para carregar a lenha e o denunciou (CINTRA, 2023, p. 52).

Figura 9 – Estátua Maria Mendes



Fonte: CINTRA, Marina de Santana (fotografia), 2023

Para honrar a história de Maria Mendes, uma cruz foi levantada no lugar do crime, na antiga Avenida Lava Pés, que hoje recebe o nome de Avenida José Monteiro de Figueiredo. Muitos anos depois, a cruz foi realocada para a praça Sávio Brandão e, mais tarde, foi criada uma estátua em sua homenagem que existe até hoje. O memorial Maria Mendes está localizado em frente ao 44º Batalhão de Infantaria Motorizado, no bairro Duque de Caxias. A imagem desta figura histórica dá um rosto e um corpo a ela, assim como a estátua de Maria Taquara no centro da cidade.

Ainda nesta investigação, outra mulher que também aparece em destaque no cenário regional e contém características similares de mulheres apresentadas até aqui, foi Ana Benedita das Neves, conhecida popularmente como Mãe Preta. Ela foi uma mulher negra escravizada que trabalhou como lavadeira, cozinheira e ama de leite em Cuiabá. Ela era uma mulher solteira e, além de servir amamentando filhos de brancos, teve três filhos (CINTRA, 2023, p. 53). Do mesmo modo, ela foi homenageada com uma praça e uma estátua chamadas Mãe Preta que estão localizadas na Rua Vila Maria, bairro Baú, na capital (figura 10).

Figura 10 – Estátua Mãe Preta



Fonte: CINTRA, Marina de Santana (fotografia), 2023

Em um projeto chamado Rota da Ancestralidade que é realizado periodicamente em Cuiabá, do qual eu participei em março de 2025, historiadores fazem um tour pelo centro histórico da cidade em busca de resgatar histórias esquecidas de pessoas negras e indígenas para turistas e moradores da região. O percurso mostra diversos pontos na capital, e inclusive a estátua de Maria Taquara já foi um ponto da rota. Entre ruas e praças, e um deles é este local onde está a imagem da Mãe Preta. Na Rota, além de ter sido mencionado as informações básicas sobre a Ana Benedita, foram apresentadas também outra visão e críticas relacionadas à estátua que são: O monumento foi construído de costas para a Avenida Tenente Coronel Duarte, abrindo a interpretação que remete à invisibilidade e exclusão da mulher negra na sociedade. Além disso, foi mencionado também sobre a posição curvada da Mãe Preta, que pode se referir a ideia de submissão.

Ainda foi levantada a questão se realmente essa imagem pode ser considerada uma homenagem a Ana Benedita das Neves. Na placa da estátua (figura 11) está escrito que ela teve filhos e que foi ao mesmo tempo ama de leite, enaltecendo uma função escravocrata na qual não deveria ser algo para enaltecer e sim, repensar, já que muitas mulheres pretas não criaram seus filhos para criar os filhos de pessoas brancas. Há ainda a questão da placa mostrar que ela viveu no século XX, de 1919 a 1971, evidenciando que a cultura escravista se perpetuou depois da abolição. Essas críticas a estátua de Mãe Preta apresentam um novo olhar

ao analisar um monumento histórico que será usado na análise da estátua de Maria Taquara mais adiante.

Figura 11 – Placa da estátua Mãe Preta



Fonte: Elaborada pela autora, 2025

A última mulher citada nesta pesquisa será Bernardina Rich. Ela também foi uma mulher negra que viveu em Cuiabá, e sua trajetória marcou uma mudança na narrativa e a invisibilidade de mulheres negras no estado. Ela foi uma professora negra que tentou o seu primeiro concurso para lecionar em 1888, ano da abolição da escravatura. O concurso era para uma vaga para professora primária de uma escola feminina e foi disputado com uma mulher branca. No artigo de Ana Maria Marques e Nailza da Costa Barbosa Gomes (2017), há indícios que Bernardina sofreu racismo que somam desde prazos descumpridos por parte da candidata branca até pedidos de vacina exigidos apenas para Bernardina. Ela não passou neste processo seletivo, mas depois, a educadora chegou a ser diretora de um colégio particular que contava com 112 alunos matriculados aprovando muitos deles para a Escola de Aprendizes Artífices, posterior Escola Técnica e atual Instituto Federal de Mato Grosso (MARQUES; GOMES, 2017, p.08).

Bernardina também foi pioneira na área de comunicação no estado, possivelmente sendo uma das primeiras jornalistas negras de Mato Grosso. Ela escrevia e atuava como tesoureira para a revista *A Violeta*, que foi o segundo periódico literário feminino com maior tempo em atividade ininterrupta no Brasil e o principal veículo de divulgação das causas femininas e feministas das mato-grossenses durante a primeira metade do século

XX (MARQUES; GOMES, 2017, p.09). O elo de ligação entre Bernardina e Maria Taquara está no pioneirismo feminino e nas características de transgressão. Maria Taquara foi a primeira mulher a usar calças na cidade e desafiou os códigos de moralidade e gênero de seu tempo, assim como a Bernardina que ousou ter outra profissão do que outras mulheres iguais a ela tinham naquela época.

Figura 12 – Bernardina Rich



Fonte: Revista A Violeta, n. 286, 1942. Reproduzido em: Marques; Gomes, 2017

No artigo há ainda esta foto de Bernardina Rich (figura 12) para a revista, de 1942. Isso é algo muito significativo, já que fotografias de pessoas negras eram raras na primeira metade do século XX. Neste sentido, todas as mulheres negras mato-grossenses citadas até aqui e inclusive a própria Maria Taquara, que é o objeto de estudo desta análise, apenas possuem representações imagéticas artísticas por meio de desenhos e estátuas. E é essa forma de comunicação imagética que será analisada daqui para frente.

## 2. A CONSTRUÇÃO VISUAL DE MARIA TAQUARA: IMAGEM, MEMÓRIA E SIGNIFICAÇÃO

Até aqui, foi possível conhecer Maria Taquara por meio dos relatos das pessoas que conviveram com ela. Entretanto, muitas lembranças já se perderam por não terem sido registradas. Outras permaneceram por meio da escrita em reportagens, estudos acadêmicos e livros. Porém, além dos textos escritos, existe a comunicação através de imagens. Neste sentido, a análise investiga o que essa outra forma de comunicação contribui para o conhecimento de Maria Taquara, de modo que sua história perdure. É a partir de uma única imagem, uma estátua situada no centro da cidade, que muitas pessoas puderam conhecer a personagem. Depois desta primeira representação imagética, houve a replicação e criação de novas imagens de Maria. Contudo, até a realização desta pesquisa, no ano de 2025, não foi encontrado nenhum registro fotográfico da personagem.

### 2.1 - A imagem como linguagem

Antes de adentrar nas representações imagéticas de Maria Taquara, é fundamental entender, primeiro, o que é uma imagem e como ela opera como linguagem. As imagens estão cada vez mais intrínsecas à cultura e na forma de ver o mundo na sociedade. Ao observar a contemporaneidade, nas ações dos seres humanos, é possível compreender que elas estão em todo lugar e muitas vezes, em maior quantidade do que os textos. A sociedade moderna está constantemente consumindo vídeos, fotos, artes gráficas, memes, emojis e uma infinidade de conteúdos imagéticos. Mas uma imagem seria algo natural encontrado na natureza, ou seria algo construído culturalmente? Platão, em *A República*, foi um dos primeiros a questionar sobre isso e defendia que existia o mundo verdadeiro, aquilo que é eterno e imutável e acessível apenas pela razão, e o mundo físico, que é o que é visto e tocável, sendo uma sombra desse mundo verdadeiro. Assim, para ele, uma imagem é uma imitação de algo que já é uma cópia de uma ideia verdadeira, ou seja, duplamente distante da verdade (Platão [380 a.C.] 2006). Neste sentido, a origem do próprio nome já dá indícios deste entendimento de que uma imagem é uma representação de algo, como mostra Martine Joly:

Um dos sentidos de *imago*, em latim, etimologia da nossa palavra imagem, designa a máscara mortuária levada nos funerais na antiguidade romana. Esta acepção liga a imagem, que pode ser também o espectro ou a alma do falecido, não apenas à morte mas também a toda a história da arte e dos ritos funerários. Presente na origem da escrita, das religiões, da arte e do culto dos mortos, a imagem é também um tema crucial da reflexão filosófica desde a Antiguidade (Joly, 1985, p. 19).

Ainda no caminho para uma definição de imagem, o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser, no livro *A Filosofia da Caixa Preta*, procura definir o que é imagem, só que agora trazendo o elemento da imaginação na definição. Segundo o autor, as imagens são superfícies que representam algo localizado no espaço e no tempo, resultado da capacidade humana de abstração. Ele afirma que a imaginação é fundamental nesse processo, pois permite tanto reduzir fenômenos de quatro dimensões a símbolos planos quanto decodificar esses símbolos para reconstruir as dimensões originais. Assim, a imaginação seria a capacidade de criar e interpretar imagens (FLUSSER, 1985, p.7).

Com isso, uma imagem para existir possui certas doses de criação e imaginação. É possível constatar isso nas primeiras manifestações comunicativas do ser humano que são as pinturas rupestres. As imagens desenhadas nas cavernas representavam algo que aquela população vivenciava, contudo, com elementos de criação e imaginação do que era vivido ali. Com o passar dos séculos, os desenhos foram se aperfeiçoando em pinturas realistas, diversidade de técnicas e procedimentos. O homem foi aprimorando a confecção de imagens que passaram dos desenhos rudimentares a quadros renascentistas, técnicas de profundidade e esculturas em mármore. Foi a partir da xilogravura que começou um período em que as imagens puderam ser reproduzidas (BENJAMIN, 1994). Essa reprodutibilidade possibilitou a replicação de uma infinidade de imagens até chegar à era das imagens técnicas. Elas são imagens criadas a partir de um aparelho como câmera fotográfica, computador e celular (FLUSSER, 1985). Há pouco mais de um século, a população se acostumou a consumir imagens técnicas como a fotografia, o cinema, a televisão, os vídeos de internet e até imagens feitas por IA.

Walter Benjamin (1936), discorre sobre as diferenças entre imagens técnicas e aquelas produzidas anteriormente. Ele defende que uma obra de arte, como por exemplo a estátua de Maria Taquara situada no centro de Cuiabá, possui uma aura na qual significa que ela é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja (BENJAMIN, 1936). Essa primeira materialidade da imagem de Maria Taquara, a estátua, nos aproxima mais de quem foi essa mulher do que uma simples lembrança oral por ser algo único, autêntico e singular. Além disso, Walter Benjamin também discorre sobre a perda de autenticidade em uma imagem técnica ao comparar com imagens de obras artísticas como pintura e escultura por exemplo,

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. E nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original (BENJAMIN, 1936, p. 2).

A partir desta compreensão das diferentes imagens existentes é possível pensar na reprodutibilidade imagética de Maria Taquara. Foi neste contexto que surgiram as diversas imagens da personagem e que fazem parte de toda essa evolução (figura 13).

Figura 13 - Montagem de representações iconográficas de Maria Taquara<sup>11</sup>



Fonte: Elaborada pela autora, 2025

A reprodutibilidade técnica possibilitou que a sociedade consumisse uma infinidade de imagens a exemplo da própria figura histórica. A figura 12 mostra reproduções de obras de arte, e também imagens feitas por IA, todas tiradas da internet, que é um meio que favorece a replicação de imagens de diferentes origens e formatos. Contudo, a autora Joly alerta para os cuidados que essa quantidade de imagens pode provocar: "quanto mais imagens vemos, mais nos arriscamos a ser iludidos" (JOLY, 1984, p.09). A afirmação da autora está na dificuldade que as pessoas possuem em interpretar imagens, principalmente imagens técnicas.

<sup>11</sup> Créditos da imagem: CGDREAM.AI (2025); COSTA (2025); COLETIVO MARIA TAQUARA (2025); ALBERNAZ (2025); MARINHO (2025); LUENENBERG (2025); MARZ C. (2025); GUILHERME (2025).

Essas transformações sociais na forma como a população lida com imagens, fizeram com que os indivíduos perdessem a percepção de questionar aquilo que é visto. Neste sentido, Vilém Flusser observa com cuidado essa relação entre as pessoas e imagens:

O homem se esquece do motivo pelo qual imagens são produzidas: servirem de instrumentos para orientá-lo no mundo. Imaginação torna-se alucinação e o homem passa a ser incapaz de decifrar imagens, de reconstituir as dimensões abstraídas (FLUSSER, 1985, p.8).

Assim, ao analisar imagens de Maria Taquara, é necessário aguçar a percepção de que aquilo que está sendo visto é uma representação e não a verdade ou realidade de quem realmente foi a personagem. Mais ainda: a confiança cega nas imagens dificulta uma interpretação sobre elas. Antes da fotografia, as imagens se resumiam às pinturas, desenhos e esculturas. Nessas manifestações artísticas a intenção de quem produz a arte, o artista, é mais fácil de enxergar. Em uma tela, por exemplo, é possível ver a quantidade de tinta, os traços do pincel e as escolhas do pintor na imagem que ele está reproduzindo. Em uma fotografia ou uma imagem feita por inteligência artificial, todos esses elementos são mais difíceis de enxergar, mas são carregados de intenções tanto quanto uma pintura.

Com isso, cada imagem produzida pelo ser humano abre um grande espaço para interpretações diversas com elementos denotativos e conotativos. Os denotativos são aqueles que aparecem nitidamente na imagem e estão claros para quem olha. Já os elementos conotativos dependem de significação e interpretação, vão depender de um repertório interno e do que foi adquirido ao longo da vida de cada indivíduo como explica Vinicius Souza (SOUZA, 2023, p. 28). Ao analisar qualquer imagem de Maria Taquara é preciso entender que os elementos denotativos estão claros, já os conotativos vão depender do contexto cultural de cada pessoa.

Portanto, as interpretações de cada um indicam também uma forma de se pensar de uma sociedade e a própria mensagem da imagem, como mostra Roland Barthes (1990):

Em suma, todas essas "artes" imitativas comportam duas mensagens: uma mensagem denotada, que é o próprio analogon, e uma mensagem conotada, que é a maneira como a sociedade dá a ler, em certa medida, o que ela pensa. Essa dualidade de mensagens é evidente em todas as reproduções não fotográficas: não há desenho, por mais exato, cuja exatidão mesma não seja transformada em estilo ("verista"); não há cena filmada cuja objetividade não seja em última análise lida como o próprio signo da objetividade (BARTHES, 1984, p. 21).

Desse modo, tanto uma pintura quanto uma imagem produzida por IA, por mais parecida que ela possa ser ao objeto de estudo, possuindo todos os signos característicos de

Maria Taquara, irá conotar elementos diferentes para quem olha justamente porque cada pessoa possui uma bagagem de vida própria.

Sendo assim, o repertório de quem olha também influencia na construção de uma imagem. O autor Georges Didi-Huberman traz questões sobre a dialética do olhar mostrando que a imagem é o fenômeno que acontece no meio do caminho de quem olha e o que é olhado, sendo o espaçamento tramado do olhante e do olhado ( DIDI-HUBERMAN, 2010) e que cada pessoa carrega em seu olhar uma névoa, que seriam suas referências, inconsciente e percepções. Com isso, a análise considera que quando há uma imagem, existem também características e visões de quem as produziu e também de quem as vê. É dentro desta perspectiva que as reproduções de Maria Taquara são analisadas.

Portanto, se cada um possui um olhar próprio sobre uma imagem, cada um também possui uma ideia própria ao reproduzir uma. Arlindo Machado traz elocubrações sobre a ideologia na construção de imagens e afirma que toda representação é ideológica e que ela também deixa marcas de gênero e raça de quem as produziu (MACHADO, 1984). O autor alerta que ao representar o mundo, por meio de uma imagem, por exemplo, necessariamente o objeto representado é alterado pelas influências da ideologia que cada um carrega. Isso não é tão difícil de ver quando são observadas duas ilustrações diferentes sobre o objeto de estudo, nos diferentes corpos e rostos de Maria Taquara que estão sendo estudados aqui.

Indo mais além, para identificar essas ideias de quem as produziu nas imagens criadas, os signos auxiliam nesse percurso. Mikhail Bakhtin e Valentin Volochinov (1929) mostram que a realidade material de uma ideologia está presente nos signos:

Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. Um signo é um fenômeno do mundo exterior. O próprio signo e todos os seus efeitos (todas as ações, reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior (BAKHTIN; VOLOSHINOV, [1929] 2014, p. 33).

Com isso, os signos presentes em uma imagem vêm carregados de ideologias de quem os confeccionou. Os signos que estão nas representações imagéticas de Maria Taquara como a cor da pele, a presença ou ausência da calça, a trouxa de roupas na cabeça materializam ideias. Ainda por esse caminho, para Stuart Hall (2016, p. 39), mesmo quando as imagens visuais possuem grande semelhança com aquilo que representam, elas não deixam de ser signos — carregadas de sentidos que precisam ser interpretados dentro de determinados contextos

culturais e sociais. E por isso, os signos expressos nas imagens criadas da figura histórica estudada, revelam a intenção e pensamento de quem criou a imagem.

Dessa maneira, as imagens nunca serão neutras ou meramente descritivas; pelo contrário, são construções ideológicas que podem tanto reforçar quanto subverter visões de mundo. Se, por um lado, elas podem revelar camadas de significado, por outro, elas também podem expor ausência. É justamente na análise do que é sistematicamente omitido, distorcido ou apagado do repertório visual que se mostra o mecanismo de poder mais eficaz. Dessa forma, a discussão sobre a interpretação das imagens vai se desdobrar inevitavelmente no problema do apagamento simbólico e do epistemicídio visual, processos pelos quais as identidades negras têm sido historicamente excluídas, silenciadas ou reduzidas a estereótipos dentro da cultura imagética dominante.

## **2.2 - Apagamento simbólico e epistemicídio visual**

O entendimento do que são imagens, como elas são produzidas, os olhares destinados sobre elas e seus múltiplos significados, se torna a base ao analisar as construções de imagens de Maria Taquara na atualidade realizadas por artistas, admiradores, crianças e até mesmo por inteligência artificial. Contudo, o objeto de estudo em questão é uma mulher negra, e este atributo específico é determinante quando se estuda imagens. Como foi dito, não foi encontrado nenhum registro fotográfico, uma imagem técnica, de Maria Taquara até o momento e isso tem um porquê. Também há poucas imagens das mulheres negras mato-grossenses que foram mostradas até aqui, como Tereza de Benguela e Mãe Bonifácia, por exemplo.

A ausência, ou então o apagamento, de imagens de pessoas negras na história da arte, na fotografia e na mídia não é algo acidental ou por acaso. A falta de imagens é resultado direto de processos históricos de exclusão social, colonialismo e racismo. Durante séculos, as pessoas negras foram retratadas apenas sob a ótica da subalternidade: como escravizadas, serviçais ou como corpos exóticos. Fora desses papéis, elas foram simplesmente ignoradas nos registros visuais, especialmente os produzidos pelas elites brancas. Além disso, essa elite sempre dominou o controle dos meios de produção e circulação de imagens, como as pinturas, fotografias e a imprensa. Logo, as imagens de pessoas negras não eram produzidas pelos próprios negros. Um exemplo disso é pensar em quem tinha acesso a ter uma câmera fotográfica na primeira metade do século XX, período em que viveu Maria Taquara. O

aparelho era uma tecnologia de grande valor financeiro para a época. Ou então pensar: quem eram as pessoas que produziam arte, ou escreviam nos jornais naquele período. Neste sentido, segundo González e Hasenbalg (1982, p. 105), o Brasil constrói uma autoimagem marcada pela invisibilidade da população negra. Essa tendência se manifesta, por exemplo, na marginalização das contribuições negras na historiografia oficial, na destruição de registros sobre a escravidão e o tráfico, na omissão da variável cor nos censos de diversos períodos, na recusa sistemática em reconhecer o racismo como problema social e também, na produção das imagens.

Além do mais, todo esse apagamento se enquadra em um epistemicídio, termo que a autora Sueli Carneiro apresenta. O epistemicídio é o apagamento sistemático de formas de saber que não se alinham à lógica ocidental, colonial e moderna, que se reflete no campo das imagens (CARNEIRO, 2005, p. 96). Por meio deste mecanismo social, as visualidades negras foram silenciadas, invisibilizadas ou distorcidas, impedindo que negros fossem retratados como sujeitos plenos, complexos e diversos. Ademais, a história da arte e os acervos de museus sempre priorizaram imagens brancas, europeias e masculinas. Retratos de pessoas negras eram raros e, quando existiam, não eram considerados arte ou documentos legítimos.

Em vista disso, o conceito de representatividade é imprescindível na investigação de imagens de pessoas negras. Stuart Hall (2016) define representatividade como o processo pelo qual significados são produzidos e compartilhados por meio da linguagem, das imagens e dos discursos, em que representar não é apenas mostrar ou refletir algo da realidade, mas construir sentidos sobre pessoas, grupos e eventos. Ele afirma:

Representação é a produção do sentido pela linguagem. Na representação, argumentam os contos construtivistas, nós usamos signos, organizados em linguagens de diferentes tipos, para nos comunicar inteligivelmente com os outros. Linguagens podem usar signos para simbolizar, indicar ou referenciar objetos, pessoas e eventos no chamado mundo real. Entretanto, elas também podem fazer referência a coisas imaginárias... Não existe uma simples relação de reflexo, imitação ou correspondência direta entre a linguagem e o mundo real. O mundo não é precisamente refletido ou de alguma outra forma, no espelho da linguagem: ele não funciona como um espelho (HALL, 2016, p. 38).

Ou seja, a representação atua como prática cultural e política, estruturando a forma como grupos são compreendidos e tratados socialmente. Nesse sentido, a ausência ou a distorção da imagem de pessoas negras na cultura visual não é apenas uma omissão estética, mas um sintoma profundo de exclusão simbólica. Como destaca Hall, os sistemas de representação não apenas descrevem o mundo: eles definem quem tem o direito de ser visto,

de ser reconhecido e de fazer parte da história. Dessa forma, quando se analisa a invisibilidade de figuras negras como Maria Taquara, é necessário considerar que o problema da imagem vai além da ausência material, se trata de uma disputa por reconhecimento e por pertencimento.

Com isso, para o autor a representação nunca é neutra e vem carregada do olhar e ideologia de quem a produziu. Neste sentido, a autora Lilia Schwarcz, em seus estudos, mostra como as imagens fotográficas, literárias, artísticas e jornalísticas, foram usadas para construir uma representação limitada e racialmente hierarquizada da população negra. Em diversas obras ela faz o estudo de imagens por meio de como os negros eram representados e também investiga os reflexos da branquitude que são comunicados através das imagens. A análise que ela faz de imagens históricas como fotografias e quadros, no livro *Imagens da Branquitude – A Presença da Ausência* (2024), ajudam a aguçar um olhar e leitura crítica de detalhes imagéticos que revelam discursos ideológicos. Percepções consideráveis neste estudo que analisa imagens de Maria Taquara da atualidade. Na figura 14, o quadro do espanhol radicado no Brasil, Modesto Brocos (1852-1936), chamado *A redenção de Cam* (1895) mostra um pensamento do século XIX no qual se acreditava que a miscigenação fosse salvar o mundo da selvageria negra. Na tela, a avó celebra o nascimento do neto branco, fruto do nascimento da filha negra com o genro branco.

Figura 14 - *A redenção de Cam*, de Modesto Brocos (1895)



Fonte: SCHWARCZ, 2024

Já na figura 15, Lilia Schwarcz mostra uma fotografia de uma família branca do começo do século XX, que posa para foto com um fundo campestre. A foto foi feita pelo retratista Chichico Alkmim. A imagem de uma criança negra e uma mulher negra segurando o cenário fictício foi revelada cem anos depois (SCHWARCZ, 2024).

Figura 15 – Fotografia de família branca com fundo campestre, de Chichico Alkmim (1910)



Fonte: SCHWARCZ, 2024

Essas duas imagens evidenciam como as representações comunicam ideias de quem as produziu. De acordo com Schwarcz (2024) o racismo na sociedade e a branquitude, se estabelecem como um sistema simbólico que estrutura a visualidade no Brasil, se tornando uma norma invisível que naturaliza o privilégio branco. As imagens históricas reforçam essa lógica ao centralizarem corpos brancos como representantes da cidadania, da beleza e do progresso, enquanto silenciam ou marginalizam os corpos negros.

Já que as imagens não são apenas reflexos de uma época e trazem carga política, social e ideológica na sua confecção, a representação de imagens de negros na imprensa também dialoga com toda a questão demonstrada até aqui. Em um recorte regional, Kaique Rodrigues

Vieira, em sua dissertação de mestrado em História da UFMT, *O pós-abolição e as representações sociais da população Negra no impresso O Matto-Grosso (1890-1930)*, faz uma análise das representações na imprensa cuiabana que repercutiam ideias e interesses particulares por aqueles que escreviam. O jornal analisado pelo pesquisador teve 58 anos de circulação na imprensa mato-grossense e foi atuante do final do século XIX até meados do século XX, período em que viveu Maria Taquara. Foram consideradas 108 edições para o trabalho e sua pesquisa analisou principalmente textos de reportagens e palavras-chaves:

Dentre as 108 edições analisadas, 112 matérias tiveram alguma ligação mais direta ou indireta com os descritores que localizam os indivíduos negros. A partir dessas matérias, foram levantadas 6 possibilidades de categorias de representação, das quais notamos que em 13 delas conectavam-se em como o jornal tratara da mulher negra estereotipadamente, sexualizada e menosprezada (VIEIRA, 2023, p.109).

Contudo, no trabalho foi analisada uma imagem de uma propaganda em que aparece uma mulher negra. Na figura 16 há a imagem de uma benzedeira negra para a venda de um remédio de enxaqueca da época. É possível ver que quem sofre da doença é uma mulher branca.

Figura 16 – Remédio melhor do que a reza da Pobre Preta Velha



Fonte: *O Matto-Grosso*, ed. 2241, p. 4, 1932. Reprodução em VIEIRA (2023, p. 107)

Vieira (2023, p. 108) observa que anúncios, como o da benzedeira no periódico *O Matto Grosso*, revelam múltiplas camadas de inferiorização interseccional: por gênero, raça e

idade. A sabedoria popular da mulher negra idosa é tratada com desdém, ao passo que o anúncio direciona sua mensagem majoritariamente às mulheres — especialmente às brancas — como principais sofredoras de dores físicas, evidenciando uma exclusão simbólica da mulher negra tanto do campo do cuidado quanto do reconhecimento social.

Além disso, esse anúncio foi em um período que muito provavelmente viveu Maria Taquara, e essas eram as representações imagéticas possíveis para uma mulher negra como ela. Imagens que reforçam a ideologia da época por meio de estereótipos da mulher negra como sendo uma mulher serviçal e doméstica, sempre cuidando dos brancos como se não tivesse sua individualidade, e desejos próprios. Como foi mencionado, os grupos sociais dominantes geralmente controlam os meios de produção simbólica e, assim, constroem imagens e narrativas que reforçam estereótipos ou marginalizam certos grupos, como negros, mulheres, indígenas e outras minorias. Segundo Hall, o uso de estereótipos e da naturalização foram estratégias representacionais, utilizadas por esses grupos sociais dominantes, para representar a população negra. O uso de estereótipos é uma estratégia recorrente, na qual é possível ver não só na figura 16, da benzedeira em Cuiabá, mas também em diversos outros meios até hoje. Hall (2016, p. 191) explica que a estereotipagem opera por meio de um processo de essencialização, em que indivíduos ou grupos são reduzidos a um conjunto limitado de características fixas e naturalizadas. Esse mecanismo tem efeitos ideológicos significativos, pois cristaliza as diferenças, tornando-as aparentemente naturais e imutáveis:

A estereotipagem, em outras palavras, é a parte da manutenção da ordem social e simbólica. Ela estabelece uma fronteira simbólica entre o ‘normal’ e o ‘pervertido’, e o ‘normal’ e o ‘patológico’, o ‘aceitável’ e ‘inaceitável’, o ‘pertencente’ e o que não pertence ou é o ‘outro, entre ‘pessoas de dentro’ e ‘forasteiros’, entre nós e eles (HALL, 2016, p.192).

Já a naturalização das diferenças entre negros e brancos, de acordo com Hall (2016, p. 171), foi outra estratégia das políticas racializadas de representação. Ao considerar essas diferenças como naturais — e não culturais —, é reforçada a ideia de que são fixas e imutáveis, retirando-as do campo da história e tornando-as permanentes. Isso serve como uma forma de estabilizar os sentidos e sustentar ideologias que ancoram desigualdades raciais. Um exemplo citado pelo autor é o que pode ser visto na figura 17, em que a imagem representa a escravidão do século XVIII e XIX onde era natural que mulheres brancas passassem a cavalo e homens negros escravizados deveriam correr atrás delas, para amenizar o sol com uma sombrinha. Algo considerado um absurdo para a cultura de hoje, mas que foi retratado naquele período como algo natural e comum.

Figura 17 – Desenho de uma dama e um homem negro escravizado nas Índias Ocidentais



Fonte: HALL, 2016

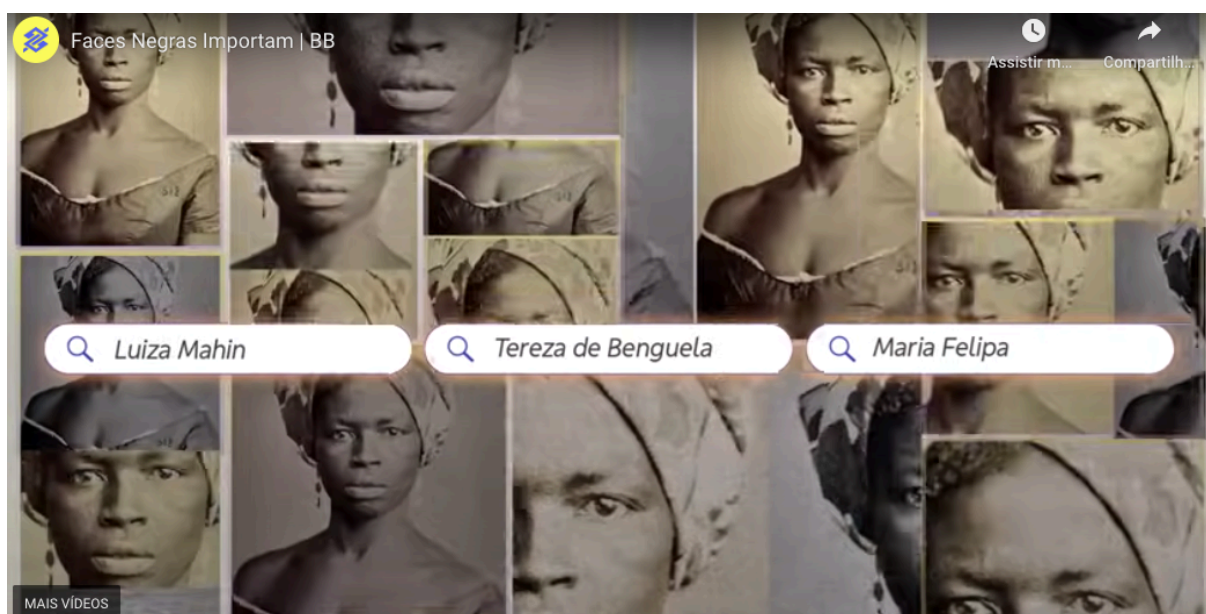
Contudo, mesmo com essas estratégias representacionais, ainda há espaço para as interpretações e novos significados. Hall (2016, p. 212) argumenta que, embora as estratégias representacionais — como a estereotipagem — busquem fixar significados e identidades de forma essencializada, os sentidos atribuídos a imagens e palavras não permanecem estáticos. A representação tenta controlar o fluxo de significados, mas eles inevitavelmente escorregam, deslizam e se transformam. Essa instabilidade revela que nenhum significado é permanente ou natural, ao contrário, está sempre sujeito a disputas, ressignificações e interpretações. É justamente nessa abertura que se encontram as possibilidades políticas das imagens: ao desafiar os sentidos hegemônicos impostos, novas leituras podem emergir, revelando vozes e experiências antes silenciadas ou marginalizadas.

Dessa maneira, é possível ver que muitas imagens, inclusive as representações imagéticas de Maria Taquara que serão analisadas mais pra frente, podem desafiar as ideologias impostas por meio dos estereótipos e da naturalização. Um exemplo recente em que se pode ver essa tentativa é a propaganda realizada pelo Banco do Brasil: *Faces negras Importam* (2024)<sup>12</sup>, que buscou reconstruir rostos de líderes negras conhecidas no país, por meio de inteligência artificial. A campanha publicitária mostra Maria Felipa, líder de uma revolta na Bahia, Luiza Mahin que foi uma mulher importante na revolta dos Malês, e Tereza

<sup>12</sup> BANCO DO BRASIL. *Faces Negras Importam*. Disponível em: <https://www.bb.com.br/site/sustentabilidade/como-bb-atua/diversidade/faces-negras-importam/>. Acesso em: 29 jul. 2025.

de Benguela, líder do quilombo Quariterê de Mato Grosso. A propaganda começa informando que essas três mulheres diversas foram representadas ao longo dos anos por uma mesma imagem de uma mulher negra de turbante, como pode ser visto na figura 18. A partir da colaboração de pesquisadoras acadêmicas negras como Aline Najara da Silva Gonçalves, Rejane Mira e Silviane Lopes da Silva, foi possível reconstruir os rostos históricos dessas mulheres negras apagadas da memória oficial, e com isso, foi possível promover uma maior representatividade visual.

Figura 18 – Print da campanha Faces Negras Importam



Fonte: BANCO DO BRASIL, 2024

Na figura 19, uma nova imagem foi reconstruída de Tereza de Benguela para a campanha publicitária feita por inteligência artificial, e com isso, o estereótipo de uma mulher de turbante usado repetidamente com a mesma ilustração por não haver imagens fidedignas das personagens históricas, é quebrado e ressignificado. Este novo rosto possui características específicas como formatos de olhos, nariz, boca e até mesmo o arranhão na face, algo inerente à rainha do quilombo mato-grossense que estão descritos em livros e documentos históricos.

Apesar do turbante também estar presente na nova imagem, é possível ver uma mulher com atributos próprios bem diferentes da imagem anterior usada repetidamente, que reduzia mulheres negras tão ímpares em atributos fixos e iguais. Assim, essa imagem criada por inteligência artificial é uma forma de desafiar as políticas raciais de representação usadas ao

longo de tantos anos, abrindo a possibilidade de novos significados comunicativos e interpretações imagéticas.

Figura 19 – Rosto reconstruído de Tereza de Benguela



Fonte: BANCO DO BRASIL, 2024

Esses novos significados de interpretação se constituem a partir da produção e geração de novas imagens que enfrentam a mentalidade hegemônica dominante, porém, há também o enfrentamento na forma de olhar as imagens. No campo dos estudos da representação, bell hooks (1992) propõe o conceito de olhar opositor (*oppositional gaze*) como uma estratégia de resistência política e subjetiva frente ao poder do olhar colonizador. Para a autora, o ato de olhar — historicamente negado às pessoas negras, sobretudo às mulheres negras — se tornou uma prática crítica de desestabilização dos discursos dominantes que invisibilizam ou estereotipam corpos negros, como foi visto até aqui. Na campanha publicitária mencionada,

quem alimenta os programas de IA são os olhares de mulheres negras, por exemplo. Neste sentido, é importante colocar no centro da discussão como a mulher negra se vê e como ela quer ser representada:

Que todas as tentativas de reprimir o nosso direito — das pessoas negras — de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: “Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade”. Mesmo nas piores circunstâncias de dominação, a habilidade de manipular o olhar de alguém diante das estruturas de poder que o contêm abre a possibilidade de agência (hooks, 1992, p. 182).

Esse gesto de ver algo com consciência crítica se relaciona diretamente com o debate de Stuart Hall (2016) sobre a representação como campo de luta simbólica. Desta forma, o olhar opositor de bell hooks encontra potência na crítica de Hall à estereotipagem, ao propor que sujeitos negros não apenas resistam às imagens que os subalternizam, mas também construam contra-imagens e leituras desviantes que desafiem o regime visual dominante. Com isso, ao articular essas ideias ao contexto cuiabano, abre-se espaço para refletir sobre como as imagens públicas também operam como dispositivos de disputa simbólica e de reconhecimento coletivo, como por exemplo a estátua de Maria Taquara.

A personagem histórica exemplifica essas tensões e possibilidades já que ela foi uma figura apagada da história oficial e das representações visuais da cidade, e passou por um período à margem da memória imagética cuiabana. Com a inauguração de uma estátua em sua homenagem no centro de Cuiabá, essa mulher ganha, pela primeira vez, um espaço simbólico de visibilidade pública. A estátua, portanto, pode ser compreendida como um gesto representacional que tenta restituir, ainda que tardiamente, o direito à imagem, à memória e à presença e se torna, assim, um exemplo de como a representação pode funcionar como contra-narrativa em um campo historicamente marcado pela exclusão racial.

### **2.3 - A estátua como dispositivo de memória urbana**

A estátua de Maria Taquara foi a primeira representação imagética da mulher negra e lavadeira que viveu em Cuiabá de que se tem conhecimento. Ela está situada em uma praça ao lado de um ponto de ônibus que leva o mesmo nome da personagem. O monumento histórico fica no cruzamento da Avenida Tenente Coronel Duarte, de frente para a Rua Clóvis Huguenei, além de estar próxima à conhecida ladeira do Bom Despacho, no centro da capital mato-grossense. O local é movimentado, já que ali é um ponto onde muitas pessoas utilizam o

transporte público e há também diversos estabelecimentos comerciais. Porém, antes de analisá-la nos dias atuais, é fundamental compreender por que foi feita uma estátua em homenagem a Maria Taquara.

### 2.3.1 - A construção da estátua em Cuiabá

A estátua foi inaugurada em 1982, data que consta na placa de identificação do monumento. Cuiabá na década de 1980, vivia um momento de expansão populacional, econômica e urbana no qual começava a adquirir uma aparência de cidade grande. Neste período, de acordo com o Instituto de Planejamento e Desenvolvimento Urbano de Cuiabá (2007) a população da capital já ultrapassava os 200 mil habitantes, e continuou crescendo rapidamente durante a década. Os reflexos da divisão dos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, em 1977, também impactaram a sociedade do período. Segundo Amedi (2012, apud CASTRILLON; VOLTOLINI; KROLOW, 2024, p. 10) ocorreram diversos fluxos migratórios para Mato Grosso nesta época, o que fez surgir uma grande preocupação com a perda da identidade cuiabana, o motivou diversas ações voltadas à valorização da cultura local, especialmente diante da chegada de novos migrantes e, principalmente, das críticas feitas por estes aos costumes regionais.

De acordo com Laura Antunes Maciel, o movimento conhecido como *cuiabania* surge neste contexto como uma reação às migrações que alteraram profundamente a cidade, provocando a sensação de enfraquecimento da identidade cultural cuiabana. A autora explica que esse processo gerou uma campanha articulada que busca recuperar valores considerados tradicionais do modo de ser cuiabano, incentivando a população a resgatar origens e práticas culturais que, em décadas anteriores, haviam sido reprimidas. Essa mobilização aparece como forma de resistência à chegada de outras experiências culturais percebidas como mais influentes ou dominantes (MACIEL, 1982, p. 151). Contudo, apesar deste movimento legítimo e relevante, a *cuiabania* também foi conduzida por pessoas influentes e dominantes de Cuiabá, e isso é importante destacar para entender o cenário e contexto em que o monumento em homenagem a Maria Taquara foi construído. Mesmo se apoiando na cultura local, o movimento reinterpretava elementos culturais para garantir a continuidade do poder dos grupos hegemônicos é o que aponta Tomás de A.S. Boaventura (2008). Segundo ele, a chamada *cuiabania* não representa uma identidade cultural espontânea da população, mas um discurso elaborado pela elite cuiabana com o objetivo de manter sua hegemonia política e econômica. O autor argumenta que essa construção simbólica busca apresentar-se como

expressão do verdadeiro cuiabano, apropriando-se de elementos da cultura popular produzida historicamente pelas classes trabalhadoras, enquanto desconsidera as tensões sociais que marcam essas manifestações culturais (BOAVENTURA, 2008). Com isto posto, entender o movimento de *cuiabania* ajuda a entender o porquê da construção na estátua de Maria Taquara e por quem foi encomendada neste período em Cuiabá.

Além do mais, mais um fator contribuiu para a criação do monumento da personagem histórica: a historiografia brasileira só passou a incorporar debates sobre gênero a partir dos anos 80, momento em que ocorreram mudanças significativas no ensino de História e Geografia, com a valorização de sujeitos até então invisibilizados, como mulheres, negros e indígenas. Essas transformações refletiram também na nomeação de espaços públicos, antes quase exclusivamente dedicada a figuras masculinas e políticas, e acompanharam avanços mais amplos no campo educacional, social, cultural e político — como é o caso da Constituição Federal, que passou a garantir a igualdade de gênero e os direitos humanos (CASTRILLON; VOLTOLINI; KROLOW, 2024, p. 09).

Portanto, foi neste contexto histórico e político que a estátua de Maria Taquara foi criada. Em um material de divulgação feito pela Associação dos Produtores Culturais de Mato Grosso em parceria com a prefeitura municipal, realizado em 2019 para o aniversário de 300 anos de Cuiabá — no qual se documenta a restauração e a revitalização de monumentos históricos da capital — há a informação de que a estátua foi encomendada ao artista plástico Haroldo Tenuta<sup>13</sup> em 1982, pelo secretário estadual de educação do período, Hélio Palma de Arruda:

Haroldo Tenuta fez a estátua de Maria Taquara pois a considerava uma figura popular que simbolizava o labor das mulheres da região. O monumento sustenta cerca de 350 quilos de ferro, tendo altura de 4,20 metros. Através de um bom domínio de técnica, o artista trabalhou cada fragmento a partir das mais severas normas de composição: os bustos e costas foram repuxados à mão em chapa única. As pernas e os braços formam compostos em aglomerados de fragmentos. Na postura dos braços foi utilizado lâminas de ferro forjado finalizadas na modelagem à mão (ASSOCIAÇÃO DOS PRODUTORES CULTURAIS DE MATO GROSSO, 2019, p. 07).

---

<sup>13</sup> Haroldo Civis Tenuta, de família tradicional cuiabana, ficou conhecido por seu domínio na arte do ferro forjado, técnica que envolve martelamento, entalhes e pintura manual. Suas obras, espalhadas pelo país, refletem a fusão entre o barroco, o rococó e o moderno. A estátua de Maria Taquara foi dedicada à cidade de Cuiabá e aos seus pais, Palmira e Antônio Tenuta (ASSOCIAÇÃO DOS PRODUTORES CULTURAIS DE MATO GROSSO, 2019, p. 7). Por ter família também em Minas Gerais, ele fez outras obras em Belo Horizonte onde viveu um período da sua vida. Na capital mineira, inclusive, o artista montou uma serralheria em que fabricava sua arte com ferro e ficou conhecido como "o poeta do ferro" (BURITIS, 2022). Segundo o jornal mineiro Buritis (2022), o artista faleceu em Belo Horizonte no dia 23 de junho de 1988. Até hoje na capital mineira existe uma praça com o nome de Haroldo Tenuta em homenagem ao artista.

As figuras a seguir são fotografias feitas pelo fotógrafo Osmar Cabral no dia 21 de março de 1982, data em que foi inaugurada a estátua de Maria Taquara no centro de Cuiabá. Essas imagens estão disponíveis para consulta no arquivo público do estado<sup>14</sup> e mostram que a inauguração do monumento foi marcada por grande celebração.

Figura 20 – Fanfarra na inauguração da estátua Maria Taquara



Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso. Fotografia de Osmar Cabral, 1982

É possível ver nas imagens que a implantação de um monumento histórico no centro da capital mato-grossense mobilizou a comunidade local e que esse fato correlaciona com o motivo da qual estátua foi confeccionada, que foi para fortalecer a cultura regional. Portanto, na figura 20 há vários instrumentistas que estão posicionados para tocar em uma fanfarra em celebração ao monumento. Já na figura 21, é possível ver uma faixa com o escrito: o consagrado escultor Haroldo Tenuta.

---

<sup>14</sup> MATO GROSSO. Arquivo Público do Estado. Inauguração da estátua em homenagem à Maria Taquara, de autoria do artista Haroldo C. Tenuta. Fotógrafo Osmar Cabral. Dossiê / Processo 30092. Disponível em: [arquivo público](#). Acesso em: 30 jul. 2025.

Figura 21 – Inauguração da estátua Maria Taquara, de autoria de Aroldo Tenuta



Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso. Fotografia de Osmar Cabral, 1982

Na figura 22, é possível ver o momento em que a população está reunida para a fala dos representantes sobre a inauguração.

Figura 22 – Pessoas reunidas na inauguração da estátua Maria Taquara



Fonte: Arquivo Público do Estado de Mato Grosso. Fotografia de Osmar Cabral, 1982

Em outros relatos, há a menção de que a estátua teria sido encomendada por um dono de um hotel na cidade, no qual Maria Taquara tinha prestado serviço de lavadeira. Conforme divulgado pelo portal jornalístico Mídia News em uma reportagem<sup>15</sup> Maria Taquara teria prestado serviços a um morador conhecido como João Balão. Segundo historiadores, a iniciativa de construir a estátua teria partido dele<sup>16</sup> (REVITALIZAÇÃO DE PRAÇAS... , 2017).

Tanto João Balão como Haroldo Tenuta possuíam marcadores sociais semelhantes que reforçam a ideia de *cuiabania*. Ambos eram homens de uma classe social privilegiada e com poderes econômicos que influenciavam a sociedade do período e, claro, que esses marcadores sociais determinavam como a pessoa era tratada, quais oportunidades recebiam e até quais obstáculos enfrentavam.

Ao longo dos anos, a estátua permaneceu no centro da capital resistindo às intempéries climáticas e mudanças urbanísticas. No decorrer do tempo, em 11 de julho de 2009, ventos com velocidade de até 54 quilômetros por hora derrubaram a imagem de Maria Taquara. O incidente foi atribuído à entrada de uma frente fria no estado na época e danificou a imagem (G1, 2009). Depois, quase 40 anos após sua inauguração, o monumento passou por

<sup>15</sup> Reportagem do site Mídia News de 2017 conta a história dos locais em Cuiabá que iriam receber reformas para os 300 anos da cidade.

<sup>16</sup> João Celestino Cardozo Neto, conhecido como João Balão, foi um empreendedor cuiabano, atuante na construção de hotéis, balneários e espaços de lazer que marcaram época na cidade. Também esteve envolvido na fundação do bairro Santa Rosa e participou do Conselho Diretor da UFMT, além de ter deixado sua marca no desenvolvimento urbano e cultural da capital mato-grossense (REPÓRTER MT, 2016).

uma restauração para comemorar os 300 anos de Cuiabá, em 2019. Na época, a escultura foi retirada do local e teve um prazo estimado de noventa dias para retorno ao espaço público. Apesar das informações sobre a importância da obra e o motivo da restauração serem divulgados pela prefeitura de Cuiabá na época em uma reportagem para o jornal Gazeta Digital, o valor investido na revitalização não foi publicado (ALMEIDA, 2019).

O responsável por recuperar a estátua nesses dois momentos foi Fred Fogaça, um escultor e artista plástico que já revitalizou e reformou diversos monumentos históricos presentes da capital, como por exemplo os dez bustos de personalidades históricas, que estão atualmente na praça Alencastro, no centro de Cuiabá (LEONOR, 2020). Em entrevista ao filme de Isabela Ferreira, chamado Maria Taquara (2021), o artista expressa sua conexão com a personagem histórica enquanto concede a entrevista em seu ateliê:

Eu fui conhecer depois de muito tempo a Maria Taquara. Eu passava lá e via aquela mulher com uma trouxa na cabeça e achava legal, porque é mais ou menos o meu estilo. Mas eu nunca tinha imaginado que eu ia fazer parte da vida de Maria Taquara; porque as duas vezes quem socorreu ela até hoje, fui eu. A primeira vez ela caiu, daí eu fui lá e peguei ela. Eu tinha na época uma Fiorino. Eu fui lá na secretaria de Cultura, coloquei a Maria Taquara sozinho em cima dela, puxei com corda, amarrei e trouxe para cá. Daí eu restaurei ela todinha com o maior carinho do mundo (FOGAÇA, 2021, 2min 25s - 03min14s).

No relatório de restauração e conservação da estátua, que está no material de divulgação feito pela Associação dos Produtores Culturais de Mato Grosso (2019, p. 09-18), há o registro do passo a passo do que foi feito pelo artista. A proposta do projeto consistiu na intervenção para a preservação através da restauração da estátua.

Figura 23 – Restauração da Estátua de Maria Taquara - montagem



Fonte: ASSOCIAÇÃO DOS PRODUTORES CULTURAIS DE MATO GROSSO, 2019

Houve primeiramente a remoção da estátua por meio de um caminhão munck figura 23 (a). Depois, o monumento passou por jateamento de areia, em que os pontos de oxidação foram removidos e foram aplicados produtos antiferrugem para proteção do material figura 23 (b). A estátua recebeu vedações para que a água da chuva não penetrasse no seu interior e as partes danificadas foram removidas e, na sequência, restauradas figura 23 (c).

Foi realizada também a pintura completa mantendo as características originais das cores da estátua e ainda foi recuperada a base em alvenaria, figura 24 (d) (e). O letreiro recebeu um processo de lixamento e solda das partes quebradas e até a placa de ferro original passou por limpeza e polimento, figura 24 (f). Na proposta de restauro apresentada no documento ainda foi pensado em evidenciar o monumento no período noturno com a instalação de refletores no solo com luzes de led, figura 24 (g). Porém, até a realização desta pesquisa, quando se passa a noite na região, o monumento histórico não está iluminado. Esta foi a última vez que a imagem foi restaurada e passou por todo esse investimento, até a fase atual desta pesquisa.

Figura 24 – Restauração da Estátua de Maria Taquara - montagem



Fonte: Associação dos Produtores Culturais de Mato Grosso, 2019

#### **2.4 - Rastros de sentido: uma leitura dos signos da estátua**

Após os reparos, até o presente momento desta investigação, a estátua de Maria Taquara ainda resiste no centro de Cuiabá. Atualmente, ela aparenta uma imagem de descaso e, muitas vezes, passa despercebida pelos transeuntes do centro da cidade, mesmo sendo uma área de grande fluxo populacional. Apesar da história do monumento evidenciar grande orgulho e admiração pela construção da estátua, hoje a realidade mostra o contrário. O local envolta do monumento, não é raro observar a presença de uma grande quantidade de sacos de lixo durante o dia no seu entorno, como pode ser vista na figura 25, feita em abril de 2024. Isso leva à reflexão sobre o espaço marginalizado e o que essa sujeira toda comunica. Antes, a imagem da personagem histórica era para simbolizar e enaltecer uma pessoa que vivia às margens da sociedade com a finalidade de proporcionar visibilidade a ela, já hoje ela parece ser invisível. Estar em um local onde a sociedade joga o seu lixo, reflete que aquele lugar é algo que as pessoas querem longe, distante. Outras construções imagéticas que serão estudadas mais adiante nesta investigação tentam tirar essa imagem de esquecimento que a estátua comunica na atualidade. Apesar disso, o local e os signos presentes nela tiveram um objetivo e uma intenção ao serem produzidos.

A praça e o ponto de ônibus, que levam o mesmo nome da estátua, são áreas públicas com grande fluxo de pessoas que estão de passagem. O espaço, além de possuir essa característica, tem justificativas simbólicas que conversam com o monumento da personagem. A ocupação dos espaços livres nas praças urbanas deve ser compreendida não apenas em sua função de lazer, mas também pelos valores estéticos e simbólicos que representam. A Praça Maria Taquara, por exemplo, se destaca por seu valor simbólico e pela identificação popular com o monumento, funcionando como referência na paisagem urbana. (CASTRILLON; VOLTOLINI; KROLOW, 2024, p. 7).

Figura 25 - Estátua de Maria Taquara, centro de Cuiabá



Fonte: Elaborada pela autora, 2025

Antigamente, a avenida Tenente Coronel Duarte, conhecida popularmente como Prainha, era um córrego onde muitas lavadeiras iam exercer o seu ofício de lavar as roupas. A estátua está localizada na esquina desta avenida e esse fato conecta com a história de Maria Taquara que, muito provavelmente, trabalhou no mesmo local lavando roupas no córrego. Além disso, o andar das pessoas pela cidade, que é possível observar até o período de conclusão deste estudo, era um hábito comum entre as lavadeiras, que carregavam trouxas de roupa na cabeça no período em que viveu a personagem. A autora mato-grossense Dunga

Rodrigues em seus textos observa o cotidiano das lavadeiras na região se aproximando da realidade de Maria Taquara, que também lavava as roupas nas margens do córrego da Prainha. A passagem da artista está no material da Associação dos produtores culturais de Mato Grosso que fala sobre a revitalização da estátua:

Quando o bairro do Quilombo guardava ainda reminiscência de sua origem, lugar ermo, o matagal crescendo e cobrindo restos de taipas socadas, uma ou outra casa pontilhava ali e acolá, como manchas de caiação semi-escondidas pelo cascudo, tinge-língua e carrapicho. Lavadeiras e engomadeiras se aninhavam daqueles lados, com fama de mão no canto do alvejar e passar das roupas. A água era abundante nas cheias. Na seca, faziam longas caminhadas até o ribeirão desciam ao tanque do baú, ou aos minadouros do Pito Aceso (RODRIGUES, 1984, apud ASSOCIAÇÃO DOS PRODUTORES CULTURAIS DE MATO GROSSO, 2019, p. 5).

Com isso, a estátua simboliza algo que foi uma realidade naquele espaço e que dialoga, de certa forma, com a atualidade. Além do mais, a memória coletiva, como construção social em constante reelaboração, permite que diferentes grupos atribuam sentidos próprios a um mesmo símbolo, como o monumento Maria Taquara. Essa visão está em consonância com a ideia de que a memória intercala passado e presente, influenciando a percepção e o valor dos espaços públicos (BERGSON, 1999, apud CASTRILLON; VOLTOLINI; KROLOW, 2024). Neste sentido, mesmo que a imagem tenha sido encomendada, construída e restaurada por homens, os quais representam discursos hegemônicos, o monumento estudado aqui acaba adquirindo um significado e traz uma identidade para um grupo social, no caso, os cuiabanos, de modo geral. Afinal, a construção da estátua de Maria Taquara nasce da necessidade da população mato-grossense se afirmar diante de migrantes que chegavam no estado na década de 1980. Assim, o monumento é a representação da cultura local já que a cultura está diretamente ligada à construção de significados compartilhados, e a linguagem — incluindo imagens — é o principal meio pelo qual esses significados são produzidos, interpretados e trocados entre as pessoas. A comunicação simbólica, portanto, é fundamental para a formação de sentidos dentro de um mesmo grupo social (HALL, 2016, p. 10).

Indo mais adiante, em uma investigação interseccional, a estátua representa outro grupo social que são mulheres negras trabalhadoras cuiabanas. Ao ser representada uma figura popular feminina — e não um herói tradicional masculino — a estátua rompe com padrões históricos de nomeação e visibilidade urbana, tornando-se responsável por promover um deslocamento da hegemonia simbólica, no qual vozes subalternizadas passam a compor a paisagem e o imaginário coletivo. Diante disso, a estátua de Maria Taquara é um patrimônio cultural que pode ser compreendido como um reflexo das identidades atribuídas pelos grupos sociais às suas próprias referências simbólicas e históricas, construídas de forma subjetiva no

espaço público e relacionadas diretamente à memória social e à história local (ZARBATO; SANTOS, 2015, apud CASTRILLON; VOLTOLINI; KROLOW, 2024, p. 66). Com isso, cuiabanos e quem vive na cidade, e principalmente, mulheres negras locais se veem representadas pelo monumento histórico, algo que vem sendo feito ultimamente no país, como nas estátuas, em Minas Gerais, de Lélia Gonzalez e Carolina Maria de Jesus.

#### *2.4.1 - Metodologia híbrida*

A primeira representação imagética de Maria Taquara, que é a estátua, além de ser representativa para grupos sociais e para a cultura local, também comunica e possibilita significados diversos com os signos presentes em sua imagem. Para entender como o signo se relaciona com o objeto de estudo, nesta análise serão empregadas duas metodologias que criarão um diálogo para auxiliar na investigação da estátua. A escolha de usar uma metodologia híbrida partiu da busca por compreender outras camadas de objetificação.

A primeira delas é a metodologia de análise semiótica de imagens paradas da autora Gemma Penn, já que ela fornece ao analista um conjunto de instrumentos conceituais para uma abordagem sistemática de signos, a fim de descobrir como eles produzem sentido (PENN, 2011, p. 319). Esta metodologia insere-se no campo dos métodos visuais da Psicologia Social Discursiva e dos Estudos Culturais, entendendo as imagens como práticas sociais que produzem sentidos, e não como representações neutras da realidade. Nesse enfoque, a imagem é tratada como um texto social, cuja análise depende tanto de sua materialidade visual — composição, enquadramento, personagens, símbolos — quanto dos discursos, ideologias e relações de poder que a atravessam. A técnica envolve uma descrição dos elementos visuais, seguida de uma interpretação que articula o conteúdo da imagem ao contexto sociocultural no qual ela circula, dando atenção a marcadores sociais como raça, gênero, classe, território e identidade. Para Penn, o significado emerge da relação entre imagem, contexto e observador, o que reforça o caráter situado e discursivo da produção de sentidos. A ideia aqui não é definir o que o signo presente na estátua de Maria Taquara representa, afinal, cada sentido se constrói de forma distinta em cada pessoa e cada signo produzido em uma imagem também é particular de quem os produziu, contudo, a pesquisa quer mostrar as diferentes possibilidades de sentidos que estes signos simbolizam.

Assim, a metodologia de imagens paradas irá dialogar com conceitos semióticos piercianos, contudo, não será aplicada toda a metodologia do autor e sim uma parte. Para seguir neste percurso Charles Sanders Peirce (2005, p. 46) define que "um signo é algo que está no lugar de algo para alguém" e pode ser compreendido em três categorias principais: ícone, índice e símbolo. O ícone é o signo que mantém uma relação de semelhança física ou visual com o objeto que representa, como ocorre em esculturas, retratos ou mapas. O índice, por sua vez, estabelece uma conexão física ou causal direta com o objeto, de modo que sua presença indica a existência ou ocorrência de algo relacionado, como a fumaça que indica fogo ou a pegada que revela a passagem de alguém. Já o símbolo se caracteriza por uma relação arbitrária ou convencional com o objeto, sendo seu significado aprendido culturalmente, como acontece com palavras, bandeiras ou a cruz que representa o cristianismo. Compreendendo essas particularidades de cada signo, é mais fácil entender o que cada representação imagética do objeto de estudo comunica.

Com isso, a análise semiótica de Peirce ainda envolve outros elementos que não serão empregados aqui por ser avaliado que não será necessário. A criação de uma metodologia própria, no caso essa metodologia híbrida escolhida, será suficiente para esta investigação.

#### *2.4.2 - Análise dos signos da estátua de Maria Taquara*

A estátua de Maria Taquara, instalada em uma praça central de Cuiabá, pode ser compreendida, à luz da semiótica de Charles Sanders Peirce (2005), como ícone por sua semelhança visual com a figura humana. Como símbolo, pois representa, no imaginário coletivo, a mulher trabalhadora e marginalizada historicamente pelas narrativas oficiais. Por fim, como índice, a estátua aponta para um conjunto de elementos concretos do contexto cuiabano: o território central da cidade, o cotidiano do trânsito que Maria Taquara ajudava a organizar e a presença das mulheres pobres no espaço urbano como as lavadeiras. O monumento, nesse sentido, indica a existência histórica de práticas sociais específicas e serve como uma marca material da memória coletiva da região.

Ultrapassando sua dimensão material, a escultura atua como marcador simbólico de memória, identidade e pertencimento, revelando como o espaço público é também um lugar de disputa por representação. Do mesmo modo, é possível analisar a estátua através da

perspectiva da tríade peirceana. Segundo Peirce (2005, p.46) o significado de uma imagem é o resultado de um processo de significação, em que existe um signo, um objeto e um interpretante. O signo é a própria imagem de uma mulher feita em ferro, de corpo magro, vestindo calça, carregando uma trouxa na cabeça e com os pés descalços. O objeto ao qual esse signo remete é Maria Taquara, figura real que integra a memória cuiabana como representação da mulher lavadeira e trabalhadora. Já o interpretante corresponde ao sentido produzido por quem observa: para alguns, a escultura simboliza a luta e a resistência da mulher historicamente invisibilizada; para outros, é percebida apenas como uma peça de arte urbana e, para quem desconhece sua história, pode não passar de uma estátua curiosa, desprovida de significado evidente.

Assim, ao analisar a estátua que está no centro de Cuiabá, os aspectos físicos intrínsecos à figura Maria Taquara como altura, seios e magreza estão preservados. É possível ver na obra de arte de Tenuta a reprodução das pernas longas da personagem, os braços finos e seios pequenos, atributos estes descritos por pessoas que a conheceram. A estátua de Maria Taquara é composta por diversos elementos visuais que, à luz da semiótica, funcionam como signos culturais carregados de significados simbólicos.

Cada aspecto da sua aparência comunica mensagens que extrapolam o objeto físico, contribuindo para a construção de sentidos coletivos sobre trabalho, gênero, identidade e memória social. A começar pela magreza acentuada do corpo da estátua, longe de ser um padrão estético idealizado, representa um corpo marcado pela dureza da vida, pelo trabalho braçal e pela pobreza. Esse corpo magro é um signo de privação e luta, que resiste mesmo sem força idealizada. Na linguagem simbólica da estátua, não há heroísmo, mas sim resiliência cotidiana — um corpo esculpido pelo trabalho, e não pela glória. Outros signos fundamentais para o entendimento da imagem da personagem e que estão representados na estátua são: a trouxa de roupas e a calça, este último sendo o signo mais conhecido de Maria Taquara.

A trouxa sobre a cabeça, figura 26, é um signo visual de trabalho manual e cotidiano de subsistência. Culturalmente associado às lavadeiras e mulheres das periferias urbanas, esse elemento remete ao esforço físico invisibilizado, mas fundamental, na construção da capital mato-grossense. Além disso, o gesto de carregar a trouxa sobre a cabeça é um símbolo de equilíbrio, resistência e ancestralidade, evocando práticas comuns entre mulheres negras e indígenas no Brasil.

Figura 26 - Estátua de Maria Taquara, detalhes da trouxa de roupas na cabeça



Fonte: Olhar Conceito, 2014

Já a calça comprida, figura 27, vestimenta ainda incomum para mulheres na época de Maria Taquara, funciona como um símbolo de transgressão e autonomia feminina. Ela rompe com a imagem tradicional e passiva da mulher, muitas vezes representada com vestidos ou roupas associadas ao espaço doméstico. Nesse caso, o uso da calça sugere mobilidade, força física e inserção no espaço público, reforçando a ideia de que Maria Taquara representa a mulher trabalhadora, ativa na estrutura urbana e social da cidade.

Figura 27 - Estátua de Maria Taquara, detalhes da calça e saia



Fonte: Elaborada pela autora, 2025

A calça esculpida na estátua por Aroldo Tenuta possui um estilo específico: é uma calça boca de sino, modelo que ganhou popularidade na década de 1960. O escultor Fred Fogaça responsável por fazer a restauração do monumento, descreve o signo específico e comenta sobre as intenções do artista que o produziu:

O artista que fez aquela peça estava além do nosso tempo. Ela (estátua) é macho e fêmea, um lado dela é calça, outro lado é saia. Na época que ele fez aquela peça você pode ver que era a calça Saint Tropez, chamava a calça boca de sino. [...] quem passa nem imagina, pensa que a calça largona é uma bombacha, mas não é (FOGAÇA, 2021, 5 min 24 s – 6 min).

Assim, a saia é outro signo introduzido na análise. A escultura de Maria Taquara traz a dicotomia entre os dois signos: a calça e a saia na qual abre um leque de interpretações como um hibridismo identitário já que a calça é associada historicamente ao vestuário masculino e ao trabalho físico; e a saia tradicionalmente é associada ao universo feminino o pode sugerir um trânsito entre papéis de gênero, representando a multiplicidade de funções que mulheres como Maria Taquara assumiram. Além disso, a junção dos signos mostram uma ruptura simbólica porque no contexto histórico em que a personagem viveu, a calça podia significar uma transgressão das normas de feminilidade impostas. Ao incluir esse detalhe na escultura, o artista poderia estar insinuando um gesto de resistência ou de autonomia feminina, mesmo que implícito. Por fim, esteticamente, a sobreposição pode também indicar um corpo que não se enquadra em uma representação única e normativa, reforçando uma identidade que escapa às narrativas dominantes.

Dando sequência na análise semiótica, Aroldo Tenuta reproduziu Maria Taquara com os pés descalços (figura 28). À primeira vista, pode parecer um detalhe menor, mas revela-se um marcador simbólico de classe, resistência e invisibilidade social.

Figura 28 - Estátua de Maria Taquara, detalhes dos pés



Fonte: Foto tirada pela própria pesquisadora, arquivo pessoal, 2024

Em culturas ocidentais urbanas, andar descalço no espaço público é comumente associado à pobreza, vulnerabilidade ou informalidade. Na estátua, o signo dos pés descalços pode não indicar apenas uma escolha estética, mas sim condição social. Esse signo funciona, portanto, como uma marca da ausência de privilégios e como evidência da relação histórica de Maria Taquara com o trabalho doméstico, a marginalidade urbana e a exclusão.

Levando o olhar agora para o rosto da personagem histórica é possível ver que ela está com uma expressão marcante que pode conotar diversos significados para diferentes pessoas. A expressão da boca (figura 29), esculpida com traços de braveza ou dureza, está longe de ser neutra e pode carregar um significado cultural conotativo. Em uma sociedade que historicamente demoniza mulheres negras e pobres com imagens de controle (COLLINS, 2017) como bravas, rudes ou intensas, essa escolha estética pode ser lida como um reforço de estereótipos excludentes. Por outro lado, a boca envergada abre a possibilidade de ser interpretada como um ato de resistência visual simbolizando a bravura como enfrentamento, força e sobrevivência. Nesse segundo caso, a boca brava deixa de ser caricata e passa a representar uma expressão legítima de cansaço histórico e dignidade endurecida pela luta diária.

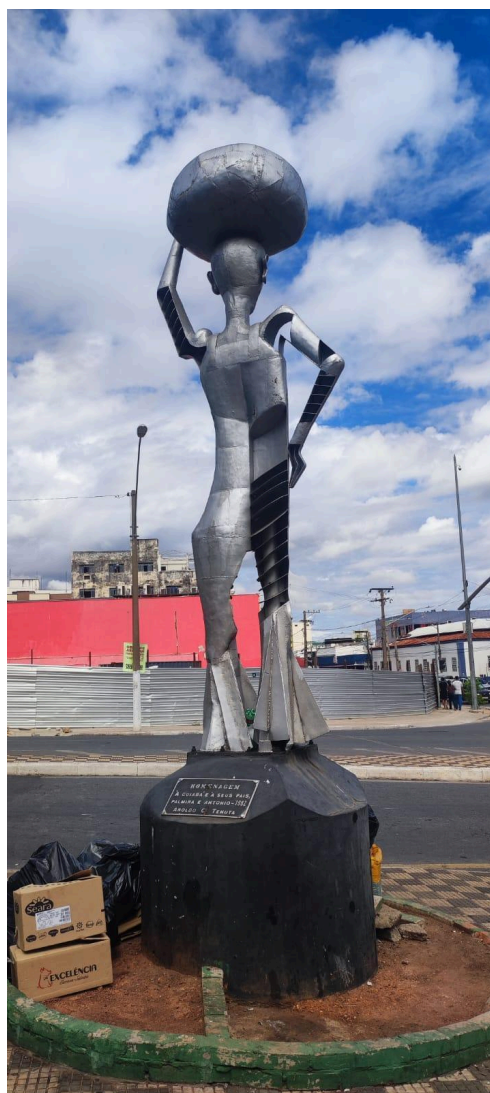
Figura 29 - Estátua de Maria Taquara, detalhes do rosto



Fonte: Foto tirada pela própria pesquisadora, arquivo pessoal, 2024

Seguindo mais adiante, na análise semiótica a ausência também é significativa. A estátua de Maria Taquara de costas apresenta um dorso liso, sem pormenores anatômicos ou roupas detalhadas (figura 30). Os detalhes dos signos que foram analisados até aqui, é possível ver apenas quem está de frente para a imagem. Quem está atrás não tem essa percepção. Por ser um signo negativo, ele pode significar omissão de informação e portanto, comunicar apagamento ao invés de acrescentar traços identitários como textura da roupa, marcas corporais, sinais de cor e etc. O verso talvez apague histórias e marcas pessoais, transformando a figura em algo mais genérico. Além disso, a placa que está escrita em homenagem a Cuiabá e aos pais de Aroldo Tenuta também está na parte de trás.

Figura 30 - Estátua de Maria Taquara de costas



Fonte: Foto tirada pela própria pesquisadora, arquivo pessoal, 2024

Por fim, outro atributo físico importante para esta investigação, não aparece na escultura: a cor da pele de Maria Taquara. A ausência desta característica foi uma escolha do artista e é mais um signo negativo na análise semiológica. Quem não conhece a personagem acaba não sabendo se ela foi uma mulher negra ou não, apenas olhando para a estátua. O monumento foi feito de ferro e ele confere durabilidade, mas também abre a interpretação para uma neutralidade tonal: o metal não carrega a cor da pele. Essa neutralidade visual pode operar ideologicamente como embranquecimento simbólico ou como universalização neutra. A obra tende a ser lida como sem raça ou neutra, apesar de a personagem pertencer a um grupo racial específico. Com isso, ao não representar visualmente a negritude, a obra pode reproduzir lógicas hegemônicas: preserva a forma da homenagem, mas esvazia a dimensão identitária que lhe daria força política. Além do mais, a neutralidade permite leituras

múltiplas: alguns vão interpretar a obra como homenagem universal; já outros como apagamento. Essas diferenças interpretativas tornam a estátua um campo de disputa entre a população, o artista e a prefeitura que define se o monumento reforça ou subverte hierarquias sociais.

Neste ponto é importante também trazer para a discussão que esta análise semiológica foi realizada em cima de uma obra produzida por um artista no qual tinha pensamentos, ideologias e visões de mundo que acabam refletindo na imagem. Do ponto de vista interseccional, Aroldo Tenuta foi um homem, de um poder aquisitivo alto para a época, já que sua família era conhecida e prestigiada em Cuiabá como pode ser visto neste trecho: “Lenine Póvoas relata, em seu livro Cuiabá de outrora, que conheceu a família Tenuta. Eles eram donos de uma das duas firmas funerárias existentes em Cuiabá no início do século” (ASSOCIAÇÃO DOS PRODUTORES CULTURAIS DE MATO GROSSO, 2019, p. 7).

Ademais, não foi localizada nenhuma imagem do artista; contudo, considerando o contexto histórico e a predominância da branquitude nos espaços de produção e reconhecimento artístico no Brasil, é provável que ele fosse um homem branco. Neste sentido, é pertinente considerar que a representação imagética de Maria Taquara na forma de uma estátua no centro da cidade poderia assumir significados e formas distintas caso tivesse sido concebida por artistas com características interseccionais diferentes das do autor da obra, o que possivelmente resultaria em outras escolhas estéticas.


Além disso, dialogando com a metodologia de imagens paradas proposta por Gemma Penn, é possível compreender a estátua de Maria Taquara não apenas como um monumento artístico, mas como um artefato discursivo que participa da produção e circulação de sentidos sobre identidade, gênero e memória urbana em Cuiabá. A partir da descrição densa, observa-se uma figura feminina representada com traços simples, postura ereta e vestimenta popular, elementos que remetem ao cotidiano das mulheres trabalhadoras que ocupavam o centro da cidade. Contudo, como destaca Penn, a interpretação da imagem não se esgota em sua materialidade visual: ela deve ser inserida em seu contexto sociocultural, no qual a personagem de Maria Taquara é ressignificada como símbolo de autenticidade, esforço e pertencimento local. A estátua mobiliza marcadores sociais de gênero e classe, reforçando a presença, anteriormente marginalizada, das mulheres pobres no imaginário oficial da cidade.

### *2.4.3 - Análise dos signos de outras estátuas*

De modo geral, a análise dos signos presentes nas estátuas de Mãe Bonifácia, Mãe Preta e Maria Mendes evidencia padrões recorrentes na construção da memória visual das mulheres negras no espaço urbano de Cuiabá. Em todas as esculturas observa-se a articulação entre elementos icônicos, indiciais e simbólicos, nos quais a semelhança formal com a figura feminina negra se associa à localização espacial historicamente marcada e à condensação de valores ligados à escravidão, à resistência e à memória coletiva. A relação triádica entre signo, objeto e interpretante demonstra que essas imagens funcionam como dispositivos de memória, abertos a múltiplas interpretações por parte do observador, ainda que frequentemente estabilizados pelo caráter monumental da escultura pública.

Tabela 1 – Análise dos signos de outras estátuas

Estátua	Ícone, índice e símbolo	Signo, objeto e interpretante
<p data-bbox="199 392 395 425">Mãe Bonifácia</p> 	<p data-bbox="624 392 1061 1122">A estátua de Mãe Bonifácia tem elementos icônicos por aparentar semelhança visual com a personagem. A imagem apresenta ser uma mulher, negra, com vestimenta de curandeira. A estátua tem elementos indiciais por estar em uma região que foi um quilombo além de ser um espaço onde a personagem frequentava. Ela aponta para um passado de escravidão e resistência. Por fim, a imagem é simbólica, por condensar valores identitários, políticos e culturais da população negra de Cuiabá. Ela traz a imagem de mais um personagem que reforça a representação simbólica: a figura de um homem negro escravizado.</p>	<p data-bbox="1083 392 1457 1084">Enquanto signo, a escultura materializada no espaço urbano de Cuiabá apresenta uma figura feminina negra historicamente situada. Seu objeto refere-se tanto à personagem histórica Mãe Bonifácia quanto ao contexto mais amplo da resistência negra e da escravidão em Mato Grosso. Já o interpretante corresponde aos sentidos produzidos no observador, como o reconhecimento da mulher negra como agente histórico, símbolo de resistência e memória coletiva.</p>
<p data-bbox="199 1238 336 1272">Mãe Preta</p> 	<p data-bbox="624 1238 1061 1861">A estátua da Mãe Preta é icônica por mostrar uma mulher negra carregando um bebê. A estátua tem elementos indiciais por estar em uma região no bairro Lixeira, no centro da cidade onde a personagem histórica viveu. Ela aponta para um passado onde muitas mulheres negras eram amas de leite. Por fim, a imagem é simbólica, porque condensa, em uma única imagem pública, valores, memórias e significados coletivos como a de mulheres negras escravizadas que amamentaram filhos de senhores e cuidaram de famílias brancas.</p>	<p data-bbox="1083 1238 1457 2007">Como signo, a escultura representa visualmente uma mulher negra associada à maternidade; seu objeto remete à experiência histórica coletiva das mulheres negras escravizadas, marcadas pelo trabalho doméstico e pela amamentação forçada. O interpretante reconhece na imagem um símbolo da escravidão, da hierarquia racial e memória social. Contudo, também abre a interpretação para uma homenagem às mulheres negras que, mesmo em condições de subjugação, sustentaram práticas de cuidado.</p>

<p>Maria Mendes</p> 	<p>A estátua de Maria Mendes possui elementos icônicos, pois se assemelha à imagem de uma mulher negra. A imagem é indicial pois está localizada onde a personagem histórica foi enterrada, além de ser um espaço em que ela passava todos os dias. A estátua é simbólica por representar mulheres escravizadas que não tinham liberdade. A mulher está sentada em cima de uma mão que prende um pássaro.</p>	<p>Enquanto signo, a escultura materializa visualmente uma figura feminina negra no espaço urbano. Seu objeto remete à personagem histórica e, de modo ampliado, à experiência das mulheres negras escravizadas em Mato Grosso, marcadas pelo trabalho forçado, pela violência e pela resistência cotidiana. O interpretante corresponde aos sentidos produzidos no observador, que pode reconhecer a imagem tanto como memorial da escravidão quanto como homenagem à agência histórica das mulheres negras.</p>
---	---	---

Fonte: Elaboração própria (2026)

Nesse conjunto, a estátua de Maria Taquara compartilha com as demais a condição de signo passível de reinterpretção e ressignificação ao longo do tempo. No entanto, distingue-se pelo volume, pela diversidade e pela continuidade das apropriações imagéticas identificadas neste estudo, que extrapolam o monumento original e se manifestam em diferentes suportes, linguagens e contextos sociais. Enquanto as demais esculturas analisadas tendem a concentrar suas leituras no espaço urbano e na função memorial, Maria Taquara apresenta uma circulação imagética mais intensa e documentada, constituindo um campo privilegiado para a análise das múltiplas faces de uma mesma personagem. É a partir dessa constatação que se desenvolve o Capítulo 3, dedicado a examinar as diversas representações de Maria Taquara produzidas ao longo de mais de quarenta anos, compreendidas como expressão de uma memória visual coletiva em permanente construção.

### 3. AS DIFERENTES FACES DE MARIA TAQUARA

A partir da estátua de Maria Taquara, instalada no centro de Cuiabá em 1982, outras imagens da personagem foram reproduzidas. Desde então, muitas pessoas, como artistas plásticos, tatuadores, admiradores e até crianças, produziram suas versões de Maria Taquara para diferentes finalidades, que vão desde estampar a marca de um grupo literário até compor uma exposição de arte exclusiva em homenagem à personagem. São mais de 40 anos de produção, nos quais surgiram muitos rostos e corpos da personagem que, até este momento, não haviam sido quantificados. Partindo deste ponto, foi realizado, neste estudo, um levantamento de reproduções imagéticas de Maria Taquara para além da estátua. Essas imagens são uma memória visual coletiva da personagem histórica e, a partir delas, é possível fazer diferentes análises.

#### 3.1 - Acervo de representações e o método de Aby Warburg

Para compreender o método adotado neste capítulo, é fundamental contextualizar a trajetória intelectual de Aby Warburg (1866–1929), historiador da arte alemão cuja obra rompeu com abordagens formalistas e cronológicas tradicionais da história da arte. Warburg dedicou-se ao estudo da circulação das imagens e dos símbolos ao longo do tempo, interessando-se especialmente pela permanência e reaparição de gestos, expressões e formas visuais oriundas da Antiguidade clássica em contextos culturais distintos. Sua investigação buscava compreender como as imagens carregam memórias culturais, afetos e tensões históricas, funcionando como veículos de sobrevivência simbólica. Ao deslocar o foco da obra isolada para os modos de circulação e transformação das imagens, Warburg propôs uma história da arte atravessada pela antropologia, pela psicologia, pela filosofia e pela história cultural.

Nesse contexto, o *Atlas Mnemosyne*<sup>17</sup>, desenvolvido nos últimos anos de sua vida, constitui a principal síntese de seu pensamento metodológico. O atlas não se apresenta como um livro convencional, mas como um conjunto de painéis compostos por imagens justapostas, sem legendas explicativas, organizadas de modo a estimular relações visuais e associações não lineares. Warburg compreendia a imagem como um campo de forças no qual passado e

---

<sup>17</sup> Mnemosyne é a deusa grega da memória e nomeia o *Atlas Mnemosyne*, projeto de Aby Warburg composto por painéis de imagens organizadas por justaposição.

presente se encontram. O método privilegia a montagem, o intervalo e o choque entre imagens como forma de produzir conhecimento, recusando leituras lineares e teleológicas. Assim, o *Atlas Mnemosyne* opera como um dispositivo de pensamento visual, no qual as imagens dialogam entre si e produzem sentidos por aproximação, contraste e ressonância.

É nesse contexto que foi realizado um levantamento de representações imagéticas de Maria Taquara, iniciado no mestrado em Comunicação, em abril de 2024, e desenvolvido até agosto de 2025. A pesquisa das imagens foi realizada por meio da internet, de plataformas de busca e também por contato com pessoas que indicaram imagens. Ao todo, foram encontradas 80 representações imagéticas da personagem desde abril de 2024. Foram reunidas reproduções imagéticas de diferentes naturezas artísticas, sendo elas: imagens digitais, desenho em caneta esferográfica, desenho gráfico, desenho a lápis em papel, esculturas de diferentes materiais, fotografias, pinturas em tela e desenhos para tatuagens.

Figura 31 - Exposição Transmitologismo de João e Maria



Fonte: Ícone Press (2016)

A maioria das imagens reunidas são obras de arte tiradas de uma exposição chamada O Transmitologismo de João e Maria, de 2016 (figura 31). A exposição coletiva reuniu 58 obras de artistas regionais diversos que fizeram a sua representação de Maria Taquara. Foram expostas telas, esculturas e fotografias. A mostra foi idealizada pelo artista plástico cuiabano João Sebastião<sup>18</sup> que era um admirador da personagem histórica e achava que “Maria Taquara

<sup>18</sup> João Sebastião (Cuiabá, 1943–2016) foi um artista plástico cuiabano cuja produção se destacou pela valorização da cultura regional mato-grossense, especialmente por meio da representação de personagens do

merecia um pedestal maior que o da atual estátua que a homenageia, na Prainha” (G1 MT, 2016). No levantamento de imagens foram reunidos sete desenhos infantis produzidos em uma oficina escolar realizada na EMEB Celina Fialho Bezerra, em 2024, com crianças de 5 anos, às quais foi solicitado que desenhassem Maria Taquara. As vivências ocorreram durante o projeto *Cuiabá Fora da Gaiola (LEEI)*. A proposta consistia em apresentar mais de uma opção na criação de cenários, com o objetivo de observar quais despertariam maior interesse nas crianças. Durante a exposição de imagens e objetos, elas demonstraram grande interesse por monumentos. A partir disso, foi contada a história de Maria Taquara. As crianças recriaram figuras utilizando argila, massinha, além de realizarem desenhos coletivos e individuais. O objetivo da atividade foi apresentar elementos diferentes daqueles que normalmente são trabalhados na educação infantil.

Além disso, mostra-se relevante considerar, neste momento da pesquisa, os marcadores sociais daqueles que produziram as imagens que serão analisadas. A maioria das representações é realizada por artistas e intelectuais atuantes em Cuiabá, muitos deles com vínculos de pertencimento à cidade. Ainda que não seja possível estabelecer de forma precisa as trajetórias individuais de cada autor, é plausível reconhecer que a produção artística pressupõe determinado acesso à formação, tempo e recursos materiais, condições geralmente associadas a posições sociais específicas. Esses atravessamentos (relacionados a classe, capital cultural e inserção nos circuitos artísticos) incidem sobre as formas de ver, representar e reinterpretar Maria Taquara. Assim, as imagens não devem ser compreendidas apenas como expressões individuais, mas como produções situadas, atravessadas por contextos sociais, econômicos e culturais que influenciam a construção visual da personagem histórica.

Portanto, nas imagens coletadas nesta pesquisa, verificou-se que 48 apresentam a característica da pele negra de Maria Taquara, enquanto 32 não a exibem, indicando uma presença significativa, embora não dominante, dessa representação. A respeito do rosto e do corpo, a presença dessas características observa-se em 70 imagens, contra 10 sem rosto e nem corpo visível, o que sugere que a construção de identidade facial e corporal permanecem elementos centrais nas representações. No signo da calça, 56 imagens exibiam a vestimenta, contra 24 que não o faziam. No que tange ao signo da lavadeira/trouxa/roupas, 72 imagens o apresentaram, evidenciando forte associação com o trabalho cotidiano, enquanto 08 não o fizeram. Alguns gestos repetitivos como a mão na cintura e outra na trouxa de roupas

---

imaginário popular, como Maria Taquara. Sua obra transita entre pintura, escultura e assemblagem, articulando memória, identidade e tradição local, e permanece como referência na arte contemporânea de Mato Grosso.

aparecem em 53 imagens. Por fim, apenas 6 imagens mostraram semelhança direta com a estátua de Maria Taquara, contra 74 que não o fizeram, o que indica que a maioria das representações não se inspira formalmente na escultura localizada no centro da cidade. Contudo, apesar dos números e das estatísticas, a proposta desta análise não é realizar uma pesquisa quantitativa, e sim qualitativa. A finalidade não é saber quantidades de imagens de Maria Taquara, e nem catalogá-las. O objetivo é compreendê-las e interpretá-las.

Logo, com todo este acervo imagético é possível iniciar uma investigação que busca revelar como a figura de Maria Taquara é representada, reinterpretada, deslocada e reconfigurada ao longo do tempo e dos contextos. Neste sentido, o método de Aby Warburg será empregado. Warburg criou o *Atlas Mnemosyne* como uma forma de pensar com imagens, organizando-as em painéis para observar as recorrências visuais; os gestos que reaparecem; as sobrevivências de formas antigas; os deslocamentos e variações; tensões e contrastes; e redes de sentidos que não aparecem na análise isolada de cada imagem. O autor não buscava uma leitura linear, mas uma montagem crítica, onde as imagens dialogam e produzem pensamento por aproximação, contraste, choque e ressonância.

Entre 1924 e 1929, Aby Warburg fez e refez incessantemente o seu atlas de imagens *Mnemosyne*, composto por 63 pranchas e mais de mil imagens. Com isso, o autor Georges Didi-Huberman retoma o atlas na sua obra *Atlas ou o gaio saber inquieto: o olho da história III*, como um método de pensamento e de escrita da história das imagens, inspirado diretamente no atlas de Aby Warburg, mas reinterpretado criticamente. Para ele, o atlas pode ser compreendido como um dispositivo aberto e instável, no qual a montagem das imagens possibilita a emergência de relações múltiplas e sempre renováveis, superando a ideia de conexões fixas ou previamente dadas (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 21). Desse modo, este acervo considerável de imagens da personagem histórica regional dialoga muito bem com o método de Warburg.

Os painéis warburgianos eram feitos de forma física, com as imagens disponibilizadas em uma platô escuro onde as montagens eram feitas e refeitas com temáticas variáveis, como pode ser visto na figura x. Não são simples quadros ilustrativos, mas dispositivos de pensamento visual. Havia também uma temática em cada painel que não é um assunto fechado, como um capítulo tradicional, mas um campo de forças visuais. Cada painel reunia imagens em torno de uma questão sensível, permitindo que relações emergissem por aproximação, contraste e repetição. Cada painel do *Atlas Mnemosyne* respondia a um problema visual e histórico específico, como a sobrevivência de certos gestos ao longo do

tempo, a figuração de emoções intensas, a recorrência de determinados esquemas corporais ou a permanência de formas visuais em contextos culturais distintos (figura 32). Os temas dos painéis não eram fixos ou fechados, e Warburg reorganizava constantemente as imagens, permitindo que uma mesma imagem migrasse entre diferentes painéis ou figurasse simultaneamente em mais de um, de acordo com as questões visuais que emergiram do processo de montagem.

Figura 32 - Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne* (1927–1929). Prancha B



Fonte: Warburg Institute Archive. Fotografia do The Warburg Institute. Reproduzido em: Didi-Huberman (2018).

Na prática e trazendo para a atualidade, isso significa que os painéis do atlas não funcionam como capítulos temáticos tradicionais, nem como classificações iconográficas rígidas. Cada painel opera como um campo de experimentação visual, no qual imagens de épocas, origens e suportes distintos são colocadas lado a lado para que suas relações se tornem visíveis. O sentido não está previamente determinado, mas emerge das aproximações, dos contrastes e das repetições entre as imagens, exigindo do pesquisador um olhar atento às ressonâncias formais, gestuais e simbólicas que se manifestam na montagem.

Dessa forma, o método warburguiano permite compreender as imagens como portadoras de memória cultural, nas quais gestos, posturas corporais, cores, expressões faciais

e esquemas compositivos sobrevivem e se transformam ao longo do tempo. Ao invés de buscar a origem única ou o significado definitivo de uma imagem, o atlas investiga como determinadas formas visuais reaparecem, são deslocadas e ressignificadas em novos contextos históricos. É esse princípio que fundamenta a leitura dos painéis nesta pesquisa, ao possibilitar a identificação de permanências, variações e tensões nas representações de Maria Taquara, articulando imagem, memória e história visual.

Assim, a temática é exploratória e não conclusiva. Eles funcionam como superfícies de montagem nas quais imagens de diferentes épocas, culturas e naturezas são colocadas em relação para produzir conhecimento como explica Didi-Huberman:

O quadro seria, então, a inscrição de uma obra [...] que se quer definitiva ao olhar da história. A mesa é o suporte de um trabalho sempre a retomar, a modificar, se não for para iniciar. Ela é somente uma superfície de encontros e de disposições passageiras: deposita-se nela e nela se despeja, alternadamente, tudo o que seu 'plano de trabalho', como se diz tão apropriadamente, acolhe sem hierarquia. A unicidade do quadro dá lugar, sobre uma mesa, à abertura sempre renovada de possibilidades, novos encontros, novas multiplicidades, novas configurações (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 24–25).

Neste sentido, o levantamento das 80 representações imagéticas de Maria Taquara dialoga diretamente com a concepção de atlas proposta por Georges Didi-Huberman, inspirada no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, ao compreender que as imagens não como documentos isolados, mas como fragmentos visuais colocados em relação. Portanto, a organização das representações em painéis e categorias analíticas permite construir constelações de imagens que evidenciam permanências, variações e deslocamentos na figuração de Maria Taquara ao longo do tempo, ativando uma leitura não linear da memória visual. Assim como no atlas, o conhecimento produzido não decorre da soma das imagens, mas das tensões e aproximações entre elas, fazendo emergir gestos, signos e referências simbólicas, como o corpo feminino, a lavadeira e a cor da pele, que revelam processos de construção da memória social e das narrativas visuais em torno dessa personagem histórica.

Dessa maneira, a organização do levantamento imagético sobre Maria Taquara estruturou-se sete painéis analíticos, concebidos a partir da metodologia do atlas, conforme Aby Warburg e as releituras propostas por Georges Didi-Huberman. A definição desses painéis não partiu de categorias prévias ou temáticas fixas, mas emergiu da observação reiterada do conjunto das imagens, considerando recorrências formais, gestuais, iconográficas e simbólicas que se manifestaram ao longo do levantamento. Assim, os painéis foram construídos como respostas a problemas visuais e históricos identificados no próprio acervo,

buscando compreender de que modo determinados signos, gestos e atributos se estabilizam, se transformam ou são apagados nas representações da personagem.

O primeiro painel aborda a origem visual da personagem, tomando a estátua localizada no centro de Cuiabá como a primeira imagem pública de Maria Taquara e evidenciando a ausência de um registro fotográfico original da mulher que viveu na cidade, questão central para a construção de sua memória visual. O segundo painel concentra-se na recorrência do corpo feminino e do rosto, respondendo à pergunta sobre como a figura humana é mobilizada para produzir reconhecimento e identidade. O terceiro painel enfatiza o trabalho cotidiano, especialmente o signo da lavadeira e da trouxa de roupas, compreendidos como núcleos simbólicos associados à classe, ao gênero e à memória social. O quarto painel dedica-se à análise da calça como vestimenta recorrente, investigando de que modo esse elemento opera como signo identitário relativamente estável e como marcador de transgressão e reconhecimento. O quinto painel aprofunda a análise dos gestos corporais, como o ato de carregar e as posturas ligadas ao trabalho, interpretados como sobrevivências formais e expressivas que atravessam diferentes representações e ativam memórias coletivas. O sexto painel problematiza a questão racial, examinando a presença, a ausência e os deslocamentos da pele negra nas imagens, bem como os processos de apagamento, neutralização ou embranquecimento que atravessam a memória visual da personagem. Por fim, o sétimo painel reúne releituras contemporâneas em diferentes suportes e linguagens, incluindo produções artísticas e imagens geradas por inteligência artificial, buscando compreender de que maneira a imagem de Maria Taquara é reatualizada, reconfigurada e disputada no imaginário coletivo contemporâneo. Os painéis são montados segundo a lógica do atlas, em suporte digital e com fundo preto, de modo a potencializar as relações visuais, as tensões e as aproximações entre as imagens.

Optou-se nos painéis pela inclusão de legendas pontuais junto às imagens, como recurso de apoio à leitura das montagens visuais. Embora o método do Atlas Mnemosyne privilegie o pensamento por imagens e a produção de sentido por aproximações, contrastes e ressonâncias visuais, a presente pesquisa reconhece que o contexto acadêmico contemporâneo e o caráter analítico do trabalho demandam mediações que auxiliem a compreensão do leitor. As legendas não têm a função de fixar sentidos ou conduzir interpretações de maneira fechada, mas de indicar elementos-chave, recorrências ou problemas visuais que orientam o olhar para as relações propostas em cada painel. Dessa forma, as legendas operam como

dispositivos de mediação, facilitando a leitura das montagens sem comprometer a abertura interpretativa própria do atlas, contribuindo para tornar explícitas as escolhas analíticas realizadas ao longo da pesquisa.

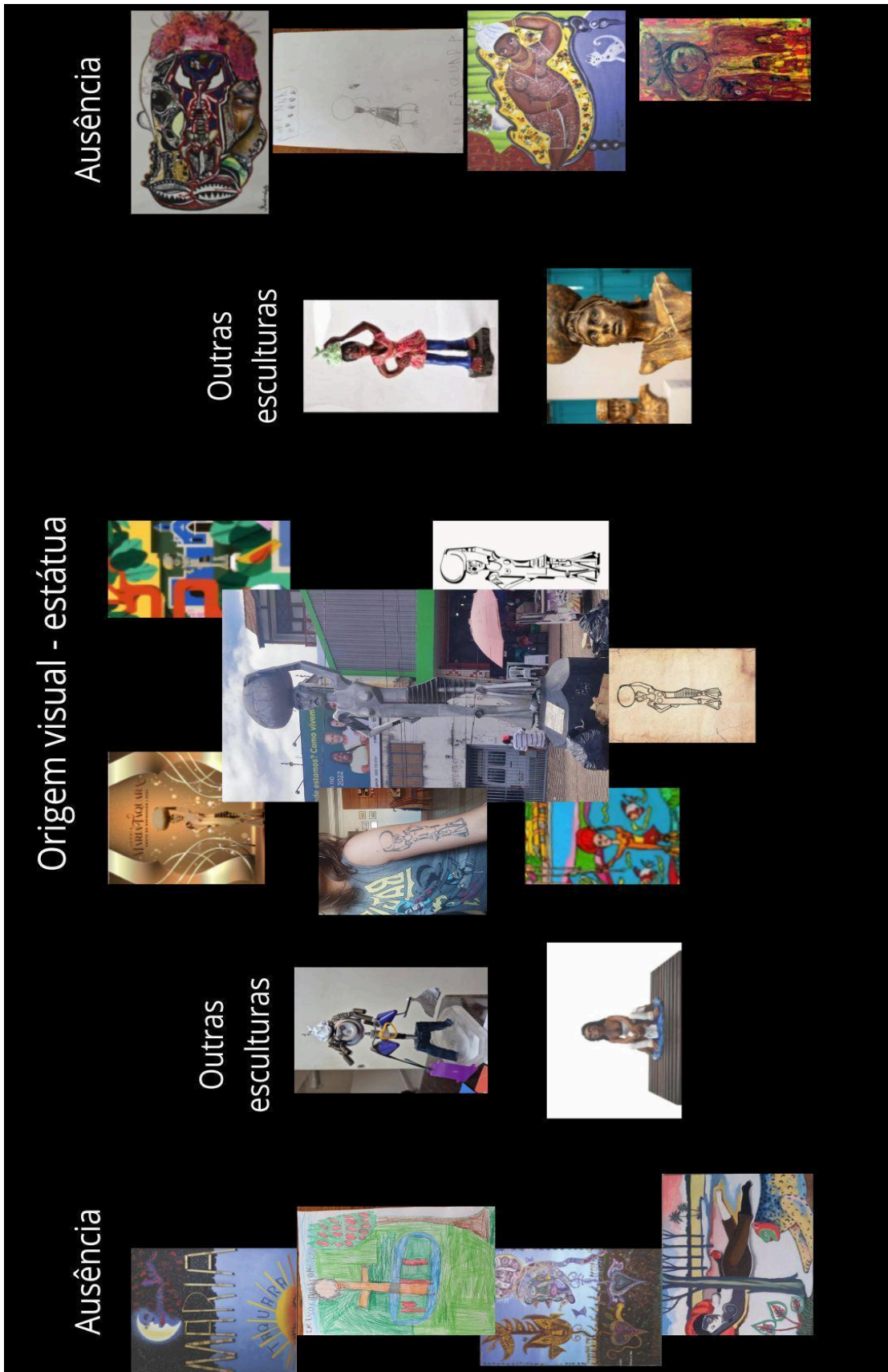
Ademais, o método permite ainda fazer repetições de imagens para compor painéis diferentes, já que muitas se comunicam com temáticas diversas e, com isso, pertencem a agrupamentos e investigações específicas. Além do mais, cada painel terá uma análise própria do material apresentado, na qual serão realizadas leituras e interpretações dos sentidos que as imagens expressam. As montagens das imagens de Maria Taquara vão fornecer elementos que a história oral não conseguiu oferecer, uma vez que revelam visualidades, gestos, signos, recorrências formais e disputas simbólicas que não estão plenamente registradas nos relatos verbais, permitindo acessar camadas de memória, imaginário social e construção identitária que se manifestam sobretudo no campo das imagens.

### **3.2 - Painel 1 — Origem visual e ausência de fotografia**

Este primeiro painel (figura 33) traz como foco a estátua de Maria Taquara como a primeira imagem pública da personagem e, também, o fato da inexistência, até o momento da realização desta pesquisa, de uma fotografia original. Foi a partir da estátua, no centro de Cuiabá, que a personagem histórica ficou conhecida na capital mato-grossense, principalmente para gerações futuras, e muitas imagens surgiram a partir dela, como outras estátuas, pinturas e desenhos. Com este painel, é possível compreender que todas essas demais imagens são reinterpretações, e não retratos, inaugurando o problema da memória visual. No primeiro painel estão presentes imagens que dialogam formalmente e mimeticamente com a estátua de Maria Taquara — que são as imagens que estão na parte central do painel —, as variações as variações de imagens que se afastam dela - que são as imagens que estão mais longe e nas adjacências do quadro.

O tema do Painel 1 não quer responder quem foi Maria Taquara, mas sim como ela começa a existir visualmente por meio de problemas fundamentais, como: a estátua como imagem inaugural, sendo a matriz visual; e a ausência de uma fotografia original, que abre espaço para desvios e invenções. Essas imagens revelam a tensão entre origem e dispersão. À luz do pensamento de Aby Warburg, esse processo evidencia que as imagens não operam segundo uma lógica linear ou evolutiva, mas se organizam por meio de sobrevivências, deslocamentos e reativações de formas (WARBURG, 2013).

Figura 33 - Paineis 1 - Origem visual e a ausência de fotografia



Fonte: Elaboração própria, a partir do acervo de imagens reunido pela autora (2025)

A imagem que está no centro do painel é uma foto da estátua de Maria Taquara tirada em 2024. Mesmo passando por restaurações, ela é a mesma escultura feita de ferro pelo artista Haroldo Tenuta, em 1982. As imagens que estão mais próximas a ela são praticamente iguais à estátua. Elas fazem referência à obra do artista no formato e nos signos presentes na estátua. Foram selecionadas imagens que mostram pontos turísticos da capital; desenhos de tatuadores regionais; e uma montagem feita a partir de uma fotografia da estátua para estampar um cartaz de um prêmio que leva o mesmo nome da personagem histórica. Essas imagens, que se aproximam formalmente da estátua, não são neutras nem repetitivas. Elas indicam que a estátua passou a funcionar com um modelo visual legitimador de quem a escolheu, além de também ser referência de reconhecimento. Ademais, essas imagens podem ser um ponto de ancoragem da memória coletiva da população cuiabana. Com isso, elas afirmam visualmente que o monumento é entendido como a forma segura de representar Maria Taquara, mesmo sem ser um retrato histórico fiel, ele se torna um marco de autoridade simbólica.

Além do mais, as imagens escolhidas possuem ícones similares ao da estátua de Maria Taquara já que elas reproduzem uma postura corporal, vestimenta, gesto (carregar a trouxa) e proporções semelhantes à escultura. Neste sentido, a semelhança garante um reconhecimento imediato para quem olha. Assim, há também símbolos que reforçam o reconhecimento de uma figura conhecida. Por convenção social, a forma da estátua passa a significar a Maria Taquara oficial ou a figura da lavadeira histórica, ou seja: não é só parecer, é repetir um código já reconhecido. Didi-Huberman ajuda a entender que essas repetições não congelam a imagem, mas revelam um desejo de estabilização da memória diante da incerteza histórica. Elas expressam a tentativa de fixar uma imagem em um campo marcado pela ausência. Ainda conforme Didi-Huberman, essas repetições não fixam definitivamente a imagem, mas indicam uma tentativa segura da memória diante da ausência de um registro original, fazendo da estátua um ponto de ancoragem visual em um campo imagético marcado pela instabilidade e pela multiplicidade.

Ainda no Painel 1, as imagens que aparecem desgarradas a matriz visual e estão no meio do caminho para a borda do painel são imagens de esculturas que ainda possuem algumas semelhanças com a estátua de Maria Taquara original, mas que já começam a trazer elementos novos e originais e também ausência de elementos. Elas são como uma espécie de transição às imagens totalmente abstratas que estão mais perto das bordas do painel. São esculturas feitas de diferentes materiais como barro, sucata e de cobre. As semelhanças estão

no fato de serem esculturas que se parecem ao formato de estátua e também por existir um rosto, algumas com a presença de um corpo e dos signos da trouxa de roupas e da calça. Apesar disso, elas se diferem da estátua: em uma escultura o rosto é bem diferente da estátua original; a outra está em uma posição em que Maria Taquara está agachada lavando as roupas com a mão; e outras a cor de pele fica aparente, diferentemente da estátua no centro da cidade em que não é perceptível a cor da pele negra.

Indo mais adiante, as imagens que não se parecem com a estátua estão na periferia do painel. Elas mostram que não existe um modelo fixo de Maria Taquara e que a memória visual da personagem é instável, aberta e disputada. É possível também compreender que a estátua não controla as reinterpretações posteriores. Foram escolhidas imagens que não se parecem formalmente com a estátua, mas ainda são nomeadas como Maria Taquara. No painel estão presentes pinturas estilizadas ou abstratas da personagem feitas por artistas plásticos (como por exemplo um quadro onde apenas está escrito o nome Maria); desenhos infantis produzidos em uma oficina escolar, na EMEB Celina Fialho Bezerra em 2024, onde foi solicitado que as crianças desenhassem Maria Taquara. Foram também incluídas imagens em que o corpo, o rosto ou a roupa estão muito diferentes da estátua. Essas imagens mostram Maria Taquara existindo sem depender da estátua. E o que essas imagens dizem no painel? Elas ajudam a responder perguntas como: Até onde a imagem ainda é reconhecida como Maria Taquara e o que permanece quando a forma original se perde, elas tornam visível o problema da ausência. Portanto, a inclusão, neste painel, de imagens que se afastam formalmente da estátua de Maria Taquara não se dá por oposição ao tema da origem, mas como forma de evidenciar os efeitos da ausência de uma imagem fotográfica da personagem. Essas representações revelam como a estátua, embora funcione como matriz inicial, não se impõe como modelo fixo, permitindo múltiplos desvios, reinvenções e deslocamentos visuais. Portanto, o painel torna visível a instabilidade da memória imagética de Maria Taquara e o caráter aberto de sua construção simbólica.

Conforme propõe Georges Didi-Huberman, o atlas opera justamente na articulação de imagens heterogêneas, fazendo emergir relações inesperadas e instáveis, nas quais a montagem visual produz conhecimento a partir do confronto e da diferença (DIDI-HUBERMAN, 2018). Além de problematizar a origem visual de Maria Taquara, o Painel 1 evidencia uma disputa simbólica em torno da autoridade da imagem. A estátua, localizada no espaço urbano central, assume uma posição de visibilidade privilegiada e tende

a ser percebida como imagem legitimadora da personagem. No entanto, a convivência dessa escultura com produções artísticas, infantis e comunitárias revela que a representação de Maria Taquara não está restrita às instâncias institucionais ou monumentais. As imagens reunidas no painel demonstram que diferentes sujeitos, como artistas, crianças e coletivos, também reivindicam o direito de imaginá-la e representá-la, produzindo visualidades que escapam ao modelo oficial. Dessa forma, o painel explicita que a memória visual da personagem se constrói em um campo de tensões, no qual a autoridade da imagem é continuamente negociada e deslocada.

O Painel 1 também permite observar a coexistência de múltiplas temporalidades na construção visual de Maria Taquara. As imagens não remetem apenas ao tempo histórico da personagem, situada nas primeiras décadas do século XX, nem se limitam ao momento de criação da estátua, em 1982. Ao contrário, elas articulam passado, presente e projeções futuras de forma simultânea. Pinturas contemporâneas, esculturas recentes e desenhos infantis atualizam continuamente a figura de Maria Taquara, inserindo-a em novos contextos e sensibilidades. Em consonância com o pensamento de Aby Warburg, essa justaposição de tempos revela que as imagens operam por sobrevivências e reativações, e não por uma cronologia linear. Conseqüentemente, a ausência de uma fotografia original de Maria Taquara não produz apenas uma lacuna documental, mas inaugura um campo fértil de fabulação e imaginação visual. Aqui é possível retomar o pensamento de Saidiya Hartman, sobre a fabulação crítica, já que as novas imagens de Maria Taquara podem preencher lacunas da própria história da personagem.

Assim, as discussões apresentadas no Painel 1 evidenciam que a imagem de Maria Taquara se constitui a partir de uma origem instável, marcada pela ausência de um registro fotográfico original e pela multiplicidade de reinterpretações visuais. No entanto, essa instabilidade não implica dispersão absoluta. Ao contrário, a observação atenta do conjunto de imagens revela a recorrência de determinados elementos formais e simbólicos que atravessam diferentes suportes, estilos e temporalidades. É a partir dessa constatação que se organiza o Painel 2, voltado à análise das permanências visuais que estruturam o imaginário de Maria Taquara. Com isso, o segundo painel desloca o foco da origem para a repetição significativa, investigando como gestos, signos e marcas corporais insistem e sobrevivem, mesmo em meio à diversidade de fabulações e reinvenções imagéticas. Se o Painel 1 evidencia a abertura e a

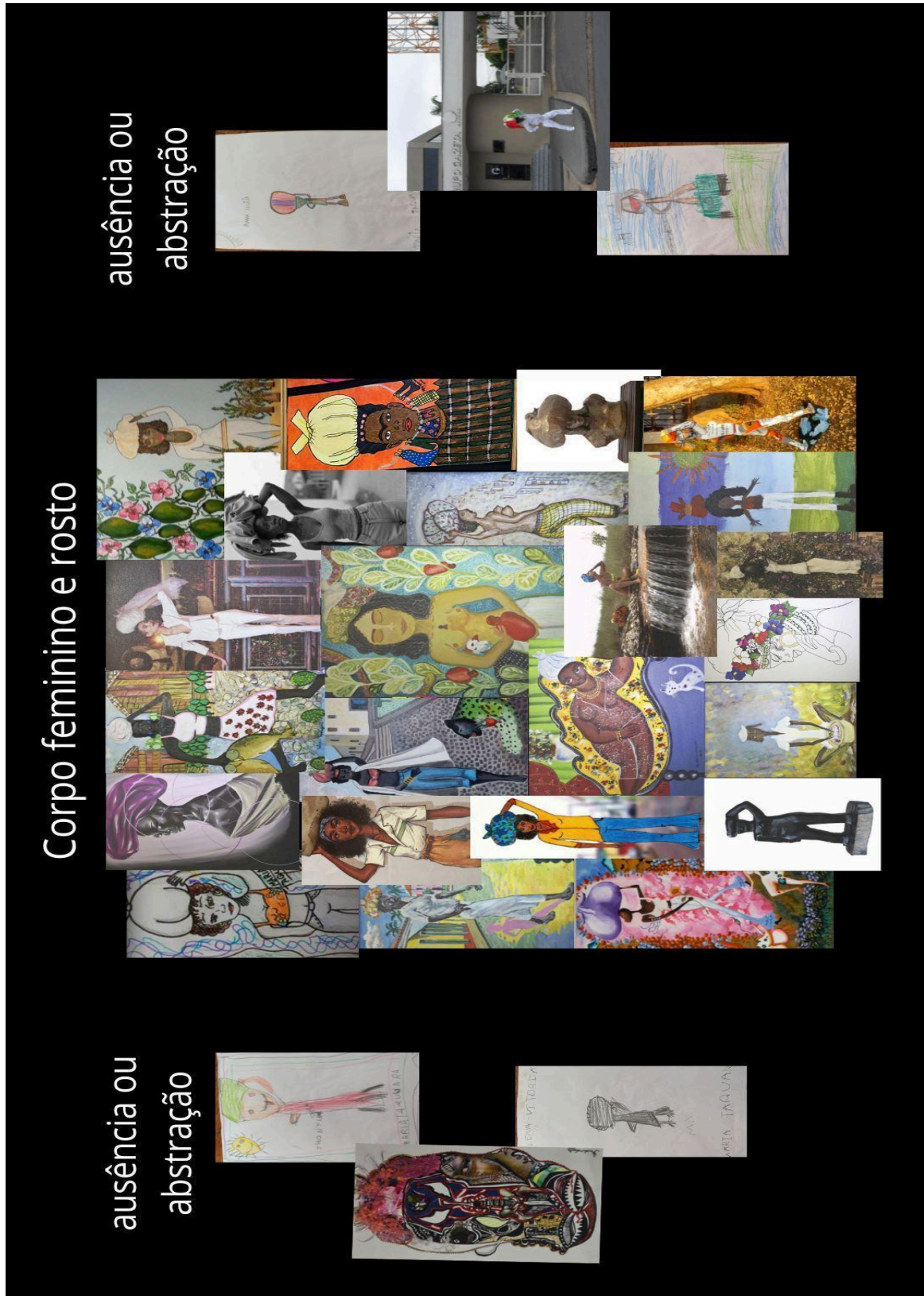
instabilidade da imagem, o Painel 2 investiga aquilo que, apesar dessa instabilidade, permanece.

### **3.3 - Painel 2 — Corpo feminino e presença do rosto**

O Painel 2 (figura 34) é denso com muitas imagens que tem como tema o corpo feminino e a presença de um rosto nas reproduções imagéticas de Maria Taquara, aspecto corroborado pelos dados quantitativos do levantamento, que indicam a presença do corpo e do rosto em 70 imagens, entre as 80 analisadas. Esses números evidenciam que a personagem é majoritariamente representada como corpo presente e identificável e não como ausência, silhueta ou abstração. Por conseguinte, o painel busca compreender de que modo essa presença corporal e facial contribui para a construção de uma identidade visual recorrente de Maria Taquara, na qual o corpo feminino e o rosto assumem papel estruturante. Mais do que elementos descritivos, o corpo e o rosto assumem uma função simbólica central, operando como lugares de inscrição da história, da fabulação e da identificação coletiva, ao mesmo tempo em que revelam os limites e as possibilidades da representação diante da ausência de um retrato histórico original. Há também no painel imagens que contrastam essa ideia.

A organização visual do painel privilegia imagens nas quais corpo e rosto aparecem de forma expressiva, reunidas no centro da montagem como figuras humanas claras. Nessas imagens centrais, o corpo feminino é apresentado de maneira visível e reconhecível, com destaque para curvas, seios, postura, estrutura corporal e gestualidade. São imagens em que o corpo feminino está melhor exemplificado e que se assemelha ao de uma mulher. Apesar de suas diferenças, como seios e tamanhos diferentes de quadris, por exemplo, todos eles possuem signos que trazem a identidade feminina. Na centralidade do painel, há imagens até que possuem elementos de nudez evidenciando ainda mais o corpo feminino. Já nas características do rosto dessas Marias Taquara representadas no painel, ficam evidentes traços de mulher como boca, cabelo e expressões faciais. Ao centro do Painel 2 há diferentes rostos, alguns com mais características e mais expressivos do que outros. Esse núcleo central funciona como eixo de reconhecimento visual, concentrando imagens que reforçam uma leitura humanizada e corpórea da personagem. Em diálogo com Aby Warburg, pode-se compreender essa recorrência como uma sobrevivência formal, na qual determinados gestos e configurações corporais persistem e reaparecem em diferentes suportes e tempos históricos, operando como portadores de memória (WARBURG, 2013).

Figura 34 - Paineis 2 - Corpo feminino e presença de rosto



Fonte: Elaboração própria, a partir do acervo de imagens reunido pela autora (2025)

Nas adjacências da montagem central de representações imagéticas de Maria Taquara, foram selecionadas imagens com corpo e rosto da personagem que não estão tão bem elaboradas como as imagens centrais do painel. Os rostos de algumas imagens são abstratos em que não é possível perceber os detalhes como a boca e os olhos. Já em outras representações não há a presença de um corpo, foram apenas produzidas a face de uma mulher. Nas margens do painel, foram incluídas imagens que apresentam ausência parcial de corpo ou rosto, funcionando como contrapontos visuais. Entre elas, destacam-se desenhos infantis produzidos em contexto educativo, em uma oficina escolar na EMEB Celina Fialho Bezerra nas quais a figura humana é representada de maneira simplificada, mas ainda claramente identificável. Esses desenhos, longe de enfraquecer o painel, reforçam sua leitura, pois evidenciam aquilo que permanece essencial mesmo nos registros mais econômicos: a presença do corpo e do rosto. Em consonância com Didi-Huberman, essas imagens demonstram que o conhecimento visual não se constrói apenas por meio da complexidade formal, mas também pela potência expressiva de formas mínimas, capazes de condensar memória, afeto e reconhecimento.

Entretanto, na ponta esquerda do painel há uma imagem em que a forma física não foi representada, sendo uma representação totalmente abstrata e difusa, que são a minoria no levantamento total. Há ainda na ponta oposta, à direita do painel, outra imagem que se contrapõe: um homem vestido de Maria Taquara. O artista João Sebastião fez uma performance se vestindo de Maria Taquara, e tirou fotos em locais de Cuiabá. Essa imagem é interessante pelo fato do corpo feminino e do rosto aparecerem na representação, porém, em um corpo masculino.

Com isso, os contrastes presentes no Painel 2 evidenciam que, embora o corpo e o rosto sejam elementos recorrentes, eles não se apresentam de maneira homogênea ou estabilizada. A alternância entre corpo inteiro e meio corpo revela diferentes modos de enquadramento da personagem: ora enfatizando sua corporeidade plena e sua presença física no espaço, ora fragmentando o corpo, o que desloca o foco para gestos, posturas ou expressões específicas. De modo semelhante, o contraste entre rostos abstratos e rostos detalhados expõe tensões entre reconhecimento e indeterminação, indicando que a identidade visual de Maria Taquara oscila entre a tentativa de fixação de traços e a abertura para a imaginação e a fabulação. Já a presença de rostos infantis, especialmente em desenhos produzidos por crianças, introduz uma simplificação formal que não deve ser compreendida como ausência de significado, mas como outro regime de visualidade, no qual certos elementos essenciais permanecem, ainda que reduzidos a formas esquemáticas. Esses

contrastes, quando colocados em relação no painel, tornam visível que a memória imagética de Maria Taquara se constrói menos por uma imagem única e mais por um campo de variações, no qual diferentes níveis de elaboração, abstração e enquadramento coexistem e se tensionam.

No Painel 2, o feminino se manifesta sobretudo como presença corpórea e identidade visual, estruturada pela recorrência do corpo e do rosto, e não pelo gesto ou pela ação, que serão analisados em outro momento. A predominância dessas duas instâncias indica que Maria Taquara é concebida, visualmente, como uma figura feminina reconhecível e situada, cuja existência simbólica depende da visibilidade do corpo e da face. Trata-se de um feminino não idealizado, distante de modelos clássicos ou erotizados, e mais próximo de uma figura comum, cotidiana e popular. Neste sentido, o painel evidencia que a construção imagética de Maria Taquara afirma um feminino histórico e coletivo, cuja identidade se sustenta na presença visual e na repetição formal, e não na narrativa biográfica ou no registro documental.

As representações imagéticas de Maria Taquara não se orientam pela busca de uma verdadeira mulher historicamente verificável, mas operam na construção de um tipo feminino culturalmente compartilhado. A ausência de uma fotografia original da personagem desloca o interesse das imagens do campo do retrato para o da fabulação visual, fazendo com que Maria Taquara funcione menos como indivíduo biográfico e mais como figura de um feminino local. Nesse processo, as imagens não pretendem restituir uma identidade pessoal, mas condensar valores, papéis sociais e experiências historicamente associadas às mulheres negras e populares de Cuiabá, como o trabalho cotidiano, a presença corporal e a visibilidade no espaço urbano. A repetição do corpo e do rosto, ainda que sob múltiplas variações formais, não fixa um modelo único, mas produz uma constelação de imagens que atualizam continuamente esse feminino coletivo.

Em vista disso, embora o Painel 2 evidencie a centralidade do corpo e do rosto na construção da identidade visual de Maria Taquara, torna-se evidente que o reconhecimento da personagem não se sustenta apenas na figura humana em si. À medida que as variações formais do corpo e do rosto se multiplicam, são os signos que acompanham essas figuras que passam a operar como elementos decisivos de identificação. É a partir dessa constatação que se estrutura o Painel 3, dedicado à análise dos signos da trouxa e da lavadeira, entendidos como operadores simbólicos que garantem a continuidade do reconhecimento de Maria Taquara mesmo quando o corpo se estiliza, se fragmenta ou se transforma.

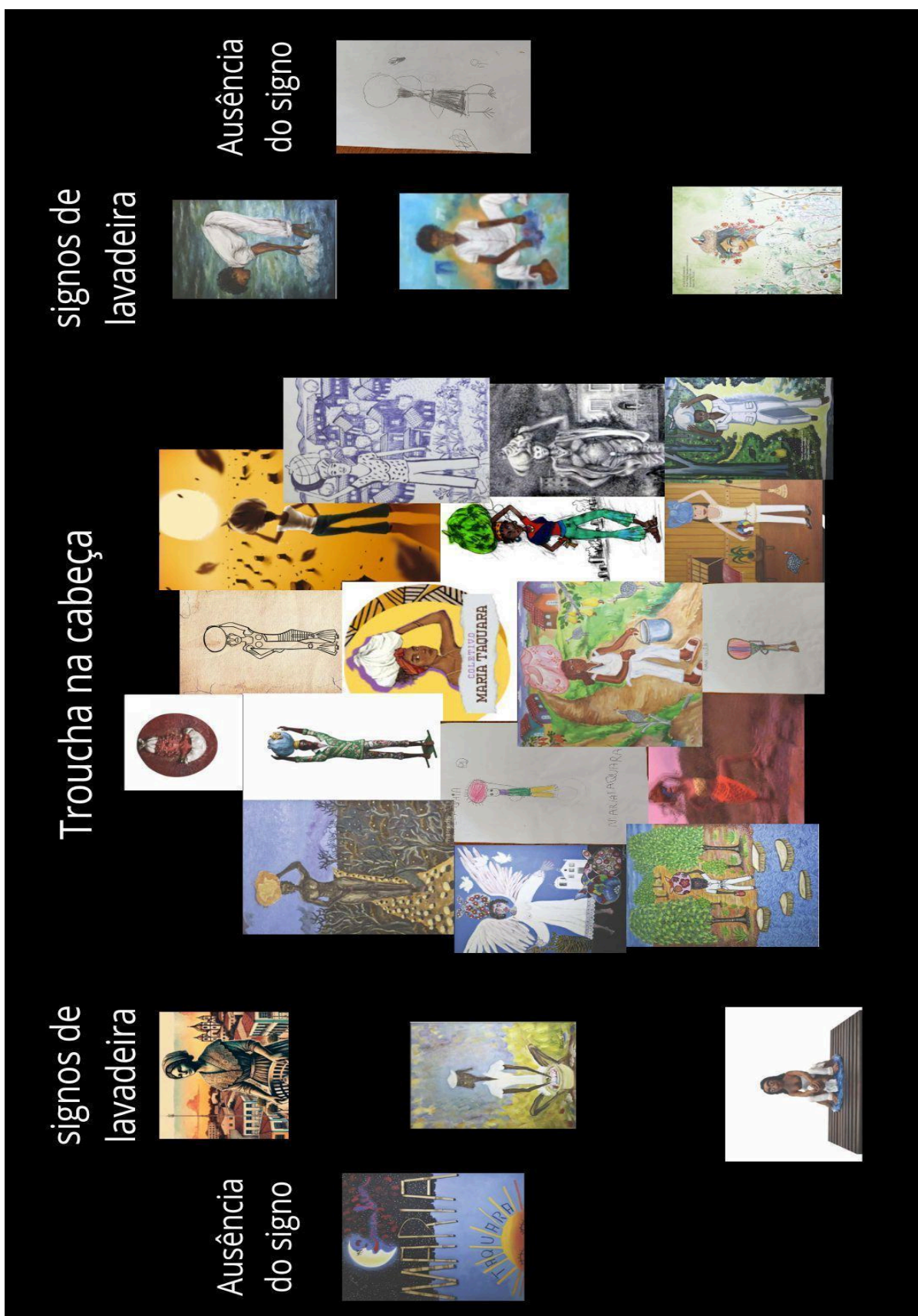
### 3.4 - Painel 3 — Trabalho, lavadeira e a trouxa

O Painel 3 (figura 35) se concentra na análise dos signos da trouxa de roupas e da lavadeira, elementos que se revelaram os mais recorrentes no conjunto de representações imagéticas de Maria Taquara. Conforme demonstrado no levantamento quantitativo, a presença da trouxa, das roupas ou da referência direta ao trabalho de lavadeira aparece em 72 das 80 imagens analisadas, o que indica que esse signo se constitui como um dos principais operadores de reconhecimento da personagem.

Neste painel, a identidade visual de Maria Taquara não é sustentada prioritariamente pelo rosto ou pelo corpo em si, mas pelo objeto e pela ação, isto é, pela visualidade do trabalho. A disposição das imagens no painel evidencia que, mesmo quando o corpo se estiliza ou se infantiliza, a trouxa permanece como elemento central de identificação. Na montagem ao centro do painel, ela aparece equilibrada sobre a cabeça, apoiada nos braços, funcionando como um signo visual condensador de sentido. À luz da semiótica peirciana, a trouxa opera simultaneamente como índice por apontar para o trabalho manual, repetitivo e cotidiano. E ainda como símbolo, pois, por convenção social, passa a significar a figura da lavadeira popular e, especificamente, Maria Taquara no imaginário cuiabano. Não se trata apenas de um objeto representado, mas de um marcador social que articula gênero, classe e raça.

As imagens dispostas em duas colunas, tanto à direita quanto à esquerda do painel, correspondem a representações nas quais a trouxa de roupas não está presente de forma explícita. Ainda assim, a ação de lavar roupas e o cotidiano de uma lavadeira permanecem claramente comunicadas. Em algumas imagens, a mulher representada segura peças de roupa nas mãos; em outras, a cena mostra o gesto de lavar diretamente no rio, fazendo com que o trabalho seja reconhecido pela ação e pelo contexto, e não pelo objeto emblemático. Há também uma imagem em que Maria Taquara aparece segurando um cesto de roupas com as mãos, deslocando o signo da cabeça para o corpo, sem romper com o sentido do trabalho. Por fim, destaca-se uma representação em que, no lugar da trouxa, surge um ninho de passarinhos, introduzindo um contraste poético que subverte o signo tradicional sem anulá-lo, ampliando o campo simbólico da personagem e evidenciando a liberdade inventiva presente nas reinterpretções visuais de Maria Taquara.

Figura 35 - Painel 3 - Trabalho, lavadeira e a trouxa



Fonte: Elaboração própria, a partir do acervo de imagens reunido pela autora (2025)

O painel também revela que o signo da lavadeira ultrapassa a figura individual de Maria Taquara, funcionando como uma imagem do feminino trabalhador. As imagens apresentam mulheres em movimento, inclinadas, ajoelhadas, carregando peso, lavando roupas ou atravessando paisagens urbanas e naturais. Esse conjunto visual constrói uma narrativa imagética do trabalho feminino popular, no qual o corpo aparece como corpo que trabalha, que sustenta, que carrega. Neste sentido, Maria Taquara deixa de ser apenas uma personagem histórica localizada e passa a operar como figura matriz de uma memória coletiva ligada às mulheres negras, trabalhadoras e pobres da cidade.

Em contraste, nos extremos do Painel 3 encontram-se dispostas duas imagens nas quais os signos associados à lavadeira não aparecem. Uma delas é uma imagem que apenas leva o nome Maria com outros signos como o dia e a noite - nos quais também fazem referência a Maria Taquara e a sua fala mais conhecida - enquanto a outra consiste em um desenho infantil sem a presença de rosto ou atributos identificáveis. Essas representações evidenciam que, na ausência dos signos visuais recorrentes do trabalho como a trouxa, as roupas ou o gesto de lavar, torna-se difícil afirmar, a partir de uma análise isolada, se as figuras fazem efetivamente referência à personagem histórica Maria Taquara. Desse modo, essas imagens funcionam como pontos limite do painel, revelando o quanto o reconhecimento da personagem depende da presença de certos marcadores simbólicos compartilhados e reforçando a importância dos signos da lavadeira na construção e na estabilidade de sua memória visual.

Nesse sentido, o Painel 3 dialoga diretamente com o pensamento de Aby Warburg, para quem as imagens sobrevivem e reaparecem como formas carregadas de memória e afeto, atravessando tempos históricos distintos (WARBURG, 2013). A repetição da trouxa e do gesto de carregar não deve ser entendida como simples redundância iconográfica, mas como uma sobrevivência formal que reativa, em diferentes épocas e suportes, uma mesma energia simbólica ligada ao trabalho e à resistência cotidiana. As imagens não narram uma história linear, mas constroem uma constelação visual de gestos e objetos que persistem. No Painel 3, a justaposição de pinturas, desenhos infantis, esculturas, imagens estilizadas e figurativas faz com que a trouxa se desloque de um simples atributo para um núcleo simbólico. A montagem permite perceber que não importa o grau de elaboração técnica ou fidelidade formal: enquanto a trouxa permanece, Maria Taquara continua reconhecível. Portanto, o Painel 3 evidencia que a memória visual de Maria Taquara se ancora menos na fisionomia e mais no trabalho. A

personagem existe imagetivamente como mulher que lava, carrega e sustenta, e é por meio desse fazer que sua imagem se perpetua. Consequentemente, o painel revela que a construção simbólica de Maria Taquara não se dá pela monumentalização do indivíduo, mas pela persistência de signos ligados à experiência coletiva do trabalho feminino popular, fazendo da trouxa não apenas um objeto representado, mas um verdadeiro eixo de memória social.

Portanto, ao evidenciar os signos da trouxa e da lavadeira, o Painel 3 demonstra que a construção imagética de Maria Taquara se ancora fundamentalmente na visualidade do trabalho feminino popular, isto é, em objetos, ações e contextos que remetem ao fazer cotidiano. Porém, à medida que essas representações se multiplicam, fica perceptível que o reconhecimento da personagem não depende apenas do signo do trabalho, mas também de elementos vestimentares específicos que se reiteram de modo consistente nas imagens. É a partir dessa observação que se estrutura o painel seguinte, dedicado à análise da calça como signo identitário de Maria Taquara.

### **3.5 - Painel 4 — A calça**

Maria Taquara ficou conhecida por ter sido uma das primeiras mulheres a usar calças em Cuiabá, em uma sociedade da metade do século XX em que o costume era que mulheres usassem apenas vestidos. O signo na calça é presente em muitas representações e é o foco do Painel 4 (figura 36). A calça é compreendida como um signo visual que articula memória histórica, identidade de gênero e experiência social. Diferentemente de outros elementos que oscilam entre presença e ausência, a calça emerge como um traço de forte estabilidade simbólica, diretamente vinculado à narrativa histórica que identifica Maria Taquara.



Nesse sentido, a calça ultrapassa a condição de detalhe iconográfico para se afirmar como um marcador histórico de transgressão. Em um contexto social marcado por rígidas normas de gênero, o uso da calça por uma mulher não apenas contrariava convenções, mas instaura uma ruptura visível no espaço público. A recorrência desse signo nas imagens analisadas sugere que a memória coletiva preservou esse gesto como um dos núcleos fundamentais de reconhecimento da personagem, transformando-o em elemento estruturante de sua imagem. No conjunto das imagens analisadas, 56 representações exibem a calça, enquanto 24 imagens não apresentam essa vestimenta. Ainda que esses dados não configurem uma predominância absoluta, indicam uma presença significativa do signo, suficiente para caracterizá-lo como um elemento recorrente e reconhecível na construção imagética da personagem.

Ao centro do Painel foram escolhidas imagens em que o signo da calça fica evidente. Há representações de diferentes estilos de calças: retas, largas, curtas e longas. A calça conhecida como boca-de-sino, em que pessoas na qual conviveram com Maria Taquara lembraram que era o estilo da calça que a personagem usava, também está representada nas imagens. Em algumas imagens há ainda a possibilidade de saber até o tecido da calça representada, como por exemplo, o jeans. Esse material muito dificilmente era usado no período dos anos de 1940, mas aparece como uma releitura moderna. Com isso, o painel também mostra que, embora a calça seja um elemento estável, ela não se apresenta de maneira homogênea. As variações de forma, cor e estilo indicam processos de atualização simbólica, nos quais o signo é reinscrito em diferentes linguagens visuais e contextos históricos. Essa pluralidade reforça a compreensão da calça como um dispositivo de memória, capaz de condensar a história de Maria Taquara e, simultaneamente, permitir sua reinvenção no imaginário contemporâneo. Na lógica do atlas, a montagem das imagens permite observar como a calça sobrevive como forma reaparecendo em diferentes temporalidades e suportes, mesmo quando outros traços se modificam. Ainda que o corpo seja estilizado, o rosto omitido ou a pele reinterpretada, a presença da calça sustenta uma continuidade visual que remete à dimensão histórica da personagem. Trata-se de uma sobrevivência que não opera pela fidelidade formal, mas pela persistência do sentido, reativado a cada nova representação. Ademais, a calça associa-se diretamente ao trabalho cotidiano e à circulação urbana, reforçando a imagem de Maria Taquara como uma mulher inserida no espaço público, em movimento, carregando trouxas, lavando roupas, ocupando a cidade. Em vista disso, o signo

articula-se tanto à dimensão de gênero quanto à de classe, configurando um corpo que trabalha e que, ao mesmo tempo, desafia expectativas normativas sobre o feminino.

Nas adjacências do painel, especificamente na coluna à direita, foram reunidas obras nas quais as vestimentas representadas se afastam do signo recorrente da calça. Nessas três imagens, os artistas optaram por saias e vestidos, escolhas que deslocam a personagem de um dos marcadores identitários mais consolidados de Maria Taquara. Tal opção visual sugere que, nessas representações, não houve a intenção de reforçar o signo da calça como elemento estruturante da identidade da personagem, privilegiando outras leituras possíveis do corpo feminino. Esse desvio evidencia tanto a instabilidade quanto a disputa simbólica em torno da imagem de Maria Taquara, revelando como determinadas representações atenuam ou neutralizam o caráter transgressor historicamente associado ao uso da calça, reescrevendo a personagem em convenções visuais mais próximas da feminilidade tradicional.

Já no lado esquerdo do painel, foram reunidas três imagens que representam a personagem histórica sob a forma de bustos, nos quais em algumas delas não há a presença de vestimentas visíveis. Nessas representações, a imagem concentra-se no rosto e na tampa apoiada sobre a cabeça, deslocando o olhar do corpo e da indumentária para elementos simbólicos mais condensados. A supressão da vestimenta — e, conseqüentemente, do signo da calça — reduz a ênfase no corpo em movimento, privilegiando uma construção mais estática e monumental da personagem. Esse recorte reforça a dimensão icônica e memorial da imagem de Maria Taquara, ao mesmo tempo em que neutraliza aspectos ligados à transgressão vestimentar e à corporalidade ativa presentes em outras representações. Os contrastes estabelecidos no quarto painel evidenciam as disputas simbólicas em torno da imagem de Maria Taquara. Enquanto, na parte central, a calça se afirma como signo identitário recorrente, associado ao corpo em movimento, ao trabalho cotidiano e à transgressão histórica das normas de gênero, as imagens dispostas nas extremidades do painel operam deslocamentos significativos desse núcleo simbólico. Portanto, a força do signo da calça se intensifica quando analisada em relação a outros elementos recorrentes, como a tampa de roupas. Em conjunto, esses signos constroem uma imagem coerente do trabalho e da circulação urbana. Quando a calça é suprimida, esses outros elementos tendem a assumir maior protagonismo, revelando rearranjos internos na economia simbólica da imagem.

Assim, o Painel 4 demonstra que a calça constitui um dos principais eixos de inteligibilidade da imagem de Maria Taquara. Os dados quantitativos confirmam sua

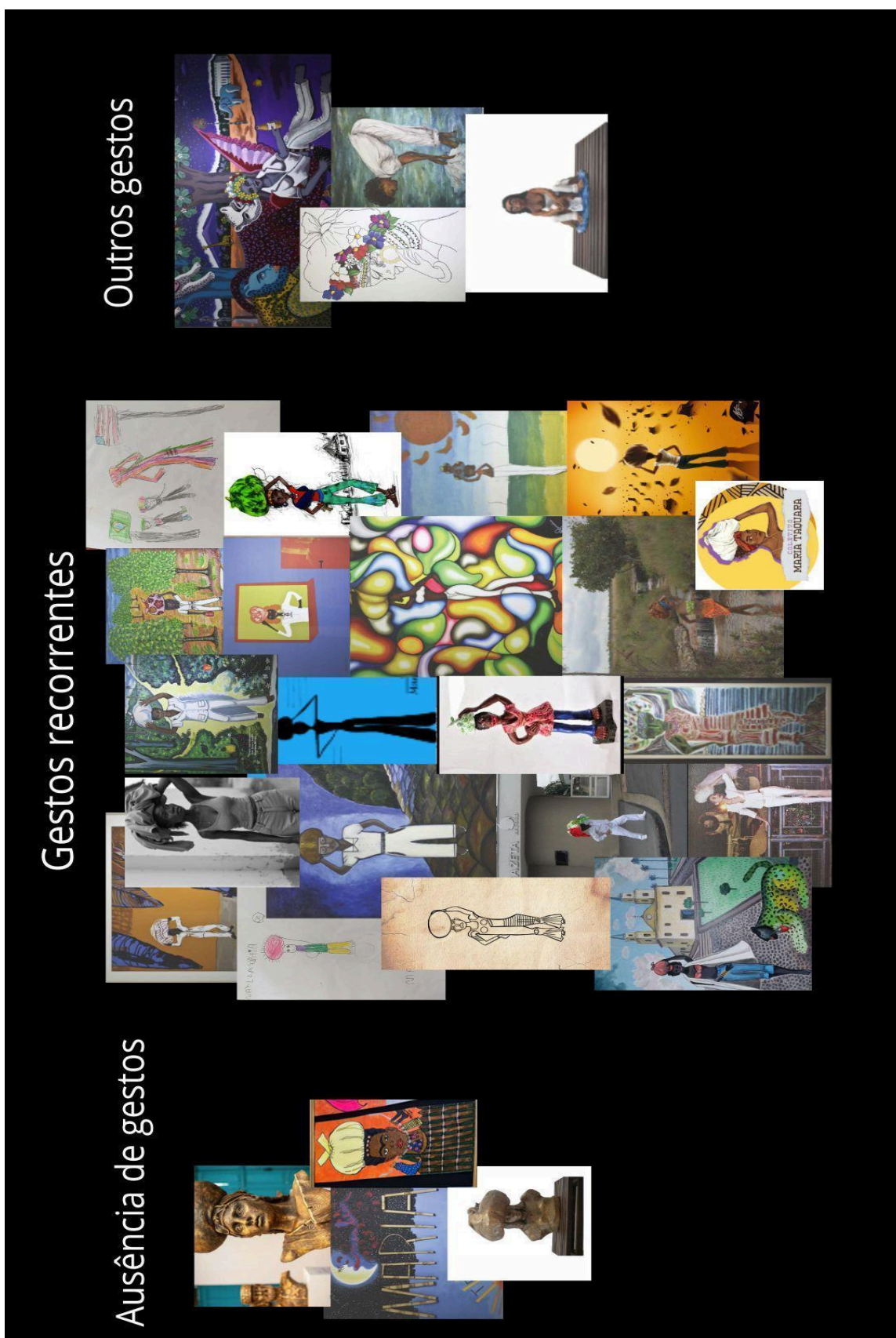
recorrência, enquanto a análise qualitativa revela seu papel como signo histórico de transgressão, ancorado na memória coletiva que reconhece Maria Taquara como a primeira mulher a usar calças em Cuiabá. Inserida na metodologia do atlas, essa leitura evidencia como um ação histórica se converte em forma visual recorrente, permanecendo ativa na construção simbólica da personagem. Essa recorrência vestimentar, contudo, não atua de maneira isolada. Ela se articula diretamente aos gestos corporais que atravessam as representações, como o andar, o ato de carregar e a inclinação do corpo, que serão aprofundados no próximo painel.

### 3.6 - Painel 5 — Gestos recorrentes

O quinto painel (figura 37) é dedicado à análise dos gestos corporais que se repetem nas representações de Maria Taquara compreendidos como *Pathosformeln* no sentido proposto por Aby Warburg. Este conceito foi formulado pelo autor para designar fórmulas visuais de expressão afetiva que atravessam o tempo. Trata-se de gestos, posturas corporais, movimentos e atitudes que condensam estados de emoção, tensão, esforço, dor, resistência ou ação, e que sobrevivem historicamente, reaparecendo em diferentes contextos culturais, épocas e suportes (WARBURG, 2013). Para Warburg, essas fórmulas não são simples repetições formais. Elas funcionam como depósitos de memória cultural, nos quais uma determinada carga afetiva se cristaliza em uma forma visível. Assim, quando um gesto reaparece em outra imagem, ele não é apenas copiado: ele reativa uma memória emocional e histórica, mesmo que o contexto original tenha se transformado. Neste sentido, as *Pathosformeln* estão diretamente ligadas ao conceito de sobrevivência: *Nachleben*<sup>19</sup>. Um gesto sobrevive quando continua a circular, mesmo deslocado de seu tempo e de sua função original. Essa sobrevivência não é linear nem pacífica: ela é marcada por anacronismos, tensões e reinterpretções. No atlas de imagens, essas sobrevivências se tornam visíveis por meio da montagem, que aproxima imagens distantes no tempo e no espaço para evidenciar a persistência de certas fórmulas gestuais. O gesto reaparece porque ele continua a ser eficaz como forma de expressão de uma experiência humana fundamental. Na *Pathosformel*, o corpo é o principal suporte da memória. Diferentemente de símbolos fixos ou atributos iconográficos, o gesto é dinâmico, instável e repetitivo. Ele se manifesta no modo de andar, de carregar um peso, de inclinar o tronco, de sustentar um esforço.

<sup>19</sup> O conceito de *Nachleben* (sobrevivência) foi formulado por Aby Warburg para designar a permanência e a reaparição de formas, gestos e imagens do passado em outros tempos históricos, não como mera repetição, mas como reativação carregada de tensões, deslocamentos e novos sentidos. Georges Didi-Huberman retoma esse conceito ao compreender a história das imagens como um campo de sobrevivências anacrônicas, em que o passado insiste no presente por meio de formas visuais que condensam memória e afeto (DIDI-HUBERMAN, 2018).

Figura 37 - Painel 5 - Os gestos recorrentes



Fonte: Elaboração própria, a partir do acervo de imagens reunido pela autora (2025)

Georges Didi-Huberman amplia a leitura warburgiana ao enfatizar que essas fórmulas gestuais atuam como sintomas visuais: elas retornam porque algo nelas ainda insiste, ainda demanda visibilidade. No atlas, os gestos não são explicados; eles se mostram, entram em tensão, produzem pensamento por justaposição. Assim, o Painel 5 não analisa gestos como simples ações narrativas, mas como formas sobreviventes, carregadas de memória, que continuam a operar no imaginário visual de Maria Taquara.

Os gestos recorrentes observados no painel 5 são: andar ou carregar, inclinar o corpo e apoiar a mão na cintura. Das 80 imagens de Maria Taquara analisadas, foi observado que 53 apresentam estes gestos corporais recorrentes, enquanto 28 não evidenciam esse tipo de gesto, o que confirma a predominância significativa da gestualidade na construção visual da personagem. Esses dados quantitativos reforçam a hipótese de que os gestos não são elementos ocasionais, mas componentes estruturantes de sua iconografia, atuando como formas persistentes de reconhecimento e memória no conjunto imagético estudado.

O gesto do andar surge de forma recorrente nas imagens do painel, configurando uma *Pathosformel* do deslocamento contínuo. Trata-se de um corpo que não repousa, mas ocupa o espaço urbano por meio do movimento. Esse gesto condensa a experiência de mulheres trabalhadoras cuja presença na cidade se dá pelo trânsito constante entre diferentes pontos, associando trabalho, sobrevivência e visibilidade pública.

Já o ato de carregar, especialmente a trouxa sobre a cabeça ou junto ao corpo, constitui uma das fórmulas gestuais mais evidentes do painel. Esse gesto sintetiza o trabalho manual repetitivo e o esforço físico cotidiano, funcionando como uma *Pathosformel* do peso e da resistência. A recorrência do carregar evidencia que o corpo de Maria Taquara é construído como um corpo atravessado pelo trabalho, no qual a ação não é episódica, mas constitutiva da identidade visual. Mesmo em representações estilizadas ou simbólicas, o gesto persiste como memória condensada de uma experiência coletiva ligada às lavadeiras e às trabalhadoras populares. A inclinação do corpo aparece como gesto complementar ao ato de carregar. Troncos levemente curvados, deslocamento do eixo corporal e posturas assimétricas indicam a adaptação do corpo ao peso e ao cansaço. Essa inclinação não deve ser lida como fragilidade, mas como estratégia corporal de resistência, na qual o corpo se reorganiza para sustentar o esforço contínuo. Enquanto *Pathosformel*, a inclinação do corpo sobrevive como forma expressiva do trabalho físico prolongado. Sua repetição nas imagens evidencia a

persistência de uma memória gestual que registra no corpo as marcas da experiência cotidiana, transformando o esforço em forma visual.

Por fim, o gesto da mão apoiada na cintura emerge no painel como uma fórmula gestual recorrente, situada entre o movimento e a pausa. Trata-se, inicialmente, de um gesto funcional, associado ao descanso momentâneo, ao equilíbrio e à sustentação do corpo após o esforço físico repetitivo. No entanto, sua recorrência nas representações indica que esse gesto ultrapassa a dimensão prática e se consolida como uma *Pathosformel* do trabalho feminino, carregada de memória e expressividade. Esse gesto ativa uma memória corporal coletiva, reconhecível em práticas cotidianas de mulheres trabalhadoras, especialmente no contexto regional. No imaginário popular cuiabano, a imagem da mulher com a mão na cintura aparece de forma recorrente associada ao trabalho, à resistência e à presença firme no espaço urbano, podendo ser compreendida até como um índice gestual da cuiabania. Longe de constituir um estereótipo fixo, trata-se de uma forma corporal situada, construída na repetição do cotidiano e transmitida como memória social. A mão na cintura opera, assim, como um gesto de afirmação do corpo que resiste, que se mantém ereto apesar do peso e do cansaço, articulando esforço e permanência. Na lógica warburguiana, essa postura configura uma sobrevivência gestual que reaparece como síntese de trabalho, pausa e presença, inscrevendo no corpo feminino uma experiência histórica compartilhada que permanece ativa no imaginário visual de Maria Taquara.

Isto posto, ao centro do Painel 5 foram escolhidas imagens em que é possível observar todos estes gestos mencionados. A mão apoiada na cintura e a outra sustentando a trouxa de roupas; a inclinação do corpo e o gesto de andar aparecem reiteradamente, ainda que desenhadas em corpos femininos diversos, com variações de proporção, postura e estilo. inclusive esses gestos estão na estátua no centro da cidade. Contudo, no contorno da montagem central, observam-se outras imagens nas quais a mão já não se fixa na cintura, mas permanece vinculada ao ato de segurar a trouxa de roupas. Embora esses gestos não se apresentem de forma idêntica, estabelecem aproximações formais e simbólicas com o núcleo gestual recorrente, revelando variações de uma mesma matriz expressiva. Essa oscilação entre repetição e diferença reforça a persistência do gesto como forma significativa, capaz de se adaptar a múltiplas soluções visuais sem perder sua potência de reconhecimento.

Na montagem situada à direita do painel foram reunidas imagens em que Maria Taquara é representada por meio de outros gestos, distintos daqueles que estruturam o núcleo

gestual recorrente. Em algumas representações, os gestos remetem diretamente ao ato de lavar roupas, evidenciado por posturas em que o corpo se abaixa ou a forma de sentar para esfregar as roupas, mantendo a relação com o trabalho manual e com a ação cotidiana. Em outras imagens, porém, surgem gestos que se afastam da lógica do trabalho da limpeza, como a figura deitada segurando uma garrafa ou então, a mão apoiada no rosto, em uma atitude marcada pela delicadeza e pela introspecção. Esses deslocamentos gestuais produzem variações significativas na construção da personagem, ora reafirmando sua vinculação ao trabalho, ora aproximando-a de códigos expressivos mais próximos de uma feminilidade suavizada e contemplativa, evidenciando a instabilidade e a pluralidade das leituras visuais em torno de Maria Taquara.

Já na montagem à esquerda do painel estabelece-se um contraste de oposição em relação ao núcleo gestual analisado. Foram selecionadas imagens nas quais nenhum gesto corporal é apresentado, suprimindo-se deliberadamente a dimensão do corpo em ação. Algumas dessas representações concentram-se exclusivamente no rosto, como esculturas que apresentam apenas a face de Maria Taquara, sem a presença das mãos ou do corpo. Há ainda um desenho em que o rosto da personagem histórica se aproxima visualmente de Frida Kahlo<sup>20</sup>, produzindo um deslocamento iconográfico que a associa a outra figura histórica feminina. Soma-se a esse conjunto um quadro que apresenta apenas o nome Maria, sem qualquer figuração corporal ou gesto. Essas escolhas visuais reforçam a suspensão da gestualidade e produzem um apagamento do corpo ativo, enfatizando uma construção mais simbólica, nominativa ou icônica da personagem, em oposição às representações que inscrevem sua memória por meio do gesto e da ação.

Como síntese, o quinto painel evidencia que a imagem de Maria Taquara se estrutura, de modo recorrente, a partir de uma economia gestual, na qual andar, carregar, inclinar o corpo e apoiar a mão na cintura operam como *Pathosformeln* do trabalho e da resistência cotidiana. Esses gestos, ao sobreviverem em diferentes representações, inscrevem no corpo da personagem uma memória coletiva que ultrapassa a narrativa histórica linear, manifestando-se como forma persistente de reconhecimento visual. Ao mesmo tempo, os contrastes internos do painel revelam que essa memória corporal não é estável, mas atravessada por escolhas, deslocamentos e silenciamentos. Essa instabilidade gestual abre caminho para o sexto painel,

---

<sup>20</sup> Frida Kahlo (1907–1954) foi uma artista mexicana conhecida por sua produção autorreferencial, na qual o corpo, a identidade e a cultura mexicana ocupam lugar central. Sua imagem se tornou amplamente reconhecida no imaginário visual do século XX, sendo frequentemente mobilizada como referência iconográfica em representações contemporâneas.

no qual a análise se desloca do gesto para a superfície do corpo, problematizando a presença e a ausência da pele negra nas representações de Maria Taquara. Assim como os gestos podem ser reiterados, suavizados ou apagados, também a dimensão racial da personagem é objeto de disputas visuais, evidenciando processos de embranquecimento, neutralização cromática e apagamento da negritude. A passagem do painel 5 ao painel 6 permite, portanto, compreender como corpo, gesto e raça se articulam na construção da memória visual de Maria Taquara, revelando tensões profundas entre aquilo que persiste como sobrevivência e aquilo que é sistematicamente silenciado no imaginário coletivo.

### **3.7 - Painel 6 — Cor da pele, raça e apagamentos**

Como discutido ao longo desta pesquisa, Maria Taquara foi uma mulher negra, e essa condição constitui um eixo fundamental para a análise de suas representações imagéticas. A presença, a ausência ou o apagamento da negritude não podem ser compreendidos como escolhas aleatórias no campo das imagens. A escassez histórica de representações de pessoas negras na história da arte, na fotografia e nos meios de comunicação decorre de processos estruturais vinculados ao colonialismo, ao racismo e às dinâmicas de exclusão social. Ao longo de séculos, corpos negros foram sistematicamente visibilizados de maneira restrita, frequentemente associados a posições de subalternidade, o que impacta diretamente a construção e a circulação de suas imagens no imaginário coletivo. No painel 6 (figura 38) é possível perceber ainda essa dinâmica, mas com uma tentativa de mudança no olhar e na representação.

No conjunto de imagens analisadas, 48 representações evidenciam a pele negra de Maria Taquara, enquanto 32 imagens não apresentam essa característica. Esses dados indicam uma presença expressiva, embora não dominante, da negritude nas representações visuais da personagem, revelando uma oscilação significativa na forma como esse atributo identitário é acionado ou omitido. Apesar de serem a maioria, imagens de Marias Taquara negras, há ainda uma grande quantidade onde a cor de pele não foi escolhida.

Figura 38 - Paineis 6 - Cor da pele, raça e apagamentos



Fonte: Elaboração própria, a partir do acervo de imagens reunido pela autora (2025)

No lado direito do painel, a montagem reúne representações imagéticas de Maria Taquara com a pele negra, evidenciando uma pluralidade de rostos, corpos e diferentes faixas etárias. Essa diversidade formal afasta a personagem de uma imagem homogênea ou estereotipada, reafirmando-a como mulher negra trabalhadora e inscrevendo sua visualidade em uma história atravessada pela interseção entre raça, gênero e classe. Nesse conjunto de imagens, Maria Taquara emerge como síntese visual de experiências compartilhadas por mulheres negras, cuja memória coletiva se constrói a partir do labor cotidiano e da ocupação do espaço público. Destaca-se ainda a presença de uma imagem em que um homem representa Maria Taquara, no caso o artista plástico João Sebastião, que se reveste de um tecido preto como escolha deliberada para evidenciar a negritude da personagem. Outro aspecto relevante refere-se às expressões faciais presentes nessas representações. Se, como aponta Lélia Gonzalez, a cultura brasileira produziu imagens da população negra frequentemente associadas à subalternização e ao silenciamento, observa-se, nesse conjunto, um movimento de ressignificação visual. As imagens do Painel 6, à direita, apresentam Maria Taquara como sujeito feminino pleno, complexo e diverso, deslocando-a de posições onde reforçam estereótipos e afirma sua presença como agente histórico no imaginário coletivo.

Por outro lado, à esquerda do painel, foram reunidas imagens nas quais a cor da pele negra não se faz visível. Trata-se de representações embranquecidas, neutralizadas ou cromaticamente indeterminadas, que não são necessariamente resultado de uma intenção explícita de embranquecimento por parte dos artistas. Em muitos casos, essas escolhas estão vinculadas às materialidades e às linguagens empregadas: como colagens com recortes de jornal, esculturas produzidas com sucata, busto em cobre ou ainda imagens em que a personagem surge apenas como silhueta ou sombra, impossibilitando a identificação precisa da cor da pele. Ainda assim, independentemente da intencionalidade autoral, o efeito simbólico dessas representações é a atenuação da dimensão racial da personagem. A neutralização cromática não elimina o corpo feminino nem os gestos associados ao trabalho, mas tende a deslocar a imagem de Maria Taquara para um registro mais genérico, esvaziando parcialmente sua carga histórica e política enquanto mulher negra. Nesses casos, a ausência da pele negra opera como um mecanismo simbólico de silenciamento, que não suaviza as tensões raciais inscritas na história local e no imaginário social, revelando como os apagamentos podem se produzir não apenas por ação deliberada, mas também por escolhas formais, materiais e estéticas que incidem sobre a memória visual. Observam-se ainda três imagens, localizadas na segunda fileira à direita da montagem, nas quais é possível identificar

traços fisionômicos associados a pessoas brancas, indicando um deslocamento da personagem para uma visualidade que se afasta de sua caracterização histórica como mulher negra.

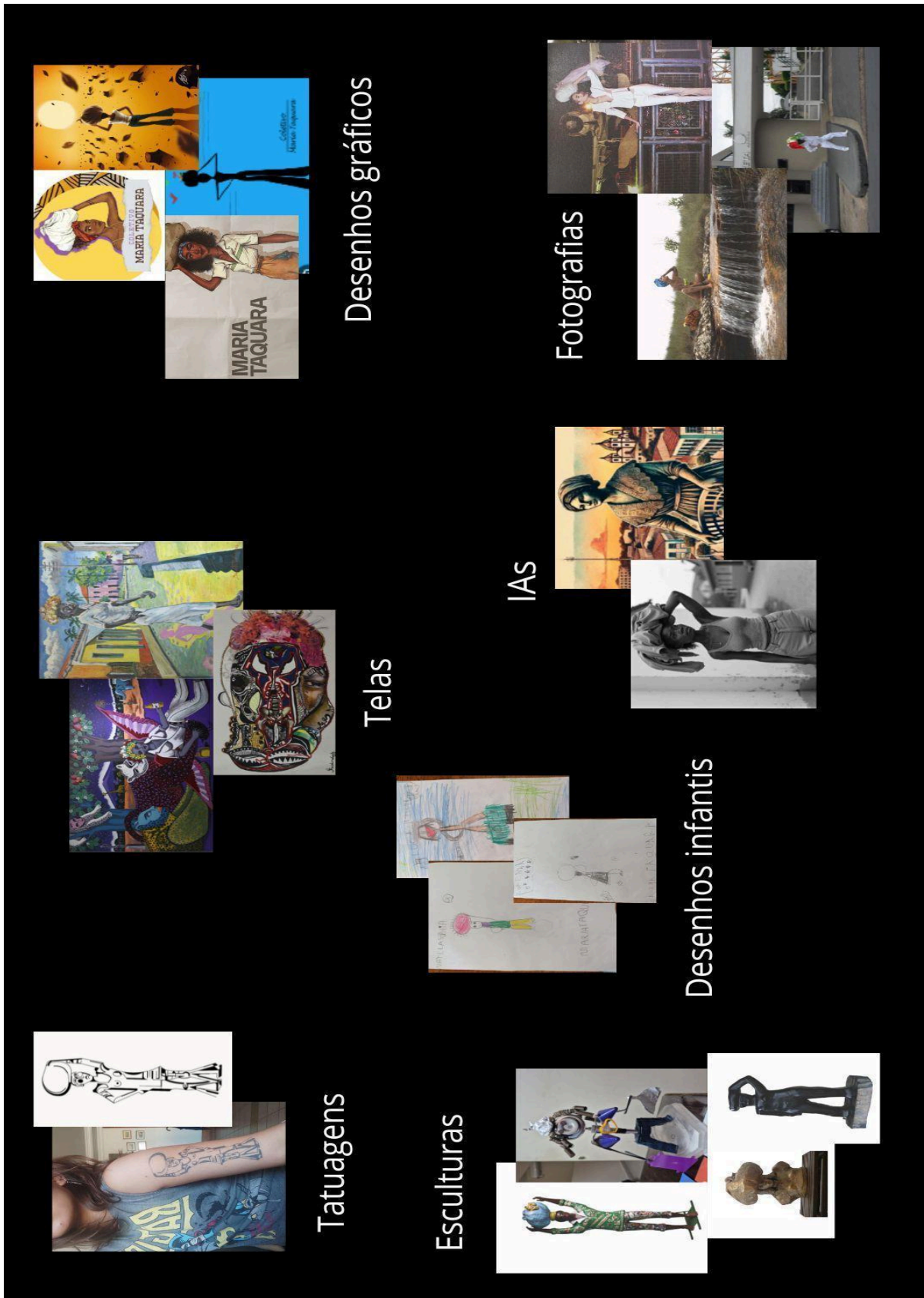
Com isso, a justaposição dessas imagens no painel, segundo a lógica do atlas, não busca resolver a contradição, mas torná-la visível. A montagem evidencia que a memória visual de Maria Taquara é atravessada por sobrevivências e apagamentos simultâneos, nos termos do *Nachleben* warburgiano: a negritude retorna em algumas imagens com força afirmativa, enquanto em outras é atenuada ou omitida. Essa oscilação revela como a história das imagens é também uma história de disputas, em que certos traços persistem e outros são sistematicamente fragilizados. Ao articular raça, gênero e trabalho, o Painel 6 amplia a leitura dos painéis anteriores, mostrando que os gestos recorrentes e os signos identitários — como a calça, a trouxa e as posturas corporais — não são neutros, mas atravessados por marcadores raciais. A partir disso, a análise evidencia que a construção imagética de Maria Taquara se dá no cruzamento entre memória coletiva, visualidade e relações de poder, tornando o painel um espaço crítico de reflexão sobre quem pode ser visto, como pode ser visto e sob quais condições históricas essa visibilidade se produz.

As tensões raciais e os apagamentos analisados no Painel 6 desdobram-se nas releituras contemporâneas reunidas no Painel 7, evidenciando que a imagem de Maria Taquara permanece em constante circulação e transformação. As produções atuais, realizadas em diferentes linguagens e suportes, demonstram que sua visualidade não está fixada no passado, mas segue sendo atualizada, disputada e ressignificada no presente. Deste modo, o último painel revela Maria Taquara como uma imagem viva, atravessada por novas tecnologias, imaginários e tensões simbólicas.

### **3.8 - Painel 7 — Releituras, suportes e imaginação contemporânea**

No último painel (figura 39), as imagens foram organizadas a partir da diversidade de suportes e linguagens, evidenciando os múltiplos modos pelos quais a figura de Maria Taquara vem sendo apropriada e reinterpretada no contexto contemporâneo. A montagem reúne desenhos, tatuagens, pinturas em tela, esculturas, desenhos gráficos, fotografias e imagens geradas por inteligência artificial. Essa variedade de suportes revela o deslocamento da imagem da personagem para além dos meios artísticos tradicionais, ampliando sua circulação para o corpo, o espaço urbano, o ambiente digital e as tecnologias emergentes.

Figura 39 - Painel 7 - Releituras, suportes e imaginação contemporânea



Fonte: Elaboração própria, a partir do acervo de imagens reunido pela autora (2025)

A presença da tatuagem introduz o corpo como suporte de memória, transformando a imagem de Maria Taquara em marca permanente e afetiva, inscrita diretamente na pele. O desenho tatuado reproduz a estátua localizada no centro da cidade, que opera, nesse contexto, como imagem matriz da personagem. Ao ser transposta do espaço urbano para o corpo, a escultura é deslocada de sua condição monumental e institucional para uma dimensão íntima e cotidiana, evidenciando processos de circulação e reapropriação da memória visual. A tatuagem reafirma, assim, a força da estátua como referência originária, ao mesmo tempo em que a ressignifica, convertendo a imagem pública em experiência corporal e afetiva.

Já as pinturas em tela e as esculturas, por sua vez, dialogam com linguagens consagradas da arte, mas apresentam atualizações que reconfiguram a personagem, na qual a afasta de uma representação única, como aquela que está no centro da capital. As telas ampliam o universo narrativo de Maria Taquara ao incorporar novas cores, atmosferas e, por vezes, outros personagens, acionando a imaginação como campo de expansão simbólica da história. As esculturas, por sua vez, exploram materiais associados à arte contemporânea, como a sucata por exemplo, e enfatizam a dimensão tridimensional e corporal da figura. Em ambos os casos, é observado um movimento de reinvenção da imagem, que mantém a referência à personagem histórica, mas a projeta em múltiplas possibilidades visuais e interpretativas.

Os desenhos gráficos reunidos no Painel 7 foram produzidos para finalidades distintas, como a construção da identidade visual de um coletivo de mulheres leitoras ou o desenvolvimento de imagens vinculadas à marcas. Nessas representações, a imagem de Maria Taquara é atravessada por referências do universo digital e da cultura visual contemporânea, evidenciando sua circulação em ambientes online e em redes sociais. São imagens concebidas para a reprodução e a circulação contínua, encontrando no espaço virtual um território fértil de difusão, especialmente entre públicos mais jovens. Nesse contexto, Maria Taquara se afirma como uma imagem viva, capaz de se adaptar a novos códigos visuais e de responder às dinâmicas aceleradas da cultura digital. Em contraste, os desenhos infantis configuram outro tipo de releitura e de suporte presentes no painel. Produzidos em contextos educativos, esses desenhos se caracterizam pela simplicidade formal e pela liberdade imaginativa, distanciando-se de critérios de fidelidade histórica ou acabamento técnico. Em muitos casos, a identificação imediata da personagem histórica só é possível a partir do conhecimento de que as imagens foram realizadas em oficinas pedagógicas para este fim. Ainda assim, essas

representações revelam um aspecto fundamental da circulação da imagem: Maria Taquara é apropriada por crianças a partir de um olhar em formação, marcado pela espontaneidade e pela experimentação. Esses desenhos não buscam fidelidade histórica, mas evidenciam processos iniciais de construção de memória e de imaginação visual, indicando como a personagem passa a integrar repertórios simbólicos desde a infância.

Já as fotografias evidenciam também a adaptação da imagem a meios de reprodução e circulação ampliada, aproximando-a de visualidades contemporâneas e do cotidiano urbano. Nelas, a personagem é inserida em cenários reais (como a rua, o riacho e o aeroporto) o que reforça sua inscrição no espaço vivido da cidade. Ao dialogar diretamente com ambientes reconhecíveis, essas imagens atualizam a memória da personagem, deslocando-a do registro exclusivamente histórico ou monumental para uma dimensão cotidiana e atual. Nesse sentido, a fotografia opera como um dispositivo de ancoragem no presente, fazendo com que Maria Taquara circule entre o passado e o agora. A presença de elementos concretos e ordinários contribui para a construção de uma imagem que não se apresenta como distante ou idealizada, mas como parte do tecido urbano e social. Além do mais, há a presença de pessoas reais interpretando a personagem histórica o que confere mais realidade à arte estudada.

indo mais adiante, essa análise se amplia de maneira significativa quando a imagem de Maria Taquara passa a ser produzida por meio de inteligência artificial. É o caso de duas imagens que aparecem no painel. Os sistemas de IA operam a partir de bancos de dados alimentados por seres humanos e, portanto, não são neutros: as imagens que produzem carregam valores culturais, preconceitos, hierarquias e desigualdades sociais historicamente constituídas (PONTI, 2023). Com isso, ao serem incorporadas ao levantamento imagético desta pesquisa, essas imagens passam a integrar o imaginário contemporâneo da personagem, o que exige uma reflexão crítica sobre suas implicações éticas, estéticas e semióticas.

A imagem colorida, que está no Painel 7, é uma representação de Maria Taquara encontrada em uma reportagem do portal Âncora Notícias, publicada em novembro de 2024 (no mês da consciência negra) na qual aborda a história da personagem. A matéria, cujo autor não está identificado, utiliza uma imagem criada por inteligência artificial. Na figura observa-se uma representação que reúne signos recorrentes: a cidade de Cuiabá ao fundo, com referências ao centro histórico por meio de igrejas e casarões; uma mulher vestida com traje longo e lenço na cabeça; e um cesto de roupas que aparenta ser de plástico. A partir da descrição textual fornecida pelo jornalista, a IA atingiu referências visuais disponíveis em

seus bancos de dados, resultando em uma imagem específica de Maria Taquara que não explicita sua negritude nem mobiliza o signo da calça, central na construção histórica da personagem.

Já a outra figura foi uma produção do professor de história da UFMT Bruno Pinheiro Rodrigues<sup>21</sup> que criou a imagem da personagem histórica pela plataforma CG Dream. Observa-se uma representação substancialmente distinta. Embora o fundo urbano com casarões históricos permaneça, a personagem aparece com roupas na cabeça que remetem diretamente ao trabalho da lavadeira, com a calça, signo identitário recorrente claramente presente, e com a cor da pele negra explicitada. Ainda que se trate igualmente de uma imagem criada por inteligência artificial, essa representação se aproxima mais de uma visualidade coerente com os elementos históricos e simbólicos associados à personagem, produzindo um efeito de maior verossimilhança. A comparação entre essas duas imagens geradas por IA evidencia como algoritmos distintos, descrições textuais diferentes e bancos de dados variados produzem Marias Taquara radicalmente divergentes. A incorporação dessas imagens ao imaginário coletivo levanta questões éticas e epistemológicas fundamentais, sobretudo quando se trata de uma figura histórica sem registros fotográficos, cuja imagem foi construída majoritariamente por interpretações visuais. A ausência de controle autoral direto, característica das imagens geradas automaticamente, tensiona a responsabilidade de quem as produz, seleciona e divulga, especialmente no que diz respeito à preservação da dignidade e da complexidade de personagens historicamente marginalizados. Sem uma reflexão crítica, corre-se o risco de naturalizar representações que reproduzem estereótipos raciais e de gênero ou reforçam apagamentos históricos já identificados nos painéis anteriores.

Nesse sentido, a análise das imagens produzidas por inteligência artificial evidencia de forma particularmente explícita dinâmicas que atravessam todo o conjunto imagético estudado: os jogos de visibilidade e invisibilidade, os silenciamentos e as afirmações, bem como as disputas em torno do que pode ou não ser mostrado. À luz de Aby Warburg, essas imagens podem ser compreendidas como novas formas de sobrevivência da figura de Maria Taquara, nas quais gestos, signos e traços iconográficos do passado retornam, reconfigurados

---

<sup>21</sup> Professor Bruno Pinheiro Rodrigues é doutor em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e atua como Professor Adjunto no Departamento de História dessa instituição, com experiência nas áreas de História da África, História da América e Teoria da História. Sua produção intelectual inclui estudos sobre escravidão, liberdade e resistência no contexto do Alto Peru e de Mato Grosso, e sua atuação pedagógica abrange também disciplinas como História e Cultura Afro-brasileira e Indígena, contribuindo para os debates sobre raça, colonialismo e cultura nas Américas.

por aparatos técnicos contemporâneos. A inteligência artificial, ao operar de maneira automatizada, intensifica esses processos de aparição e deslocamento, expondo como a memória visual não é estável, mas continuamente negociada entre tecnologia, cultura e relações de poder. Assim, discutir criticamente o uso da inteligência artificial na construção da imagem de Maria Taquara não se limita a um exercício técnico, mas constitui um gesto ético e político, fundamental para compreender como os imaginários sociais contemporâneos são produzidos, disputados e transformados no tempo, em um movimento contínuo de persistências e apagamentos. Esse questionamento serve para produções imagéticas futuras sobre a personagem.

### **3.9 - Síntese dos painéis**

Com o objetivo de sistematizar e tornar mais legível o percurso analítico desenvolvido a partir do acervo imagético de Maria Taquara, a Tabela 2 apresenta uma síntese dos sete painéis construídos segundo a metodologia do atlas, conforme Aby Warburg e suas releituras contemporâneas por Georges Didi-Huberman. A organização dos painéis responde a problemas visuais recorrentes identificados durante a observação comparativa das imagens, tais como a ausência de um retrato original, a centralidade do corpo feminino, os signos do trabalho, as vestimentas, os gestos, a questão racial e as releituras contemporâneas. Dessa forma, a tabela não tem a função de encerrar ou fixar sentidos, mas de explicitar os critérios analíticos que orientaram a montagem dos painéis, evidenciando as relações entre problemas visuais, achados interpretativos e contribuições para a compreensão da memória visual da personagem.

Tabela 2 – Síntese dos painéis analíticos do acervo de Maria Taquara

Painel	Problema visual central	Achados principais	Contribuições para a pesquisa
<b>Painel 1 – Origem visual e a ausência de fotográfica</b>	Como Maria Taquara passa a existir visualmente sem fotografia original	A estátua de 1982 opera como imagem inaugural e matriz visual; as demais imagens são interpretações e não retratos; a memória visual é instável, aberta e disputada	Introduz o problema da ausência como motor de fabulação imagética e inaugura a noção de autoridade simbólica da imagem
<b>Painel 2 – Corpo feminino e presença do rosto</b>	De que modo corpo e rosto estruturam o reconhecimento da personagem	Predominância do corpo e do rosto como elementos centrais; mesmo em variações e abstrações, essas instâncias sustentam a identificação	Evidencia a construção de um feminino coletivo e popular, deslocando a personagem do retrato individual para a fabulação cultural
<b>Painel 3 – Trabalho, lavadeira e a trouxa</b>	Quais signos garantem o reconhecimento para além da fisionomia	A trouxa e o gesto de lavar aparecem como principais operadores simbólicos; o trabalho estrutura a imagem mais do que o rosto	Consolida Maria Taquara como figura do trabalho feminino popular e eixo de memória social
<b>Painel 4 – A calça</b>	Como a vestimenta atua como marcador identitário	A calça emerge como signo relativamente estável, associado à transgressão de gênero e à circulação urbana; variações atualizam o signo sem anulá-lo	Reafirma a dimensão histórica e política da imagem, articulando gênero, trabalho e memória
<b>Painel 5 – Gestos recorrentes</b>	Quais gestos sobrevivem e estruturam a imagem	Andar, carregar, inclinar o corpo e mão na cintura operam como <i>Pathosformeln</i> ; gestos condensam esforço, resistência e presença	Inscribe a memória no corpo em ação, evidenciando sobrevivências gestuais e afetivas

<b>Painel 6 – Cor da pele, raça e apagamentos</b>	Como a negritude é afirmada ou silenciada	Oscilação entre representações negras e neutralizadas; apagamentos operam por escolhas formais e materiais	Explicita disputas raciais na memória visual e articula imagem, poder e visibilidade
<b>Painel 7 – Releituras, suportes e imaginação contemporânea</b>	Como a imagem circula e se atualiza no presente	Diversidade de suportes (arte, corpo, digital, IA); novas tecnologias ampliam e tensionam a memória visual	Afirma Maria Taquara como imagem viva, continuamente disputada, atualizada e politicamente implicada

A leitura articulada dos painéis, conforme sintetizada na Tabela 2, permite compreender que a imagem de Maria Taquara não se constrói de maneira linear ou homogênea, mas a partir de recorrências, deslocamentos, apagamentos e reinvenções que atravessam diferentes tempos, suportes e contextos sociais. As constelações visuais formadas pelos painéis revelam que certos signos — como o corpo em ação, o trabalho cotidiano, a calça, os gestos e a marca racial — operam como núcleos de memória que se ativam e se transformam continuamente. A partir dessa síntese, torna-se possível avançar para as considerações finais do capítulo, nas quais se discutem as implicações dessas visualidades para a construção da memória cultural, das disputas simbólicas e das narrativas visuais em torno de Maria Taquara.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações finais desta dissertação retomam o problema de pesquisa e os objetivos propostos, buscando explicitar de que maneira os resultados obtidos ao longo do percurso analítico contribuíram para compreender a construção da imagem de Maria Taquara no imaginário cuiabano. Mais do que encerrar o debate, este momento tem a função de sistematizar os principais achados, evidenciando como cada etapa da investigação respondeu às questões levantadas na introdução e confirmou a pertinência do enquadramento do objeto no campo da comunicação.

Ao propor como objetivo geral compreender como a imagem de Maria Taquara é construída, reinterpretada e disputada por meio de representações imagéticas, em um contexto marcado pela ausência de registros fotográficos da personagem histórica, a pesquisa partiu do pressuposto de que as imagens não apenas representam, mas produzem sentidos, memórias e disputas simbólicas. Os resultados obtidos permitem afirmar que esse objetivo foi alcançado, na medida em que se evidenciou que a visualidade de Maria Taquara se constrói a partir de um conjunto relativamente estável de signos — como o corpo feminino em ação, o trabalho da lavadeira, a calça como vestimenta distintiva, determinados gestos corporais e a questão racial — que são reiterados, deslocados ou silenciados conforme os contextos de produção das imagens.

No que se refere ao primeiro objetivo específico, que consistiu em reconstruir a memória de Maria Taquara a partir de fontes orais, relatos jornalísticos e estudos históricos, a pesquisa demonstrou que a ausência de documentos oficiais e de registros fotográficos não implica ausência de memória, mas antes a produção de uma memória fragmentada, sustentada por narrativas orais e pela monumentalização posterior da personagem. Essa reconstrução permitiu situar Maria Taquara como uma mulher negra, trabalhadora e dissidente de normas de gênero em uma sociedade profundamente patriarcal e racializada, evidenciando que sua posterior transformação em imagem pública carrega tensões entre reconhecimento simbólico e apagamento social.

O segundo objetivo específico, voltado à análise da estátua de Maria Taquara como imagem fundadora de sua visualidade pública, possibilitou identificar como a escultura opera como um dispositivo comunicacional central na estabilização de determinados atributos da personagem. A partir da articulação entre a análise de imagens paradas de Gemma Penn e a

semiótica de Charles Sanders Peirce, foi possível compreender que a estátua não apenas homenageia, mas institui um modelo visual que orienta grande parte das representações posteriores. Elementos como a postura corporal, a vestimenta e a associação ao trabalho cotidiano funcionam como índices e símbolos que passam a mediar a forma como Maria Taquara é reconhecida e reimaginada no espaço urbano.

Já o terceiro objetivo específico, que buscou analisar as representações imagéticas produzidas posteriormente à estátua, foi contemplado por meio da metodologia do Atlas Mnemosyne, inspirada em Aby Warburg. A organização das imagens em painéis analíticos permitiu observar que a construção da imagem de Maria Taquara não se dá de maneira linear ou homogênea, mas por meio de sobrevivências visuais, repetições, deslocamentos e apagamentos. A análise evidenciou que, embora a calça e o trabalho da lavadeira apareçam como signos relativamente constantes, a presença da pele negra é irregular, revelando processos de embranquecimento e neutralização racial que tensionam a memória visual da personagem.

Nesse sentido, o problema de pesquisa — como a imagem de Maria Taquara é construída no imaginário cuiabano por meio das representações imagéticas — encontrou resposta ao demonstrar que essas imagens funcionam como arenas de disputa simbólica. Elas tanto reafirmam Maria Taquara como figura de resistência feminina quanto reproduzem silenciamentos históricos relacionados à raça, à classe e ao gênero. As imagens analisadas não apenas refletem a memória social existente, mas participam ativamente de sua construção, atualização e reconfiguração.

Entre as principais contribuições deste estudo está o esforço de lançar luz sobre uma personagem histórica cuja memória foi historicamente invisibilizada, especialmente por se tratar de uma mulher negra, trabalhadora e sem registros fotográficos oficiais. Ao deslocar o olhar para as imagens e representações produzidas sobre Maria Taquara, a pesquisa ampliou o entendimento sobre como figuras regionais são construídas visualmente e como essas imagens operam como dispositivos de memória coletiva. A análise dos painéis evidenciou que elementos como a calça, os gestos corporais recorrentes, o trabalho da lavadeira e a questão racial funcionam como eixos estruturantes da visualidade da personagem, revelando disputas simbólicas relacionadas a gênero, raça e classe. Ao inserir essas análises no campo da comunicação, o trabalho contribui para os estudos sobre imagem ao valorizar produções regionais frequentemente marginalizadas em pesquisas acadêmicas de maior circulação.

No que diz respeito aos alcances, a dissertação contribui para os estudos em comunicação ao articular imagem, memória e representações regionais, enfatizando o papel das imagens na construção de sentidos sociais e históricos. O trabalho também amplia o debate sobre comunicação e feminismo negro, ao evidenciar como a visualidade de mulheres negras é atravessada por apagamentos, sobrevivências e reatualizações simbólicas.

Quanto aos limites, a pesquisa concentrou-se em imagens estáticas e em um recorte temporal específico, o que restringe a análise a determinados suportes e linguagens. Além disso, a ausência de entrevistas com produtores das imagens ou com o público limita uma compreensão mais aprofundada sobre os processos de recepção e intenção autoral. Tais limites, contudo, não comprometem os objetivos do estudo, mas indicam caminhos possíveis para investigações futuras.

Ademais, a pesquisa aponta que Maria Taquara permanece como uma imagem viva, em constante circulação e transformação no imaginário contemporâneo. Suas representações extrapolam as artes visuais analisadas neste trabalho e se expandem para o audiovisual, o cinema e outras práticas culturais, evidenciando que sua memória continua sendo atualizada por novas linguagens e tecnologias. Assim, ao compreender a imagem de Maria Taquara como processo — e não como forma fixa — esta dissertação reafirma a importância de pensar a comunicação como campo central na disputa por memória, visibilidade e reconhecimento social.

## 5. REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

ALVES, Luana. **Estátua de Tereza de Benguela: um monumento à memória da resistência negra**. 2024. Disponível em: <https://luanapsol.com.br/estatuatereza/>. Acesso em: 8 jul. 2025.

ALMEIDA, Aline. **Estátua de Maria Taquara deixa praça depois de quase 30 anos**. *Gazeta Digital*, 30 jul. 2019. Disponível em: <https://www.gazetadigital.com.br/editorias/cidades/esttua-de-maria-taquara-deixa-praa-depois-de-quase-30-anos/586512>. Acesso em: 2 fev. 2026.

ÂNCORA NOTÍCIAS. **A história de Maria Taquara, a lavadeira que virou símbolo de resistência em Cuiabá**. Foto de Maria Taquara (gerada por IA). Disponível em: <https://www.ancoranoticias.com.br/noticia/39664/a-historia-de-maria-taquara-a-lavadeira-que-virou-simbolo-de-resistencia-em-cuiaba>. Acesso em: 28 maio 2025.

ANDRADE, Jô; XAVIER, Jader. **Lélia Gonzalez e Carolina Maria de Jesus: BH recebe primeiras estátuas em homenagem a pessoas negras**. g1 Minas, Belo Horizonte, 30 jun. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2024/06/30/lelia-gonzalez-e-carolina-maria-de-jesus-bh-recebe-primeiras-estatuas-em-homenagem-a-pessoas-negras.ghtml>. Acesso em: 28 ago. 2025.

**A OUTRA HISTÓRIA de Maria Taquara**. Visite Cuiabá, [S.l.], 6 abr. 2017. Disponível em: <https://www.visitecuiaba.com.br/single-post/2017/04/06/a-outra-hist%C3%B3ria-de-maria-taquara>. Acesso em: 28 ago. 2025.

ASSOCIAÇÃO DOS PRODUTORES CULTURAIS DE MATO GROSSO. **Restauração e revitalização dos monumentos históricos: estátua de Maria Taquara**. Cuiabá: Associação dos Produtores Culturais de Mato Grosso, 2019. Disponível em: arquivo pessoal. Acesso em: 29 jul. 2025.

BALDO, Bruna Myrtes. **Mulheres de Mato Grosso: a utilização de biografias femininas no ensino de História**. 2021. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2021.

BANCO DO BRASIL. **Faces Negras Importam**. BB Sustentabilidade – Diversidade. Disponível em: <https://www.bb.com.br/site/sustentabilidade/como-bb-atua/diversidade/faces-negras-importam/>. Acesso em: 29 jul. 2025.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlia Bignami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Trad. Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. v. 1.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 11. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BEZERRA, Silvia Ramos. **Boemia e modernidade em Cuiabá: o personagem Zé Bolo - flor**. Cuiabá, 2007.

BURITIS. **Quem foi: Aroldo Tenuta**. Buritis – O melhor jornal de bairro de Belo Horizonte, 24 mar. 2022. Disponível em: <https://www.buritis.com.br/noticias/quem-foi-aroldo-tenuta>. Acesso em: 30 jul. 2025.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARRERA, Felipe. **Roleta interseccional: Proposta metodológica para análises em Comunicação**. Compós, 2020. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2198>. Acesso em: [data de acesso].

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CASTRILLON, Maria de Lourdes Fanaia; VOLTOLINI, Ana Graciela M. F. da Fonseca; KROLOW, Fabiane. **O monumento, a praça e a personagem Maria Taquara**. Mneme: Revista de Humanidades, v. 25, n. 48, p. 21, mar./nov. 2024. Acesso em: 29 jul. 2025.

CINTRA, Marina de Santana. **Um olhar sobre o patrimônio cultural cuiabano: análise dos monumentos e estátuas femininas que perpetuam a memória da Capital**. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Universidade Federal de Mato Grosso, Departamento de Comunicação Social, Cuiabá, 2023.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Trad. Márcia Aguiar. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

COREZOMAÉ, Helena. **Conheça história de “Mãe Bonifácia”, homenageada em parque de Cuiabá** [foto]. Primeira Página, Cuiabá, 10 mai. 2024, 09h28; atualizado em 10 mai. 2024, 09h29. Disponível em: <https://primeirapagina.com.br/comportamento/conheca-historia-de-mae-bonifacia-homenageada-em-parque-de-cuiaba/>. Acesso em: 6 jul. 2025.

CUIABÁ. Instituto de Planejamento e Desenvolvimento Urbano. Diretoria de Pesquisa e Informação. **Evolução do perímetro urbano de Cuiabá – 1938 a 2007**. Cuiabá: IPDU, abr. 2007.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto: o olho da história III**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOMINGUES, Joelza Ester. **Dia Nacional de Tereza de Benguela e da Mulher Negra**. Ensinar História, [S. l.], 2014. Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/linha-do-tempo/dia-nacional-tereza-de-benguela-mulher-negra/>. Acesso em: 15 de set. 2025.

**ESTÁTUA de Maria Taquara passa por restauração.** G1, 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/mt/mato-grosso/noticia/2019/12/12/estatua-de-maria-taquara-retirada-para-restauracao-e-instalada-novamente-em-praca-de-cuiaba.ghtml> . Acesso em: 22 jan. 2025.

**ESTÁTUA na Prainha leva nome de lavadeira negra que viveu em Cuiabá.** G1 MT, 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/mato-grosso/aniversario-de-cuiaba/2016/noticia/2016/04/estatua-na-prainha-leva-nome-de-lavadeira-negra-que-viveu-em-cuiaba.html>. Acesso em: 28 ago. 2025.

FERREIRA, Isabela (Direção). **Maria Taquara** [Documentário]. Produção: Prefeitura de Cuiabá, 2021. 1 vídeo (15 min). Disponível em: <https://youtu.be/jfmm2WDFfxE?feature=shared>. Acesso em: 08 out. 2024.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1985.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Trad. Raquel Ramalhte. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANÇA, Vera. **Paradigmas da comunicação: conhecer o que?** Ciberlegenda, Niterói, n. 5, p. 1-10, 2001.

**FOTO do Prêmio Maria Taquara.** [Fotografia]. Gazeta Digital, Cuiabá, 09 dez. 2024. Disponível em: <https://www.gazetadigital.com.br/editorias/cidades/premio-que-homenageia-pessoas-de-expressao-de-mt-acontece-neste-mes-em-cuiaba/792398>. Acesso em: 09 set. 2025.

GONZÁLEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro.** Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano.** Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

G1 MATO GROSSO. **Exposição homenageia artista plástico cuiabano João Sebastião.** Cuiabá, 14 abr. 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/mato-grosso/noticia/2016/04/exposicao-homenageia-artista-plastico-cuiabano-joao-sebastiao.html>. Acesso em: 16 jan. 2026.

G1 MATO GROSSO.. **Mato Grosso lidera ranking nacional de feminicídios pelo 2º ano seguido, aponta anuário.** G1 Mato Grosso, 24 jul. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/mt/mato-grosso/noticia/2025/07/24/mato-grosso-lidera-ranking-nacional-de-femicidios-pelo-2-ano-seguido-aponta-anuario.ghtml>. Acesso em: 10 de set. 2025.

G1 MINAS GERAIS. **Lélia Gonzalez e Carolina Maria de Jesus: BH recebe primeiras estátuas em homenagem a pessoas negras.** Publicado em 30 jun. 2024. G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2024/06/30/lelia-gonzalez-e-carolina-maria-de-jesus-bh-recebe-primeiras-estatuas-em-homenagem-a-pessoas-negras.ghtml>. Acesso em: 19 set. 2025.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Trad. Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

**HISTÓRIAS de nossa gente; especial Mulheres**. [S.l.: s.n.], ago. 2002. Consultada no Arquivo Público Estadual de Mato Grosso, Cuiabá, acesso em: 10 de abril. 2024.

hooks, bell. **Black Looks: Race and Representation**. Boston: South End Press, 1992.

ÍCONE PRESS. **João Sebastião se despede exaltando Maria Taquara através da arte regional**. 2016. Fotografia. Disponível em: <https://circuitomt.com.br/joao-sebastiao-se-despede-exaltando-maria-taquara-atraves-da-arte-regional/>. Acesso em: 16 jan. 2026.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Edições 70, 2007.

JANSEM, Vitória Helena Leite; SEREJO, Jorge Alberto Mendes. **A mulher negra como objeto da cultura do estupro**. JusBrasil, 2021. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/a-mulher-negra-como-objeto-da-cultura-do-estupro/1196956202>. Acesso em: 15 de set. 2025.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. São Paulo: Cobogó, 2019.

LEONOR, Naiara. **Bustos de personalidades históricas da Praça Alencastro são retirados para restauração**. Prefeitura de Cuiabá, Cuiabá, 16 dez. 2020. Disponível em: <https://www.cuiaba.mt.gov.br/noticias/bustos-de-personalidades-historicas-da-praca-alencastro-sao-retirados-para-restauracao>. Acesso em: 16 set. 2025.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACIEL, L. A. **A Capital de Mato Grosso**. 1992. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992.

MARQUES, Ana Maria; GOMES, Nailza da Costa Barbosa. Bernardina Rich (1872-1942): **uma mulher negra no enfrentamento do racismo em Mato Grosso** = Bernardina Rich (1872-1942): a black woman in the combat against racism in Mato Grosso. Revista Territórios e Fronteiras, Cuiabá, v. 10, n. 2, p. 110–132, dez. 2017. DOI: 10.22228/rtf.v10i2.688. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/688>. Acesso em: 08 jul. 2025.

MARTINS, Moisés. **Maria Taquara**. Intérprete: Pescuma. In: \_\_\_\_\_. Poética do Sentimento Cuiabano – Vol. II. [S.l.: s.n.], 2017. 1 CD. Faixa 3.

MATO GROSSO. Arquivo Público do Estado. **Inauguração da estátua em homenagem à “Maria Taquara”, de autoria do artista Aroldo C. Tenuta**. Fotógrafo Osmar Cabral. Dossiê / Processo 30092. Disponível em: <http://atom.apmt.mt.gov.br/index.php/inauguracao-da-estatu-a-em-homenagem-a-maria-taquara-de-autoria-do-artista-aroldo-c-tenuta-fotografo-osmar-cabral>. Acesso em: 30 jul. 2025.

MUSEU DE ARTE SACRA DE MATO GROSSO. **Artista plástico homenageia personalidades mato-grossenses com exposição de bustos**. Cuiabá, 5 mar. 2021. Disponível

em:<https://www.museudeartesa.org.br/2021/03/05/artista-plastico-homenageia-personalidades-mato-grossenses-com-exposicao-de-bustos/>. Acesso em: 19 set. 2025.

NASCIMENTO, Beatriz. **A mulher negra no mercado de trabalho**. Última Hora, Rio de Janeiro, 25 jul. 1976.

OKSALA, Johanna. **O sujeito neoliberal do feminismo**. In: \_\_\_\_\_. Neoliberalismo, feminismo e contracondutas. São Paulo: Intermeios, 2019. p. 18.

OLIVEIRA, Patrícia. **Há 20 anos Senado liberava uso de calça comprida para mulheres no Plenário**. Agência Senado, Brasília, 14 mar. 2017. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/03/14/ha-20-anos-senado-liberava-uso-de-calca-comprida-para-mulheres-no-plenario>. Acesso em: 29 ago. 2025.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Organização, tradução e introdução de Lucia Santaella. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PENN, Gemma. **Análise semiótica de imagens fixas**. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (org.). Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 319-342.

PLATÃO. **A República**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 380 a.C.

PONTI, Moacir. **Inteligência artificial utiliza base de dados que refletem preconceitos e desigualdades** [entrevista concedida a Julia Valeri]. Jornal da USP, 2023.

**PRÊMIO que homenageia pessoas de expressão de MT acontece neste mês em Cuiabá**. Gazeta Digital, Cuiabá, 09 dez. 2024. Disponível em: <https://www.gazetadigital.com.br/editorias/cidades/premio-que-homenageia-pessoas-de-expressao-de-mt-acontece-neste-mes-em-cuiaba/792398>. Acesso em: 12 set. 2025.

**PRESIDENTE do Coren-MT é homenageada na 2ª edição do Prêmio Maria Taquara**. Coren-MT, [S.l.], [data da publicação]. Disponível em: <https://www.coren-mt.gov.br/presidente-do-coren-mt-e-homenageada-na-2a-edicao-do-premio-maria-taquara/>. Acesso em: 12 set. 2025.

REDAÇÃO. Emanuel: **revitalização de praças resgata história de Cuiabá**. Mídia News, 26 nov. 2017. Disponível em: <https://www.midianews.com.br/amp/cotidiano/312498>. Acesso em: 30 jul. 2025.

REPÓRTERMT. **Morre em Cuiabá, aos 89 anos, o empreendedor João Balão**. Cuiabá: RepórterMT, 29 dez. 2016. Disponível em: <https://www.reportermt.com/papo-reto/morre-em-cuiaba-aos-89-anos-o-empendedor-joao-balao/62036>. Acesso em: 30 jul. 2025.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RODRIGUES, Bruno. **A luz de Tereza de Benguela não apagará: o dito e o não-dito pelas fontes históricas**. Revista de História e Estudos Culturais, Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso, v. 19, n. 1, p. 495-513, jan./jun. 2022.

RODRIGUES, Bruno. **Fogo da liberdade**. Curitiba: [s.n.], 2024.

SÁ MARTINO, Luis Mauro; MARQUES, Angela Salome. **A afetividade do conhecimento na epistemologia: a subjetividade das escolhas na pesquisa em Comunicação**. Matrizes, vol. 12, núm. 2, 2018.

SAMPAIO, H. **Evolução do ensino superior brasileiro, 1808-1990**. São Paulo: Nupes, 2008.

SAMPAIO, Vithória. **Maria Taquara, um dos principais símbolos da história cuiabana, retoma seu lugar de origem**. Única News, [S.l.], 16 out. 2019. Disponível em: <https://www.unicanews.com.br/geral/maria-taquara-um-dos-principais-smbolos-da-histria-cuibana-retoma-seu-lugar-de-origem/45416>. Acesso em: 28 ago. 2025.

SANTOS, Airam. **Contribuição para o estudo dos “tipos de rua” de Cuiabá: Maria Taquara**. 1989. Monografia (Bacharelado em História) – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 1989.

SANTOS, Tchéllo. Escultor. **Escultura**. Disponível em: <https://www.instagram.com/escultortchellosantos/>. Acesso em: 8 out. 2024.

SOARES, Cristina. **Mulheres na História da África em Mato Grosso**. 2021. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2021.

SORTIR PARIS. **Estátuas das 10 mulheres de ouro da cerimônia de abertura expostas na Assembleia Nacional**. Graziella de Sortiraparis; My de Sortiraparis. Fotos de Graziella de Sortiraparis. Publicado em 16 de setembro de 2024 às 18h59. Sortiraparis. Disponível em: <https://www.sortiraparis.com/pt/o-que-visitar-em-paris/exposicao-museu/articles/317627-as-e-estatuas-das-10-mulheres-de-ouro-da-cerimonia-de-abertura-expostas-na-assembleia-nacional>. Acesso em: 19 set. 2025.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Imagens da branquitude: a presença da ausência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

SILVA, Danielle Bertolini da. **Tereza de Benguela no imaginário de mulheres vila-belenses: um giro decolonial na história amefricana**. 2024. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Universidade Federal de Mato Grosso, Faculdade de Comunicação e Artes, Cuiabá, 2024.

SILVA, Mariana da. **Pesquisadores encontram e transcrevem certidão de óbito de Mãe Bonifácia após 157 anos [foto]**. Gazeta Digital, Cuiabá, 08 jun. 2024, 13h30. Especial para o GD. Disponível em: [inserir URL correto]. Acesso em: 6 jul. 2025.

STATUES FOR EQUALITY. **Why Is a Female Statue So Important?** [online]. New York City: Statues For Equality, s.d. Disponível em: <https://statuesforequality.com/pages/about-the-statues-1>. Acesso em: 11 nov. 2025.

TENUTA, José Augusto. **Cuiabá de tchapa e da Cruz: pó dexá, é só uma michidinha no baú da nossa história**. Cuiabá: Entrelinhas, 2015.

TIBURI, Márcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

UMA figura folclórica a caminhar por Cuiabá, mulher da vida e de calças, assim foi Maria Taquara. Olhar Conceito, Cuiabá, 07 fev. 2014. Disponível em: <https://www.olharconceito.com.br/noticias/exibir.asp?id=3947&noticia=uma-figura-folclorica>

[-a-caminhar-por-cuiaba-mulher-da-vida-e-de-calcas-assim-foi-maria-taquara](#). Acesso em: 16 set. 2025.

VALLOTTON, Félix. **Femme noire assise de face**. 1911. Óleo sobre tela. Coleção particular. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2024/07/quem-foi-tereza-de-benguela-e-qual-a-sua-importancia-para-a-historia-das-mulheres-negras>. Acesso em: 08 jul. 2025.














VIEIRA, Kaique Rodrigues. **O pós-abolição e as representações sociais da população negra no impresso O Matto-Grosso (1890-1930)**. 2023. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Geografia, História e Documentação, Programa de Pós-Graduação em História, Cuiabá, 2023.


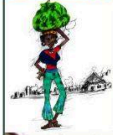










VOLOCHÍNOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2014.












WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.






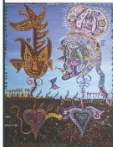



## APÊNDICE





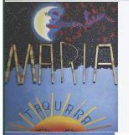





## Levantamento de Imagens de Maria Taquara



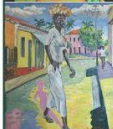





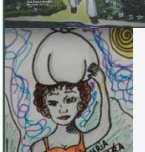

IMAGEM	AUTORIA	NATUREZA DA ARTE	PELE NEGRA	ROSTO	CORPO	CALÇA	LAVADERIA / TROUXA/ ROUPAS	SEMELHANÇA ESTÁTUA	GESTO
	Crianças da escola EMEB Celina Fialho Bezerra	Desenhos lápis no papel	não	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Crianças da escola EMEB Celina Fialho Bezerra	Desenhos lápis no papel	não	não	sim	sim	não	não	sim
	Crianças da escola EMEB Celina Fialho Bezerra	Desenhos lápis no papel	não	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Crianças da escola EMEB Celina Fialho Bezerra	Desenhos lápis no papel	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Crianças da escola EMEB Celina Fialho Bezerra	Desenhos lápis no papel	sim	não	sim	não	não	não	sim
	Crianças da escola EMEB Celina Fialho Bezerra	Desenhos lápis no papel	não	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Crianças da escola EMEB Celina Fialho Bezerra	Desenhos lápis no papel	não	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Coletivo Maria Taquara	Desenho gráfico	sim	sim	não	não	sim	não	sim
	Coletivo Maria Taquara	Desenho gráfico	não	não	sim	sim	sim	não	sim
	Marz. C	Desenho gráfico	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Prêmio Maria Taquara	Desenho gráfico	não	sim	sim	sim	sim	sim	sim
	Âncora Notícias - IA - autor desconhecido	Desenho gráfico	não	sim	sim	não	sim	não	não
	CGDream - IA - Bruno Pinheiro Rodrigues	Desenho gráfico	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim










	Julio Diniz								
	Desenho gráfico	sim	não	sim	sim	sim	não	sim	
	Cristina Soares								
	Desenho gráfico	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim	
	Brina Myrtes Baldo								
	Desenho gráfico	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim	
	Rosylene Pinto	Escultura	sim	sim	sim	sim	sim	não	não
	Airton Reis	Escultura	não	não	não	não	não	não	não
	June Fontenelle	Escultura	não	não	não	não	sim	não	não
	Regina Ortega Calazans	Escultura	não	sim	não	não	sim	não	não
	Dogan	Escultura	não	sim	sim	sim	sim	não	sim
	João Sebastião Costa	Escultura	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Tchello Santos	Escultura	não	sim	não	não	sim	não	não
	Henrique Santian	Fotografia	sim	sim	sim	não	sim	não	sim
	João Sebastião Costa	Fotografia	não	sim	sim	sim	sim	não	sim

	João Sebastião Costa	Fotografia	sim	sim	sim	não	sim	não	não
	Allair dos Santos	Fotografia	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim
	João Sebastião Costa	Pintura	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim
	João Sebastião Costa	Pintura	sim	sim	sim	sim	não	não	não
	Gonçalo Arruda	Pintura	sim	sim	sim	não	sim	não	sim
	Mari Gemma de la Cr	Desenho em tela	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Raya Freitas	Pintura	não	sim	sim	sim	sim	não	não
	Rimaro Vital	Pintura	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Thais Lino Costa	Pintura	não	não	não	não	não	não	não
	Ivana de Souza	Pintura	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Salete Luennenberg	Pintura	sim	sim	sim	sim	sim	não	não

	Nilson Pimenta	Pintura	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Patricio Wolf	Pintura	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Vitória Basaia	Pintura	sim	não	sim	sim	sim	não	sim
	Regina Pena	Pintura	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Mari Beatriz Perfeito	Pintura	sim	sim	sim	não	sim	não	sim
	Aluizio de Azevedo	Pintura	não	sim	não	não	sim	não	não
	Henrique Magalhães	Pintura	sim	sim	sim	não	sim	não	não
	Javier Porporatto	Pintura	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Aleixo Cortéz	Pintura	não	sim	sim	sim	sim	não	sim

	Aureter	Pintura	sim	sim	sim	não	sim	não	não
	Heleninha Botelho	Pintura	sim	sim	sim	não	sim	não	não
	Wander Mello	Pintura	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Emanuelle Calgaro	Pintura	não	sim	não	não	sim	não	não
	Gervane de Paula	Pintura	não	não	não	não	não	não	não
	Elieth Gripp	Pintura	sim	sim	sim	não	sim	não	não
	Ruth Albernaz	Pintura	sim	sim	sim	não	não	não	não
	Janiane Walkiria	Desenho em caneta	não	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Samara Yukali Ferreir	Pintura	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Sabata Miyoko Ferrei	Pintura	sim	sim	sim	sim	sim	não	não

	Pedro Guilherme	Pintura	sim	sim	sim	não	sim	não	não
	Adriano Figueiredo	Pintura	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Benedito Nunes	Pintura	sim	sim	sim	sim	sim	não	não
	Valques Rodrigues da	Pintura	sim	sim	sim	não	sim	não	sim
	Cello Vera	Pintura	não	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Lúcio Laranjeira	Pintura	sim	sim	sim	sim	sim	não	não
	Adriano Milano	Pintura em miniatura de madeira	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim
	João Sebastião	Pintura	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Autor desconhecido	Pintura	não	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Autor desconhecido	Colagem	não	não	sim	sim	sim	não	sim

	Têlle Fernandes	Pintura	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Autor desconhecido	Pintura	sim	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Autor desconhecido	Pintura	sim	sim	sim	sim	sim	não	não
	João Sebastião Costa	Pintura	sim	sim	sim	sim	não	não	não
	JB Conrado	Pintura	não	sim	sim	sim	sim	não	sim
	Hugo Alberto	Pintura	não	sim	sim	sim	sim	sim	sim
	Zaine Brockmeyer	canetas acrílicas sobre papel	não	sim	sim	sim	sim	sim	sim
	Lêda Maira	Pintura	não	sim	sim	não	sim	não	sim
	Meg Marinho	Pintura	sim	sim	não	não	sim	não	não

