

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado

VESTIR E MARCAR

A CONSTRUÇÃO VISUAL DA VESTIMENTA DAS MULHERES
ESCRAVIZADAS NO BRASIL IMPERIAL SÉCULO XIX

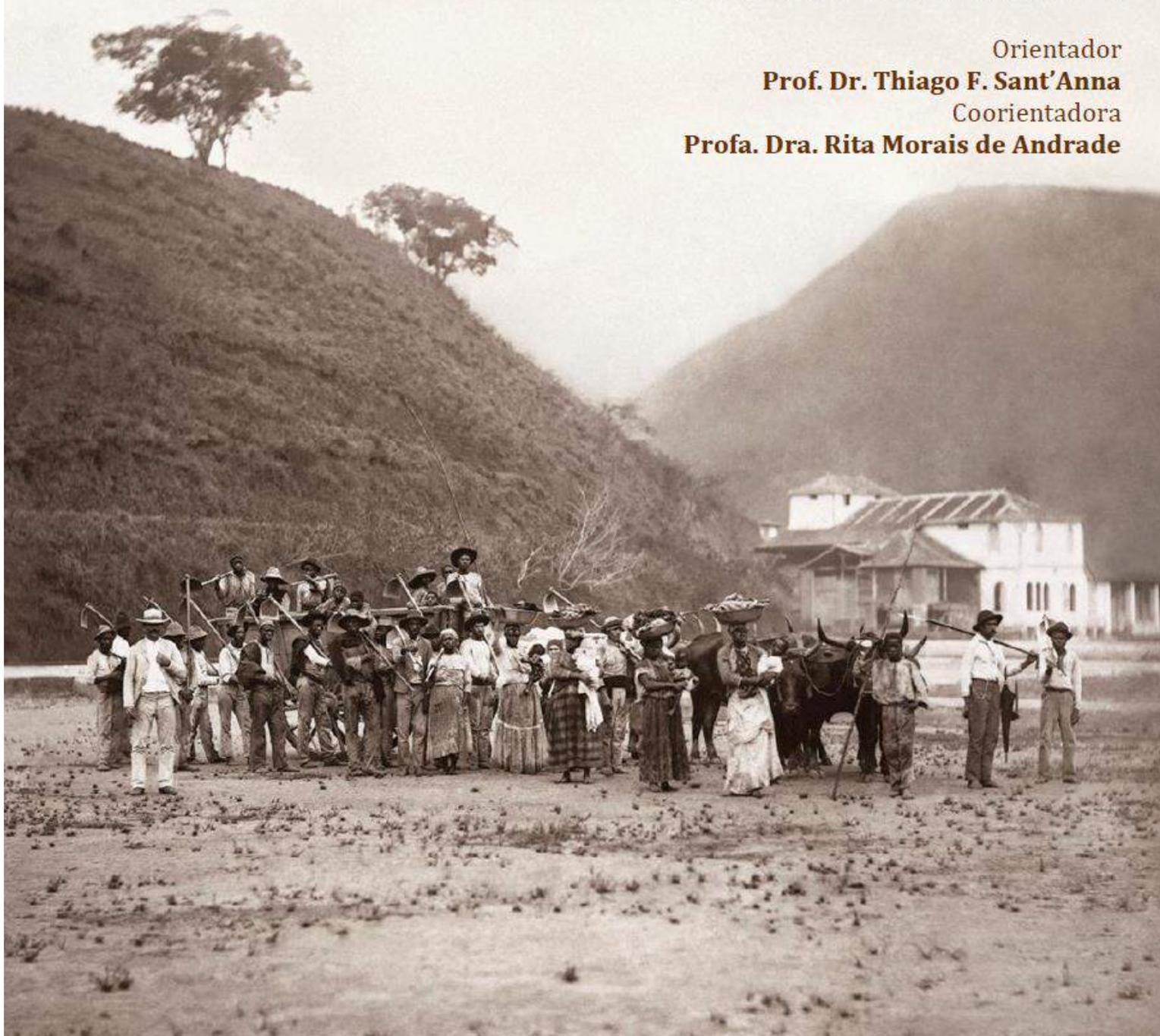
Ana Carolina de Santana Custódio

Orientador

Prof. Dr. Thiago F. Sant'Anna

Coorientadora

Profa. Dra. Rita Morais de Andrade



Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado

**VESTIR E MARCAR: A CONSTRUÇÃO VISUAL DA VESTIMENTA DAS
MULHERES ESCRAVIZADAS NO BRASIL IMPERIAL – SÉCULO XIX**

ANA CAROLINA DE SANTANA CUSTÓDIO

Goiânia/GO
2015

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Custódio, Ana Carolina de Santana

Vestir e marcar: a construção visual da vestimenta das mulheres
escravizadas no Brasil Imperial - Século XIX [manuscrito] / Ana
Carolina de Santana Custódio. - 2015.

CLXXIV, 174 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna e Silva; co
orientadora Dra. Rita Morais de Andrade.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade
de Artes Visuais (FAV) , Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura
Visual, Goiânia, 2015.

Bibliografia. Anexos.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. vestimenta. 2. século XIX. 3. visualidades. I. Sant'Anna e Silva,
Thiago Fernando , orient. II. Andrade, Rita Morais de, co-orient. III.
Título.

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado

**VESTIR E MARCAR: A CONSTRUÇÃO VISUAL DA VESTIMENTA DAS
MULHERES ESCRAVIZADAS NO BRASIL IMPERIAL – SÉCULO XIX**

ANA CAROLINA DE SANTANA CUSTÓDIO

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado - da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE EM ARTE E CULTURA VISUAL, sob orientação do Professor Dr. Thiago Fernando Sant'Anna e Silva e coorientação da Professora Dra. Rita Morais de Andrade.

Goiânia/GO
2015

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Ana Carolina de Santana Custódio	
E-mail:	karolcustodio@live.com	
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não
Agência de fomento:	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior	Sigla: CAPES
País:	Brasil	UF: GO
Título:	Vestir e marcar: a construção visual da vestimenta das mulheres escravizadas no Brasil Imperial – Século XIX	
Palavras-chave:	Vestimenta; século XIX; visualidades	
Título em outra língua:	Wear and Mark : a visual of clothing Construction of Women enslaved in Brazil Imperial - Nineteenth Century	
Palavras-chave em outra língua:	Clouthing; nineteenth century; visualities	
Área de concentração:	Arte, cultura e visualidades	
Data defesa:	02/04/2015	
Programa de Pós-Graduação:	em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais	
Orientador (a):	Thiago Fernando Sant'Anna e Silva	
E-mail:	tfsantanna@yahoo.com.br	
Coorientador (a):	Rita Morais de Andrade	
E-mail:	ritaandrade@hotmail.com	

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Ana Carolina de Santana Custódio
Assinatura do (a) autor (a)

Data: 02 / 04 / 2015

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado

**VESTIR E MARCAR: A CONSTRUÇÃO VISUAL DA VESTIMENTA DAS
MULHERES ESCRAVIZADAS NO BRASIL IMPERIAL – SÉCULO XIX**

ANA CAROLINA DE SANTANA CUSTÓDIO

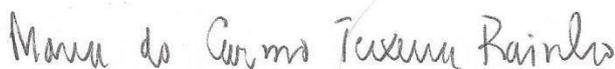
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna e Silva
Orientador e Presidente da Banca



Profa. Dra. Rita Moraes de Andrade (FAV/ UFG)
Coorientadora



Profa. Dra. Maria do Carmo Teixeira Rainho (ARQUIVO NACIONAL)
Membro Externo



Profa. Dra. Miriam da Costa M. M. de Mendonça (FAV/UFG)
Membro Interno

Prof. Dr. Marlon Jeison Salomon (FH/UFG)
Suplente Externo

Profa. Dra. Rosana Horio Monteiro (FAV/UFG)
Suplente Interno

RESUMO



Essa dissertação tem como propósito analisar um processo de construção visual através das vestimentas usadas por mulheres escravizadas no Brasil durante o século XIX, por meio da investigação das imagens fotográficas contidas em algumas seleções de fotografia: Coleção Princesa Isabel – Fotografia do Século XIX de Pedro e Bia Corrêa do Lago, e O Negro na Fotografia Brasileira do Século XIX de George Ermakoff, além das coleções encontradas no Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro. Nossa abordagem está ancorada em uma leitura transdisciplinar, inspirada nos estudos de vestimentas e imagens, e se entrecruza com os Estudos de Cultura Visual, pautados principalmente pelas contribuições teórico-metodológicas na área de investigação de imagens fotográficas propostas por Ana Maria Mauad, Boris Kossoy, Ulpiano Meneses e Lou Taylor. Dessa forma, essa investigação com imagens está pautada na descrição das condições de possibilidade por meio do processo de dar visibilidade ao uso de algumas vestimentas pelas mulheres escravizadas. Acrescentamos que a nossa investigação se baseará na descrição de algumas das características visuais que nos possibilitam, nessas imagens, dar destaque a alguns signos das experiências escrava no Brasil.

Palavras-chave: vestimenta; século XIX; visualidades

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze a visual construction process through the garments worn by women enslaved in Brazil during the nineteenth century, through the investigation of the photographic images contained in some photography selections: Princess Isabel Collection - XIX Century Photography of Peter and Bia Corrêa do Lago, the Negro in the Brazilian XIX Century Photography of George Ermakoff, and collections found in Moreira Salles Institute in Rio de Janeiro. Our approach is anchored in a transdisciplinary reading, inspired by studies of clothes and pictures, crisscrossed with Visual Culture Studies, guided mainly by theoretical and methodological contributions in the research area of photographic images proposed by Ana Maria Mauad, Boris Kossoy Ulpiano Meneses and Lou Taylor. Thus, this research with images is based in the description of the conditions of possibility through the disassembly process of giving visibility to the use of some garments by enslaved women. We add that our research will be based on the description of some of the visual characteristics that these images enable us to highlight some signs of slave experiences in Brazil.

Keywords: clothing; nineteenth century; visualities

SUMÁRIO



INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1	
O USO DA IMAGEM NO ESTUDO DE VESTIMENTA.....	23
1.1 Uma imagem fotográfica: indícios, marcas e abordagens	24
1.2 Vestimenta em foco	27
CAPÍTULO 2	
MATENHA A POSE!	35
2.1 Vestimentas de escravas: A escravização das mulheres negras e o estúdio fotográfico	35
2.2 Manipulação e liberdade: Vestimentas e poses como dispositivo de distinção	72
CAPÍTULO 3	
FORA DO ESTÚDIO FOTOGRÁFICO	95
3.1 Plantações de café: Remendos, desgastes e escravização das mulheres negras	95
3.2 Cidades, cantos e mercados: “Mulheres de saia”	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	166
ANEXOS	173

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mulher negra com filho em estúdio fotográfico	35
Figura 2 - Ilustração da vestimenta	35
Figura 3 - Detalhes da blusa	35
Figura 4 - Detalhes da saia e do pano da Costa	35
Figura 5 - Mulher negra na Bahia segurando uma jarra	45
Figura 6 - Ilustração da vestimenta	46
Figura 7 - Detalhes do torço	46
Figura 8 - Detalhes da blusa e da camisa	46
Figura 9 - Detalhes da saia	46
Figura 10 - Diferentes maneiras de usar o torço	47
Figura 11 - Mulher negra na Bahia usando pano da Costa	50
Figura 12 - Ilustração da vestimenta	52
Figura 13 - Detalhes da blusa e do pano da Costa	52
Figura 14 - Detalhes da saia	52
Figura 15 - <i>Market woman</i> - Bahia	54
Figura 16 - <i>Market woman</i> - Bahia	54
Figura 17 - Mulher negra na Bahia usando sandália	55
Figura 18 - Ilustração da vestimenta	56
Figura 19 - Detalhes da blusa, do pano da Costa, do torço e das joias	56
Figura 20 - Detalhes da saia estampada e da sandália	56
Figura 21 - Mulher negra posando em estúdio	59
Figura 22 - Ilustração da vestimenta	61
Figura 23 - Detalhes da blusa, do pano da Costa e do torço	61
Figura 24 - Detalhes da saia	61
Figura 25 - Ilustração da vestimenta	61
Figura 26 - Detalhes do torço e do brinco	61
Figura 27 - Detalhes da blusa e do pano da Costa	61
Figura 28 - Detalhes da saia	61
Figura 29 - Mulher negra posando sentada em estúdio	62
Figura 30 - Mulher negra posando perto de mesa com peixes em estúdio	64
Figura 31 - Ilustração vestimenta	65
Figura 32 - Detalhes da blusa e do torço	65
Figura 33 - Detalhes do pano da Costa	65
Figura 34 - Detalhes da saia	65
Figura 35 - Mulher negra ao lado de criança em estúdio fotográfico	66
Figura 36 - Ilustração da vestimenta	69
Figura 37 - Detalhes do torço e brinco	69
Figura 38 - Detalhes da blusa	69
Figura 39 - Detalhes da saia e do pano da Costa	69
Figura 40 - Mulher vendedora em estúdio fotográfico	70

Figura 41 - Ilustração da vestimenta	71
Figura 42 - Detalhes do torço	71
Figura 43 - Detalhes da blusa, do lenço e do pano da Costa	71
Figura 44 - Detalhes da saia	71
Figura 45 - Mulher negra usando vestido em estúdio	73
Figura 46 - Retrato de D. Thereza Christina.....	76
Figura 47 - Detalhes das joias.....	77
Figura 48 - Ilustração da vestimenta	79
Figura 49 - Retrato de Princesa Isabel.....	80
Figura 50 - Retrato de D. Thereza Christina e as Princesas Leopoldina e Isabel	81
Figura 51 - Mulher negra usando vestido	84
Figura 52 - Ilustração da vestimenta	85
Figura 53 - Retrato de Isabel Carvalho de Moraes.....	86
Figura 54 - Retrato de Princesa Isabel	88
Figura 55 - Negra de óculos	90
Figura 56 - Ilustração da vestimenta	92
Figura 57 - Retratos de Princesa Isabel	93
Figura 58 - Partida para a colheita do café no Vale do Paraíba	95
Figura 59 - Ilustração da vestimenta	98
Figura 60 - Escravizada segurando enxada	98
Figura 61 - Detalhes da camisa.....	98
Figura 62 - Detalhes da saia e possível remendo	98
Figura 63 - Ilustração da vestimenta	99
Figura 64 - Escravizada segurando criança	99
Figura 65 - Detalhes da camisa.....	99
Figura 66 - Detalhes da saia	99
Figura 67 - Ilustração da vestimenta	100
Figura 68 - Escravizada com bacia apoiada na cabeça	100
Figura 69 - Detalhes da camisa e do torço.....	100
Figura 70 - Detalhes da saia e estampa xadrez	100
Figura 71 - Ilustração da vestimenta	101
Figura 72 - Escravizada indo para colheita de café.....	101
Figura 73 - Detalhes da camisa e do torço.....	101
Figura 74 - Detalhes da saia	101
Figura 75 - Ilustração da vestimenta	102
Figura 76 - Escravizada com camisa e saia segurando criança no colo	102
Figura 77 - Detalhes da camisa e do torço.....	102
Figura 78 - Detalhes da saia	102
Figura 79 - Feitor observa o trabalho no campo.....	103
Figura 80 - Ilustração da vestimenta	100
Figura 81 - Escravizada em plantação de café	104
Figura 82 - Detalhes da camisa.....	104
Figura 83 - Detalhes da saia	104
Figura 84 - Cozinhando no campo	106

Figura 85 - Ilustração da vestimenta	107
Figura 86 - Escravizada cozinhando	107
Figura 87 - Detalhes da blusa	107
Figura 88 - Detalhes da saia	107
Figura 89 - Ilustração das vestimentas.....	107
Figura 90 - Escravizada em plantação de café	107
Figura 91 - Detalhes da blusa	107
Figura 92 - Detalhes da saia	107
Figura 93 - Escravizados colhendo café em fazenda.....	108
Figura 94 - Ilustração da vestimenta	109
Figura 95 - Escravizada com peneira presa à cintura	109
Figura 96 - Detalhes da camisa e da saia	109
Figura 97 - Ilustração da vestimenta	110
Figura 98 - Escravizada em plantação de café	110
Figura 99 - Detalhes da camisa.....	110
Figura 100 - Detalhes da saia	110
Figura 101 - Escravizados partindo para colheita de café em fazenda	111
Figura 102 - Ilustração da vestimenta	113
Figura 103 - Escravizada com peneira.....	113
Figura 104 - Detalhes da camisa.....	113
Figura 105 - Detalhes da saia	113
Figura 106 -Terreiro de café.....	114
Figura 107 - Ilustração das vestimentas.....	114
Figura 108 - Escravizados em terreiro de café.....	114
Figura 109 - Ilustração da vestimenta	117
Figura 110 - Escravizada com criança no colo.....	117
Figura 111 - Ilustração das vestimentas.....	118
Figura 112 - Escravizadas com balaio em terreiro de café	118
Figura 113 - Ilustração das vestimentas.....	119
Figura 114 - Escravizadas com crianças em terreiro de café.....	119
Figura 115 - Escravizadas em terreiro de café no Vale do Paraíba	121
Figura 116 - Ilustração da vestimenta	122
Figura 117 - Escravizada segurando balaio	122
Figura 118 - Detalhes do casaco.....	122
Figura 119 - Detalhes da saia	122
Figura 120 - Ilustração da vestimenta	123
Figura 121 - Escravizada segurando balaio	123
Figura 122 - Detalhes da camisa e do lenço	123
Figura 123 - Detalhes da saia	123
Figura 124 - Ilustração da vestimenta	124
Figura 125 - Escravizada revirando café com rodo	124
Figura 126 - Detalhes da camisa.....	124
Figura 127 - Detalhes da saia	124
Figura 128 - Ilustração da vestimenta	125

Figura 129 - Escravizadas em terreiro de secagem de café	125
Figura 130 - Grupo na Beira do cais em Salvador	127
Figura 131 - Ilustração das vestimentas.....	130
Figura 132 - Detalhes das vestimentas das mulheres no Cais em Salvador	130
Figura 133 - Modos de usar o pano da Costa	131
Figura 134 - Ilustração da vestimenta	132
Figura 135 - Detalhes das vestimentas de mulher negra	132
Figura 136 - Detalhes da blusa	132
Figura 137 - Detalhes da saia e do pano da Costa	132
Figura 138 - Carregadores na Bahia	133
Figura 139 - Ilustração da vestimenta	134
Figura 140 - Mulher negra na Bahia.....	134
Figura 141 - Detalhes da blusa: manchas e rasgos	134
Figura 142 - Detalhes da saia e do pano da Costa	134
Figura 143 - Vendedora no mercado.....	136
Figura 144 - Ilustração da vestimenta	137
Figura 145 - Detalhes das vestimentas da mulher vendedora no mercado	137
Figura 146 - Mulheres no mercado	138
Figura 147 - Ilustração da vestimenta	139
Figura 148 - Detalhes das vestimentas da vendedora	139
Figura 149 - Ilustração da vestimenta	140
Figura 150 - Detalhes das vestimentas da vendedora de perfil.....	140
Figura 151 - Ilustração da vestimenta	141
Figura 152 - Detalhes das vestimentas da terceira vendedora	141
Figura 153 - Ilustração da vestimenta	142
Figura 154 - Detalhes das vestimentas da quarta vendedora	142
Figura 155 - Praça Castro Alves em Salvador, Bahia	143
Figura 156 - Ilustração da vestimenta	145
Figura 157 - Detalhes das vestimentas de escravizada na Praça Castro Alves.....	145
Figura 158 - Ilustração da vestimenta	146
Figura 159 - Detalhes das vestimentas de escravizada	146
Figura 160 - Ilustração da vestimenta	147
Figura 161 - Detalhes das vestimentas	147
Figura 162 - Ilustração da vestimenta	149
Figura 163 - Detalhes das vestimentas de escravos de ganho	149
Figura 164 - Mercado em Salvador, Bahia.....	150
Figura 165 - Ilustração da vestimenta	152
Figura 166 - Vendedora de frutas.....	152
Figura 167 - Detalhes da camisa.....	152
Figura 168 - Detalhes da saia	152
Figura 169 - Ilustração da vestimenta	153
Figura 170 - Mulher de ganho no Mercado de Salvador	153
Figura 171 - Ilustração da vestimenta	154
Figura 172 - Mulher de ganho no Mercado de Salvador	154

Figura 173 - Detalhes da blusa	154
Figura 174 - Detalhes da saia	154
Figura 175 - Mercado em Salvador, Bahia	155
Figura 176 - Ilustração da vestimenta	156
Figura 177 - Mulheres no Mercado de Salvador	156
Figura 178 - Ilustração da vestimenta	158
Figura 179 - Mulheres negociando no Mercado de Salvador	158
Figura 180 - Cais, Rio de Janeiro	159
Figura 181 - Ilustração da vestimenta	161
Figura 182 - Mulher de ganho no Cais do Rio de Janeiro	161
Figura 183 - Ilustração da vestimenta	161
Figura 184 - Mulher com guarda-chuva no Cais do Rio de Janeiro	161

AGRADECIMENTOS

A Deus,
por estar sempre ao meu lado, guiando esta caminhada.

Ao Professor Thiago Sant'Anna,
pela confiança, apoio, amizade e orientação.

À Professora Rita Andrade,
pela atenção e orientação, pelo apoio e pelos cafés compartilhados.

À Professora Miriam Moreira,
pela oportunidade e encorajamento.

Ao Professor Marlon,
que participou do meu Exame de Qualificação, pela disponibilidade e contribuição.

Aos colegas e amigos, mestrandos e doutorandos,
pelas ricas discussões e contribuições.

Aos funcionários da Universidade Federal de Goiás,
especialmente aos da Biblioteca Central e os da Faculdade de Artes Visuais.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES),
pelo apoio financeiro para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Ao Instituto Moreira Salles,
por disponibilizar e conservar um valioso acervo fotográfico, permitindo essa
pesquisa.

A Adolfo e Arthur Custódio,
meus amores.

A meus pais e avós,
por me proporcionarem amor, estudo e conhecimento.

“A fotografia sempre me espanta, com um espanto que dura e se renova, inesgotavelmente.”

(Roland Barthes)

INTRODUÇÃO



O presente trabalho abrange parte de um tema de pesquisa que, apesar de inúmeros esforços, ainda continua sendo pouco investigado, pois poucos pesquisadores se debruçaram sobre ele com um olhar mais atento. O nosso olhar foi atraído para as mulheres escravizadas com suas vestimentas carregadas de significados culturais, sociais e religiosos, o que constitui nosso objeto de investigação. Que vestimentas eram estas? Como foi construída social, cultural e visualmente a experiência do vestir dessa população que não pertencia à elite da época, sendo, aliás, excluídos da história? E como podemos analisar a construção visual das vestimentas dessas mulheres através de imagens fotográficas do século XIX? Mais precisamente, perguntamos: como uso de vestimentas pelas mulheres escravizadas pode ser pensado como um dispositivo por meio do qual estas pessoas são constituídas como sujeitos diferentes e desiguais em relação aos livres e entre elas próprias?

A busca por fontes que nos possibilitassem investigar mais profundamente o significado do uso dessas vestimentas nos despertou para uma escassa produção de estudos voltados para esse tema. Dentre as publicações consultadas, estão dissertações de mestrado como a de Bittencourt (2005), Monteiro (2012) e Silva (2005), um artigo de Monteiro et al. (2005), de Scarano (1992), a tese de Martini (2007) e de Torres (2004), a dissertação de mestrado de Soares (1994) e seu artigo (1996) sobre as mulheres negras na Bahia, no século XIX. Há também livros de Chataignier (2010), Lara (1988; 2000), Lody (2001), Rodrigues (2010), Souza (1987) e Mendonça (2006) que escreveram sobre as vestimentas usadas no Brasil, no período pesquisado. E contribuições contidas nos livros de Mattoso (2001; 1992; 1997), Furtado (2003), Freyre (1986; 2000; 2003), Karasch (2000) Valladares (1952), Vianna (1973), Peixoto (1945), os quais oferecem muitos aspectos e abordagens acerca da escravidão brasileira, e descrição, rica em detalhes, do cotidiano dos escravizados, com relatos de relações econômicas e sociais. Ressaltamos, contudo, um aspecto ainda bem pouco documentado: as construções visuais criadas através das vestimentas usadas por mulheres escravizadas nesse período. É sobre esse recorte que nos debruçaremos nos capítulos seguintes, buscando contribuir com esse campo de pesquisa.

A sociedade brasileira foi formada historicamente por uma experiência de colonização de mais de 300 anos, sendo que sua independência política foi proclamada há aproximadamente 200 anos apenas. Todo esse processo constituiu uma orientação econômica, social e cultural que culminou em um amplo regime de diferenciação de segmentos sociais, e que estava longe de ser pacífica. Que relações historicamente constituíram o regime de vestimentas usadas por mulheres escravizadas, e como este regime deu-se a ver através da representação imagética no século XIX? Expressaria o visual impresso nas vestimentas das escravizadas um conflito social já marcado pela desigualdade econômica e política? Que regras emanavam desse processo de construção visual do social através das vestimentas? Como essas mulheres escravizadas foram dadas a ver através das suas vestimentas nas imagens do século XIX? Existiam descontinuidades, experiências de dar-se a ver desconexas dessas possíveis regras? Diante desse regime, escolhemos dar voz aos segmentos ainda com menor atenção às publicações que retratam o Brasil Império, as mulheres escravizadas e as diferenças sociais e culturais dentro das diferenças. Isso porque suspeitamos da existência de um conceito e de uma experiência única de pessoas em torno da escravidão. Esse ensejo nos levou à exploração de algumas seleções de fotografia: Coleção Princesa Isabel – Fotografia do Século XIX, de Pedro e Bia Corrêa do Lago e O Negro na Fotografia Brasileira do Século XIX, de George Ermakoff. Há também o acervo disponível no Instituto Moreira Salles, situado no Rio de Janeiro. O estudo dessas imagens não apenas uniu interesses por investigações mais aprofundadas, como também contribuiu para que se constatasse a necessidade de organizar e disponibilizar o máximo de informações sobre estudo de vestimentas, seguindo diversos olhares, no Brasil Império.

Infelizmente, a maior parte da produção fotográfica do período que estamos investigando foi destruída, perdida ou danificada (FERNANDES, 2000, p.09). Mas ainda existe um número de fotografias em bom estado de conservação, o que possibilitou o desenvolvimento da nossa pesquisa, enriquecendo-a e favorecendo um intenso impacto visual. Há a Coleção Thereza Christina Maria, pertencente à Biblioteca Nacional, contendo mais de vinte mil imagens, além das mais de dez mil tiragens originais do século XIX que se encontram no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, incluindo a coleção Gilberto Ferrez. Há também algumas imagens

fotográficas no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, além de importantes coleções particulares, dentre as quais se destaca a de Ruy Souza e Silva, em São Paulo.

Ao longo dessa investigação, dentre várias fotografias, selecionamos cerca de trinta imagens para uma análise mais detalhada, embora outras tenham servido como apoio para seu estudo. As imagens pesquisadas foram selecionadas de acordo com alguns critérios de enquadramento, disposição dos modelos, e iluminação. Contudo, em nossa abordagem, buscamos investigar tanto o que era recorrente nessas imagens como também o que era exceção, diferente, descontínuo.

Em um primeiro momento, problematizaremos a questão das vestimentas usadas por mulheres escravizadas no Brasil Imperial enquanto uma experiência de dar-se a ver no século XIX, ao explorarmos imagens realizadas dentro dos estúdios fotográficos. No decorrer da investigação, percebemos dois fatores que não poderiam ser ignorados. O primeiro foi o entendimento de que, embora existisse um certo padrão hegemônico nessas vestimentas, estas se diferenciavam de acordo com a função desempenhada pelas mulheres. As vestimentas e a posturas das mulheres escravizadas que desempenhavam funções domésticas eram representadas diferentemente das escravizadas que trabalhavam no campo ou serviços mais pesados. Começamos aqui a busca por entender o processo de produção de sentidos e a proliferação de significados que destacavam tais diferenças dentro das diferenças. Porém inexiste, com isso, um sentido único, uma verdade sobre essas mulheres que vestiam e eram marcadas por tramas sociais. Ao invés de "a escrava" - conceito definido, muitas vezes, por uma questão econômica - teríamos, com a análise realizada a partir de imagens, experiências escravas, diferentes entre si, agrupadas em subgrupos. O estudo dessas diferenças conduziu ao segundo fator não considerado de início. Embora houvesse diferença entre as vestimentas e posturas seguindo as funções exercidas, as representações fotográficas seguiam ainda regras aproximadas de enquadramento, disposição e pose. No entanto, nosso argumento teve como elemento determinante fotografias que fugiam a essas regras, e passamos a considera-las determinantes para a construção no nosso argumento.

Portanto, o problema antes direcionado apenas às vestimentas retratadas nas imagens analisadas das mulheres escravizadas, tomou uma nova direção: a análise da construção de uma postura social e visual desses indivíduos, com o desenvolvimento de uma pesquisa transdisciplinar que passa pelos campos da História, da Antropologia, da Sociologia, dos Estudos Culturais e da Arte. Tal análise foi realizada através do estudo das imagens das vestimentas retratadas nas fotografias selecionadas e não através das vestimentas originais. Essa é uma investigação que ainda deve ser realizada, a partir da exploração, por exemplo, do acervo presente no Museu do Traje em Salvador, Bahia. Trabalhos como a tese da conservadora têxtil Teresa Cristina Toledo de Paula, *Tecidos no Brasil: um hiato* (2004), a dissertação de Aline Monteiro *Para além do "Traje de Crioula": um estudo sobre materialidade e visualidade em saias estampadas da Bahia oitocentista* (2012), e a tese da professora e coorientadora dessa pesquisa Rita Morais de Andrade, *Boué Soeurs RG 7091: a biografia de um vestido* (2008) mostram uma perspectiva de pesquisas sobre o tema, passando pela análise de tecidos e artefatos.

Frente a tais questionamentos, nossos esforços passaram a se direcionar para a descrição e a identificação da construção visual na fotografia, permeada pelo uso dessas vestimentas e pelos estudos culturais nas imagens analisadas. Nossa pesquisa está ancorada em estudos sobre fotografias inspirados nas análises de Ana Maria Mauad, Boris Kossoy, Ulpiano Meneses, assim como nas teorizações de Lou Taylor e nos Estudos de Cultura Visual, com as contribuições de Alice Martins, Raimundo Martins, Irene Tourinho, Margaret Dikovitskaya, William Mitchell e Stuart Hall. As representações fotográficas do Brasil Império emergem para nós como vestígios do passado cujas regras tornam possível uma experiência de dar-se a ver no passado buscaremos extrair.

O objetivo principal desse estudo é compreender as vestimentas retratadas nas imagens selecionadas, descrevendo-as e identificando-as, partindo da premissa que elas tiveram circulação social e, por isso, podem ser apreendidas no contexto do século XIX, no Brasil, devido a essa condição circulante e inerente a suas propriedades, deslocando-se continuamente para novas situações. Investigamos as vestimentas a partir de fotografias por acreditarmos que essas podem contribuir como afirma Mauad (2008, p. 27), para a veiculação de novos comportamentos e

representações da classe que possui o controle de tais meios, como também pode atuar como eficiente forma de controle social. Por outro lado, estudar fotografias pode contribuir para atualizarmos a forma de ver a condição da mulher escravizada como se verá no desenvolvimento dessa pesquisa.

A presente pesquisa foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, sob a perspectiva da linha Imagem, Cultura e Produção de Sentido, assinalada por uma perspectiva histórica, numa abordagem transdisciplinar, uma vez que estudos da história social e da antropologia contribuíram por meio da operação de conceitos, com a construção das argumentações que se seguem. Os estudos históricos passaram pelos estudos de indumentária, de história do Brasil e da sociedade brasileira no século XIX, enriquecidas por fontes visuais como desenhos, pinturas e fotografias, muitas fotografias!

A dissertação foi disposta em três capítulos, considerações finais, referências bibliográficas e anexos. O primeiro capítulo, *O uso da imagem no estudo de vestimenta*, percorre uma discussão bibliográfica que possibilitou a formação das bases teórico-metodológicas da dissertação, expondo as premissas para o tratamento crítico de imagens e artefatos proposto por Mauad (2008) e Kossoy (2001), e também contribuições como as de Taylor (2004), que apresentam possíveis abordagens para o estudo de vestimentas.

O segundo capítulo, *Mantenha a pose!* faz uma análise das representações fotográficas realizadas durante o século XIX, a partir dos trabalhos dos fotógrafos Christiano Júnior, Alberto Henschel, João Goston, Joaquim Insley Pacheco e Militão Augusto de Azevedo, realizados dentro dos ateliês fotográficos.

O terceiro capítulo, *Fora do Estúdio Fotográfico*, expõe uma análise de imagens fotográficas, feitas durante o século XIX, as quais trazem representações das vestimentas de mulheres escravizadas retratadas nas plantações de café e nas ruas das cidades brasileiras. Apresentamos também os trabalhos dos fotógrafos Marc Ferrez, Juan Gutierrez, Gaensly e Lindemann. A análise dessas imagens permeou a reflexão sobre as diferentes maneiras como se constituiu visualmente esse grupo de mulheres durante esse período. Além disto, o estudo dessas imagens possibilitou a identificação de regras que direcionavam as fotografias nessa época, como enquadramento, iluminação e posturas. Essas informações foram de suma

importância para se pensar na fotografia em diferentes contextos. Assim, longe de elaborarmos um contexto estrutural previamente dado, pudemos fazer emergir os diferentes olhares e contextos delineados pela sociedade, bem como os efeitos em aspectos econômicos e simbólicos que a envolviam no século XIX.

CAPÍTULO I O USO DA IMAGEM NO ESTUDO DE VESTIMENTA

Investigar vestimentas através de imagens implica em aportes teórico-metodológicos que dialoguem com o tipo de fonte usada, assim como com os objetivos específicos da pesquisa a ser realizada. Aqui, pesquisar as vestimentas² através de imagens e fotografias realizadas no século XIX no Brasil fez com que nos aproximássemos de métodos de análise propostos por Ana Maria Mauad³ e de incursões teóricas que abordam as múltiplas relações entre o documento fotográfico e o complexo de informações do mundo visível, apontadas por Boris Kossoy⁴, que nele se acham inscritas e que a ele estão circunscritas. A possibilidade de investigação das vestimentas retratadas nessas imagens, descritas e analisadas a partir de suas características visuais como um vetor de estudo, contribui de modo significativo para essa pesquisa.

Debruçamo-nos sobre o estudo de seleções fotográficas realizadas por Lago e Ermakoff, e de fotografias presentes no acervo do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro. Tal possibilidade de pesquisa foi um fator importante para definirmos o aporte metodológico de nosso estudo, que aborda o artefato a partir das ferramentas de análise e interpretação ancoradas nos estudos de cultura visual. A investigação das imagens realizadas ao decorrer dos próximos capítulos parte do princípio proposto por Kossoy e refletem, em si, um fragmento determinado da realidade registrada fotograficamente.

Os autores consultados, que contribuíram de maneira significativa para o desenvolvimento de nossa base teórico-metodológica, foram Mauad (2004; 2005;

² ALMEIDA (1995) fez um levantamento de publicações de estudo de moda, e comentou cada uma. CUMMING (2004) realizou um panorama histórico de estudos de vestimentas, apontando a necessidade de se fazer uma história do vestuário. ANDRADE (2009) traz em seu artigo “Notas sobre roupa na literatura especializada” um levantamento bibliográfico comentado da literatura especializada em história do vestir (da moda e da roupa), demonstrando diversas abordagens nesse tipo de pesquisa.

³ Baseado em seus artigos: “Fotografia e história, possibilidades de análise”. In: CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda (orgs.). *A Leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação*. 2ª edição. São Paulo: Cortez, 2008, e, “Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX”. *Anais do Museu Paulista*. Vol.13 n.º.1 São Paulo Jan./June, 2005.

⁴ As obras consultadas foram “Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX”. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980; “Fotografia & História”. 2ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. “Realidades e Ficções na trama fotográfica”. 3ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

2008), Kossoy (1980; 2001; 2002), Meneses (1998) e Taylor (2002), os quais, com suas propostas, contribuíram com etapas importantes desse trabalho.

Estudar as vestimentas presentes nas imagens consultadas demandou que empreendêssemos uma valorização dos costumes e de seus efeitos no campo dos sentidos que circulam em determinados grupos. Resultado de processos contínuos e simultâneos de uma pluralidade de referências e influências sociais, as vestimentas se colocam como uma forma de tecer e nos fazer compreender a nossa própria história, tornando, assim, o processo de produção de sentidos o foco da nossa abordagem. Não há, portanto, como deixar de manusear os referenciais de uma pesquisa transdisciplinar ancorada nos Estudos Culturais e nos Estudos de Cultura Visual, onde vestimentas e imagens são objetos de investigação privilegiados por promoverem amplas possibilidades de análise. Entre os autores estudados que pesquisam e escrevem sobre Estudos Culturais e Estudos de Cultura Visual, são notáveis os trabalhos de Martins, A. F. (2012), Martins, R. (2011), Tourinho (2011), Dikovitskaya (2006), Meneses (2003), Mitchell (2003) e Hall (1997). A partir dos caminhos propostos por esses autores, podemos compreender que os Estudos de Cultura Visual oferecem várias maneiras de pensar o universo das imagens que permeiam o universo das vestimentas. Através dele, diversas ferramentas podem ser utilizadas para propor a melhor compreensão visual e social.

Com base nos estudos realizados e unindo estudo de imagem e estudo de vestimenta, não somente o objeto foi considerado integrante da pesquisa, mas também tudo o que o cerca, os discursos que reúnem conceitos e técnicas, as imagens, as cores e as formas, que permitem apontar costumes e condutas associadas a práticas particulares. O artefato, podemos seguramente afirmar, é condição de produção visual de sentidos que emerge em determinada sociedade, que circula e passa a fazer parte das vidas das pessoas.

1.1 Uma imagem fotográfica: indícios, marcas e abordagens

Há mais de cem anos a fotografia tem sido usada como instrumento de registro de história e costumes, mas apenas recentemente recebeu notoriedade como objeto de investigação e de interesse de pesquisadores. Nesse quadro, Ana Maria Mauad (2005) elaborou um processo de análise de imagens fotográficas que vêm sendo aplicada, com sucesso, em diferentes tipos de fotografias. A autora

defende que a fotografia deve ser considerada como um produto cultural fruto de trabalho social de produção sógnica, pois toda a produção da mensagem fotográfica está relacionada com os aportes técnicos de produção cultural. Ela propõe duas fichas de análise⁵ no intuito de decompor a imagem fotográfica em unidades culturais, guardando-se a devida distinção entre forma do conteúdo e forma da expressão. Escolhemos usar os passos sugeridos por Mauad (2005) por tratar-se de um método de investigação iconológico que reflete sobre a dimensão histórica da imagem fotográfica e sobre as possibilidades efetivas de utilizá-la na produção de conhecimento sobre o período que foi realizada.

A partir de uma análise da produção recente no trabalho com fotografias e da procedência variada de olhares e abordagens que vêm sendo usadas na pesquisa com a imagem visual, Mauad (2008) estabelece três premissas para o tratamento crítico de imagens fotográficas do passado e do presente: primeiramente, a noção de série ou coleção, onde, para ela, há contatos diferenciados com distintos suportes da cultura material⁶; posteriormente, considera que o princípio de intertextualidade utilizado para interpretar uma fotografia como texto (suporte de relações sociais) demanda o conhecimento de outros textos que a precedem ou que com ela concorrem para a produção da textualidade de uma época; e, por último, o trabalho transdisciplinar para a compreensão da fotografia como uma mensagem significativa que se processa através do tempo, dialogando com os elementos da cultura material que a produziu e a demandou. Nessa perspectiva, Mauad (2008, p.22) pondera a fotografia simultaneamente como imagem/documento, considerando-a como “índice, marca de uma materialidade passada, na qual

⁵ Smit (1997) também propõe um método de análise de imagens fotográficas disposto em uma tabela de categorias e variáveis a partir do modo como a fotografia expressa seu conteúdo informacional. No modelo proposto por Smit, as categorias a serem analisadas são: Imagem – podendo conter informações como retrato, paisagem, fotomontagem, efeitos especiais; Ótica – utilização de objetivas e de filtros; Tempo de exposição – instantâneo, pose, longa exposição; Luminosidade – luz diurna, noturna, contraluz; Enquadramento e posição da câmera – enquadramento do objeto fotografado, de seres vivos, posição da câmara (apud MANINI, 2004, p. 9). O método de Smit não foi adotado em nossa pesquisa por estar aberto a consequências e resultados de transformações tecnológicas.

⁶ Conforme Marcelo Rede, em artigo publicado nos Anais do Museu Paulista, (1996, p.266), “a expressão cultura material é polissêmica e pode dar margem a ambiguidades. A polissemia deriva do fato de indicar tanto o objeto de estudo como uma forma de conhecimento (implicando uma proposta de método etc.)”. Jules D. Prown em seu artigo (1982) apresenta a cultura material como um conjunto de “manifestações culturais através de produções materiais”, e esclarece suas bases teóricas: “a premissa fundamental é a de que os objetos feitos pelos humanos refletem, de forma consciente ou inconsciente, direta ou indiretamente, as crenças desses indivíduos que ao comissioná-los, fabricá-los, compra-los, ou utilizá-los, são extensão das crenças da sociedade em geral a qual esses indivíduos pertenciam” (1982, p.1, tradução nossa).

objetos, pessoas e lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado”, e como imagem/monumento, onde “a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro”. Tal perspectiva nos remeteu ao circuito social em que as imagens investigadas em nossa pesquisa foram realizadas, incluindo todo o processo de produção, circulação e demanda dessas fotografias. A partir desse ponto, foi possível analisá-las reestabelecendo as condições de emissão e recepção da mensagem fotográfica e também das tensões sociais que envolveram suas produções. Partimos da premissa de que a fotografia pode contribuir para a veiculação de novos comportamentos e representações da classe que possui o controle de tais meios, podendo também atuar como eficiente forma de controle social (MAUAD, 2008, p. 27).

Até aqui levamos em consideração a relação dos elementos da fotografia com inúmeros contextos nos quais ela está inserida, nos remetendo a uma rede de sentidos inseridos em um corte temático e temporal relativo ao Brasil do século XIX. A partir de agora, levaremos em consideração as opções técnicas e estéticas, analisando todos os elementos visuais que aparecem nas imagens selecionadas. Em relação ao plano do conteúdo e o da expressão Mauad (2008, p.29), são estabelecidos os seguintes campos de análise: tamanho da imagem, formato e suporte, tipo de foto, sentido da foto, direção da foto, distribuição de planos, objeto central, arranjo e equilíbrio, nitidez, espaço fotográfico, espaço geográfico, espaço do objeto, espaço da figuração e espaço da vivência. Feitas a descrição e a análise das imagens, aproximamo-nos, então, das palavras de Ulpiano T. Bezerra Meneses (1998, p. 90), “os atributos intrínsecos dos artefatos (...) incluem apenas propriedades de natureza físico-química (...) onde nenhum atributo de sentido é inerente”. O autor afirma que o que existe é um deslocamento de sentidos das relações sociais efetivamente gerados para os artefatos, “criando a ilusão de sua autonomia e naturalidade”. Nesse sentido, Meneses (1998, p. 92) afirma que os objetos materiais funcionam como veículos de qualificação social, mas que essas “novas funções não alteram uma qualidade fundamental do artefato: ele não mente”. Segundo Meneses, a integridade física do artefato corresponde à sua verdade objetiva, e os discursos sobre ele é que podem ser falsos. É o momento em que nosso discurso começa a ser construído de acordo com o nossas referências e

conhecimentos, direcionando nosso objeto de pesquisa, formulando hipóteses e traçando caminhos.

As etapas propostas por Mauad e as palavras de Meneses organizam e possibilitam o conhecimento do objeto a ser investigado, nos auxiliando a desenvolver uma pesquisa que não deslize passivamente em informações e conceitos pré-existentes. Todos os detalhes são um resíduo do passado, e é com essas palavras que nos aproximamos dos estudos de Boris Kossoy (1980; 2001; 2002). Kossoy considera que o artefato contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente. Assim como Mauad, Kossoy considera que este artefato reúne um inventário de informações pertencentes àquele precioso fragmento de espaço e tempo retratado. Essas imagens representam um meio de informação, de conhecimento, e contêm um valor documental, iconográfico. Nesse sentido, Kossoy considera que o tema é captado através de uma “atmosfera” cuidadosamente arquitetada, trata-se de imagens de acordo com as quais, segundo ele, “a informação se vê registrada dentro de uma preocupação plástica”. É nesse viés de representação estética que construímos nossa abordagem, dentro e fora dos estúdios fotográficos.

1.2 As vestimentas em foco

Escolhemos investigar as vestimentas retratadas nas imagens selecionadas por acreditarmos que elas são objetos que têm circulação social e, por isso, apreendemo-as no contexto do século XIX, no Brasil, uma vez que, devido a essa condição circulante e inerente de suas propriedades, elas se deslocam continuamente para novas situações. Não foi possível delimitar uma região e um período específico para o recorte da nossa investigação, uma vez que, ao analisarmos as imagens, foi preciso que pesquisássemos muitas outras. Temos imagens realizadas na Bahia, no Rio de Janeiro, em São Paulo e, possivelmente, em outros estados, embora não tenha sido possível identificar os autores e a localização de algumas delas. Conforme Gonçalves (2007, p.15), à medida em que os “objetos materiais circulam permanentemente na vida social, importa acompanhar descritiva e analiticamente seus deslocamentos e suas transformações (ou reclassificações) através dos diversos contextos sociais e simbólicos”. Buscamos, assim, compreender o lugar do objeto por nós investigado em uma sociedade de costumes e tradições diversa da qual estamos inseridos no momento em que

desenvolvemos esse estudo. Pensar o lugar dessas vestimentas em uma sociedade, tempo e espaço diferentes daquele que ocupamos é, sem dúvida, um desafio complexo, uma vez que acompanhar esse deslocamento ao longo das fronteiras que delimitam esses contextos “é em grande parte entender a própria dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos, ambiguidades e paradoxos, assim como seus efeitos na subjetividade individual e coletiva” (GONÇALVES, 2007, p. 15).

Ao recortar o período espacial e temporal, buscamos aprofundar nossas investigações e análises. Pensamos em uma abordagem de vestimentas, conforme Andrade (2008, p.16), “como um método de estudo e interpretação histórica, no lugar de engressá-las na classificação que se fez delas no momento em que foram criadas, desprezando seu itinerário e suas mudanças morfológicas”.

Diante disso, nos aproximamos dos trabalhos de Lou Taylor (2002; 2004). Taylor faz em seu livro *The study of dress history* (2002) um levantamento das práticas recentes de investigação e análise das vestimentas tanto dentro dos espaços de museus quanto fora. No quinto e sexto capítulos do livro, ela escreve sobre as abordagens utilizando análises visuais em pinturas, desenhos e fotografia, as quais foram essenciais para nossa pesquisa. Taylor propõe estudar o objeto investigando-o nos mínimos detalhes e, no decorrer do texto, cita exemplos de pesquisas já realizadas, demonstrando que a análise descritiva das vestimentas nos conduz ao enquadramento social e cultural do objeto em questão. Em seu livro *Establishing Dress History* (2004), ela defende a pesquisa de vestimentas e matéria-prima, no caso tecidos, como fontes/documento capazes de esclarecer aspectos históricos, sociais e culturais quando vistos conjuntamente.

A tese de Andrade (2008) também foi de fundamental importância para situar a vestimenta no centro de nossa análise. Andrade (2008, p.20) afirma que trata-se de dar início a um diálogo entre as diversas camadas de tecido que a compõe e o mundo que a cerca. De forma semelhante, foi possível pensar essas vestimentas impressas nessas imagens como objetos inseridos no período temporal em que foram confeccionadas, e também como objetos que circularam, rasgaram, sujaram e foram remendados durante sua exposição. Escolhemos investigar essas vestimentas através do momento em que tiveram sua visibilidade captada pelas lentes e câmaras fotográficas no século XIX. E, por estudá-las através de suas

representações imagéticas, não temos informações de textura, cheiro e vestígios dos corpos que já as usaram.

Andrade (2008, p. 29) afirma que algumas questões devem ser abordadas quando estudamos um artefato têxtil que, no nosso caso, será a representação desse objeto em imagens realizadas no Brasil durante o século XIX. São elas: a observação das características físicas, a descrição ou registro, a identificação, a exploração ou a especulação e, por último, a pesquisa em outras fontes e programas de pesquisa⁷.

Nessa mesma perspectiva, Miriam da Costa M. M. Mendonça (2006) pensa as vestimentas através dos registros cronológicos de usos e costumes correntes, “exprimindo toda uma gama de implicações sociais, políticas e econômicas, determinando marcadas diferenças no vestir em função de sexo, ocupação, faixa etária ou classe social a que pertencem os indivíduos”. Assim, as imagens por nós investigadas, uma vez parte integrante de natureza humana refletida, conforme Mendonça (2005, p. 10) em seu livro *O reflexo no espelho: o vestuário e a moda como linguagem artística e simbólica*, estão mais “sensíveis ao olhar e mais abertas à observação, revelam o modo pelo qual a pessoa pretende apresentar-se aos outros, na busca de propiciar impressões positivas a seu respeito”. Nesta pesquisa, analisamos as vestimentas a partir de suas representações imagéticas como uma linguagem cultural e social, expressando o pensamento estético e visual do século XIX, no Brasil.

Seguindo esse pensamento, fizemos presentes os estudos de Gilda de Melo e Souza. Em seu livro *O espírito das roupas: a moda no século dezanove* (1987, p.111), a autora considera que deve-se visualizar as sutis diferenças que separam os grupos entre si, uma vez que elas aqui e ali se petrificam. Deve-se considerar também as diversas áreas urbanas que simbolizam as diversas classes sociais onde “os indivíduos espalhando-se pelos bairros de uma cidade de acordo com os grupos a que pertencem como se buscassem, através de uma unidade local, reforçar a identidade de usos e costumes, de hábitos e mentalidade”. Assim, como Souza, consideramos, neste estudo, a sociedade do século XIX no Brasil, de formação recente, com grupos e sub-grupos que se diferenciam-se entre si “por uma

⁷ Em sua tese, Andrade (2008, p. 29) explica todas essas questões.

tradição de usos, costumes e maneira próprias, a posse da riqueza é a grande modificadora da estrutura social” (Ibid., p. 113). Consideramos que é através do impulso de identificação das classes que a vestimenta se torna o dispositivo mais eficaz de influência sobre o outro. Como observa Veblen, “A vantagem que o gasto com a roupa apresenta sobre os outros métodos é que a vestimenta está sempre em evidência e oferece, à primeira vista, a todos os observadores, uma indicação de nosso padrão pecuniário”(apud Souza, Ibid., p. 124). Isso acontece porque a vestimenta é uma linguagem simbólica de que nos munimos para dar se a ver uma série de ideias. Souza (Ibid., p. 125) afirma que cada classe possuía um certo número de sinais que a caracterizavam: “uma amplitude determinada da saia das mulheres ou do gibão dos homens, um dado comprimento ou uma dada largura dos sapatos, uma extensão diversa da cauda, dos véus ou das mangas”.

Foi então que, em 28 de dezembro de 1839, o *Jornal do Commercio* comunicou a chegada da fotografia no Brasil: “Finalmente passou o daguerreotipo para cá os mares, e a photographia, que até agora só era conhecida no Rio de Janeiro por theoria” (...) “Hoje de manhã teve lugar na hospedaria Pharoux hum ensaio photographico tanto mais interessante, quanto he a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos Brasileiros”⁸. Segundo Koutsoukos (2006, p.15), em poucos meses, várias cidades, em vários países, começaram a explorar as possibilidades da nova invenção, principalmente suas possibilidades comerciais.

Existia uma necessidade da experiência visual na sociedade do século XIX. Sociedade esta que, segundo Mauad (2004, p.1), tinha grande maioria da população analfabeta, o que propiciava a produção um novo tipo de conhecimento mais imediato, mais generalizado. Paralelamente, os grupos sociais eram habilitados a formas de auto representação até então reservadas à pequena parte da elite que encomendava a pintura de seu retrato. A demanda social por imagens incentivou pesquisas no sentido de melhorar a qualidade técnica das cópias, facilitar seu processo de produção e retirar-lhe o caráter de relíquia, ainda presente no daguerreótipo, uma peça única, acondicionada em estojo de luxo. Os processos negativo/positivo, com chapas de colódio úmido e papel albuminado e, posteriormente, com chapas secas de gelatina, permitiram inúmeras reproduções da

⁸ *Jornal do Commercio*, 17 de janeiro de 1840, Rio de Janeiro. Mantenho a grafia da época nas citações nas quais faço uso de fontes primárias.

imagem a partir de um único registro. A autora afirma que a fotografia no Brasil contribuiu para a construção da imagem e da autoimagem da sociedade do Segundo Império. A produção fotográfica desse período foi orientada a partir de duas grandes referências: o retrato fotográfico⁹ e as fotografias de vistas, geralmente feitas em chapas de grande formato (18 x 24 cm).

Uma fotografia de tamanho reduzido (5,25 x 10,2 cm aproximadamente) se tornou modismo internacional, ajudando a popularizar a produção de retratos fotográficos. Utilizada como presente a parentes e amigos, apresentou produção constante até o final do século XIX. Com a popularização da *carte de visite* se deu a introdução do colódio¹⁰, graças ao seu baixo custo de produção para os fotógrafos, o que resultava em preços acessíveis para o cliente. Kossoy as define:

A *carte de visite* nada mais era do que uma foto colada sobre um cartão suporte, com as dimensões de 5,25 x 10,2 cm aproximadamente, e cuja finalidade era a de oferecer a amigos e parentes 'como prova de...' (amor, amizade, etc.). (...) O retrato apresentado desta forma tornou-se a moda mais popular que a fotografia assistiu em todo o século passado. Todos ofereciam seus retratos e recebiam outros em troca como lembrança. Foram estes os anos da 'cartomania', cuja moda tornaria célebres e milionários inúmeros fotógrafos. (KOSSOY, 1980, p. 38)

Kossoy (1980) sinaliza que a *carte de visite* foi um exemplo típico da padronização do produto fotográfico como um todo e que, em função de seu largo consumo pelas massas em todo o mundo atingiu não só a forma externa como também seu conteúdo, através dos estereotipados cenários e poses dos retratados: "O cliente 'se converte, ele mesmo, num acessório do estúdio'. Suas poses, em geral obedecem a padrões preestabelecidos e já institucionalizados de acordo com sua atividade profissional e sua posição social".

Por ser um produto barato e ainda que pudesse expor visões da realidade brasileira para os olhares europeus, estes pequenos cartões mostravam também indivíduos negros retratados de diversas maneiras. Essas imagens buscavam

⁹ Modalidades do retrato, em tamanhos que variavam do formato *carte-de-visite*, foto de 6 x 9,5 cm, colada sobre cartão de 6,5 x 10,5 cm ao *cabinet size*, foto de 10 x 14 cm, colada em cartão de 16,5 cm. Não podemos esquecer as estereoscopias que não se limitavam ao modelo retrato, incluindo na sua galeria de imagens as paisagens.

¹⁰ O colódio, fluido viscoso e transparente era obtido pela dissolução do algodão-pólvora numa mistura de álcool e éter. Utilizava-se como emulsão, contendo potássio e outros iodetos, sobre as chapas (vidro, metal), as quais, posteriormente mergulhadas numa dissolução de nitrato de prata, formavam uma superfície fotossensível de iodeto de prata. As chapas a colódio, também conhecidas por 'chapas úmidas', eram expostas e reveladas enquanto o colódio se mantinha úmido. (Kossoy, 1980, p.36)

oferecer uma imagem exótica e pitoresca do Brasil ao exterior. E assim fizeram vários fotógrafos em seus ateliês, sendo que, na maioria das vezes, os retratados eram modelos e não fregueses.

Assim como essa fotografia, o universo negro é focalizado pelas lentes de diversos outros fotógrafos¹¹ no século XIX, e é aí que as vestimentas ganham papel importante. Mulheres escravizadas, vendedoras, forras e livres, cachimbos, cicatrizes, cestos e amuletos desfilam nas *cartes de visites*¹². O trabalho é um dos dados centrais de interesse e ilustra circulação de negros de ganho, também chamado escravo de ganho ou ganhador, seria o negro que trabalha como ambulante, que conforme Scisínio (1997, p.261) dividia com seu senhor a renda diária, eram mais independentes de fiscalização, “apenas sendo responsáveis junto a seu senhor, por certa importância em dinheiro previamente estipulada, de que devia prestar contas até o fim do dia ou da semana (artesãos, estucadores, carregador de fretes, amas de leite, mercadores ambulantes, moleques de recado)” (Ibid., p. 261), das atividades realizadas nas ruas das cidades. Essas fotografias, segundo Vasquez (*apud* BITTENCOURT, 2005, p.132), buscavam responder à

¹¹ Diversos outros profissionais e estúdios de fotografia entraram para a história da fotografia no Brasil do século XIX, como é o caso no Rio de Janeiro de José Christiano de Freitas Henriques Júnior (português que anos depois se mudaria para a Argentina), Joaquim Insley Pacheco (português que também trabalhou em Fortaleza e Recife), Marc Ferrez (brasileiro), Gaspar Antônio da Silva Guimarães (que também abriria sociedade em São Paulo com Joaquim F. A. Carneiro na firma “Carneiro & Gaspar”), José Ferreira Guimarães (português), Revert Henry Klumb (alemão) e Georges Leuzinger (suíço); em São Paulo, Carlos Hoenen (alemão) e Valério Vieira (brasileiro que trabalharia em Pindamonhangaba e Ouro Preto, antes de se fixar em São Paulo); em Salvador, Guilherme Gaensly (suíço que montaria também estúdio em São Paulo, no final do século XIX), João Goston (que trabalharia, depois de Salvador, também em Maceió) e Rodolpho Lindemann (sócio de Gaensly em Salvador, mas que trabalhou também em São Paulo); em Recife, João Ferreira Villela, Alberto Henschel (alemão que se tornaria uma espécie de “empresário da fotografia”, abrindo estúdios da sua “Photographia Allemã” em Recife, Salvador e Rio de Janeiro, e em São Paulo, a “Photografia Imperial”), Augusto Stahl (ao que consta, alemão que trabalharia também de Janeiro); em Belém, Felipe Augusto Fidanza (italiano); e em Campinas, Henrique Rosén (sueco). . (KOUTSOUKOS,2006, p.29)

¹² Com o cartão-de-visitas, popularizou-se o retrato de corpo inteiro e, com ele, o espaço vazio em volta do modelo, que, a partir daí, poderia ser usado como cenário. A fotografia em “plano médio” (com o modelo retratado de corpo inteiro, geralmente centralizado, e com espaço relativo em volta) permite a exploração do cenário (com o uso de algum mobiliário, objetos de distinção, um fundo pintado, uma coluna, uma cortina) e a apresentação de alguns símbolos de status (como uma roupa bem ajambrada – muitas vezes, da última moda –, uma joia, um relógio com corrente, um chapéu, uma sombrinha, um sapato lustrado – indicadores de uma condição social determinada –, um penteado bem elaborado – e também da moda –, além de uma pose ereta. No plano médio. o cliente é fotografado à altura do olho do fotógrafo, dando a impressão do tamanho real, e não do achatamento que causaria a câmara num ponto mais alto, ou do agigantamento, caso o ponto da câmara fosse abaixo da linha do olho. Em manual de 1855, o próprio Disdéri estabeleceria os seis princípios básicos de uma boa fotografia: 1. fisionomia agradável; 2. nitidez geral; 3. as sombras, os meios-tons e os claros bem pronunciados, estes últimos brilhantes; 4. proporções naturais; 5. detalhes nos negros (que seria a boa definição dos itens escuros); 6. beleza. (Ibid., p.23)

“curiosidade pelo outro” estimulada pelo surgimento de museus etnográficos que instigavam o interesse público por diferentes culturas. Segundo o autor, o caráter pitoresco atendia aos interesses de um público etnocentrista, “ávido tanto por exotismo quanto por elementos confirmadores da suposta superioridade sobre todas as demais culturas do planeta”. É diante essa afirmação de Vazquez que Cunha (1988) aponta que “se o retrato do senhor é uma forma de cartão de visita, o retrato do escravo é uma forma de cartão postal: um quer descrever a pessoa, digna e singular, outro descreve o personagem, pitoresco e genérico”.

A diferenciação racial, como também a social, é frequentemente observada nas fotografias realizadas durante o século XIX no Brasil. Está presente quando essas mulheres negras são vistas como objeto nas imagens, ao invés de sujeitos, vestindo obediência e, ao mesmo tempo, resistência. Ao pesquisarmos as vestimentas a partir de imagens, levamos em consideração o espaço temporal em que essas mulheres foram retratadas, bem como o efeito do tempo, apagando e desgastando o papel, além da dificuldade de precisar as datas e autorias. Conforme Souza (1987, p. 24), foi durante o século XIX, com o desenvolvimento da fotografia, que as pesquisas de vestimentas através de imagens se tornaram possíveis, refletindo a maneira como eram usadas e que aspecto assumiam sobre o corpo de quem as vestia.

Entendemos que o estudo das vestimentas através das imagens fotográficas deve ser completado com observações de pesquisas sociológicas, antropológicas, de anúncios de jornais, de testemunhos de viajantes e de romancistas, “cuja sensibilidade aguda capta melhor que ninguém, nos meios elegantes, o acordo da matéria com a forma, da roupa com o movimento” (Ibid., p. 24). Dessa forma, escolhemos articular os caminhos metodológicos propostos por Mauad, optando por uma análise da imagem fotográfica a partir da noção de espaço – espaço fotográfico, geográfico, do objeto, da figuração, e da vivência – aproximando-nos da metodologia proposta por Boris Kossoy que passa desde o levantamento da bibliografia referente ao tema às diferentes categorias e subcategorias de fontes que devem ser consultadas para a investigação da fotografia – escritas, iconográficas, orais e objetos – a fim de que, posteriormente, possamos desenvolver um entendimento das fontes pesquisadas, e por fim, aglutinamos as abordagens de Lou

Taylor, que propõe estudar a vestimenta através de análises visuais, investigando-as nos mínimos detalhes, descrevendo-as e identificando-as.

Tendo as vestimentas como um meio de expressão, de vetor de construção visual na sociedade escravista no Brasil, no século XIX, buscamos compreendê-las nas imagens selecionadas, descrevendo-as, identificando-as e apreendendo-as no espaço em que foram capturadas, partindo da premissa de que elas tiveram circulação social e, devido a essa condição circulante e inerente a suas propriedades, deslocavam-se continuamente para novas situações. Estudar essas fotografias pode contribuir para atualizarmos a forma de ver a condição da mulher negra escravizada, como veremos no capítulo a seguir, bem como a experiência escrava dentro dos estúdios fotográficos capturada pelas lentes de Christiano Júnior, Alberto Henschel, João Goston, Joaquim Insley Pacheco e Militão Augusto de Azevedo.

CAPÍTULO II MANTENHA A POSE!

2.1 Vestimentas escravas: a escravização das mulheres negras e o estúdio fotográfico

“Variada coleção de costumes e typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa”.¹³

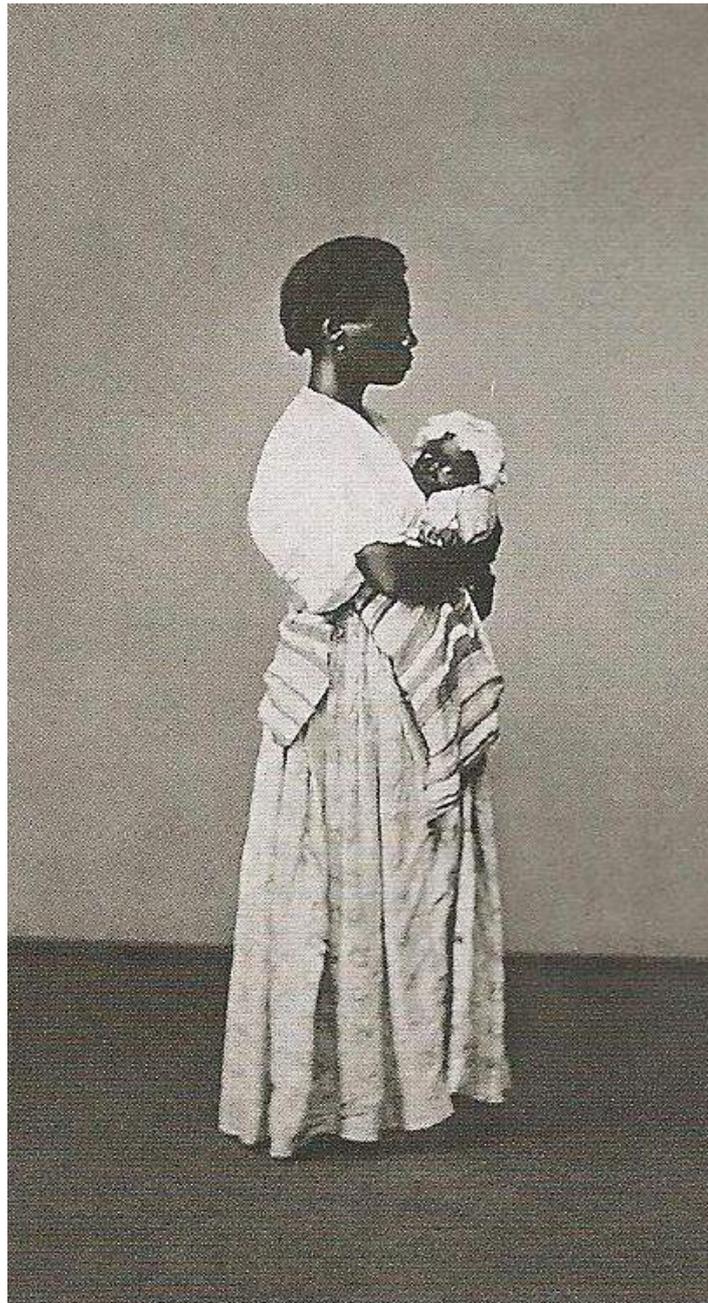


Figura 1 – Mulher negra com filho em estúdio fotográfico. Christiano Júnior (c. 1865). Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 68)

¹³ Anúncio de Christiano Jr. no Almanaque Laemmert em 1865 (AZEVEDO, 1988, p. 08)

A possibilidade de eternizar a própria imagem criou uma grande demanda de clientes nos estúdios fotográficos durante o século XIX no Brasil. O estúdio havia se tornado um lugar onde as pessoas podiam criar uma realidade, o “truque” da auto representação. Desde a pose, passando pela iluminação, indo até os objetos e as vestimentas que compunham toda a cena¹⁴, tudo era pensado a partir de um sistema de códigos, constituindo uma linguagem simbólica que tornava inteligível a ideia que se queria passar (KOUTSOUKOS, 2006, p. 66). O “truque” de tentar criar outra realidade, apesar de inventar uma máscara social, não conseguia disfarçar as diferenças sociais. Annateresa Fabris (1998, p. 21) observa que o pobre travestido de rico não se caracterizava apenas por uma pose demasiadamente rígida, mas, sim, traía-se ao demonstrar seu acanhamento na timidez com que se inseria em um ambiente estranho e nas vestimentas que não lhe serviam, às vezes muito justas ou muito largas¹⁵.

A fotografia constituía-se ali como uma forma de se distanciar da realidade, de se projetar segundo uma imagem idealizada, de se identificar com um tipo, fazer a sua representação (KOUTSOUKOS, 2006, loc. cit.). Diante disso, Kossoy comenta:

Enquanto personagem diante da câmara, por que não congelar sua imagem para a eternidade representando o que ele não era de fato na realidade? Apreciando os retratos de negros durante o Segundo Reinado, pode-se perceber materializada através de seus vestuários essa necessidade – aliás plenamente compreensível – de se perpetuarem para a posteridade de forma nobre.(KOSSOY, 1980, p. 44)

No estúdio fotográfico, as mulheres negras, escravas, forras ou livres, eram representadas seguindo, na maioria das vezes, a vontade do fotógrafo ou de seu senhor. Na **figura 1**, temos uma fotografia realizada por José Christiano de Freitas Henriques Junior, por volta de 1865, possivelmente dentro de um estúdio fotográfico. Nesse ano, o estabelecimento de Christiano Junior se localizava na Rua da Quitanda 45, no Rio de Janeiro.

¹⁴ Kossoy (op. cit., p. 44) comenta a respeito da padronização do retrato fotográfico: Suas poses, em geral, obedecem a padrões preestabelecidos e já institucionalizados, de acordo com sua atividade profissional e sua posição social. “O estúdio fotográfico se converte assim no armazém de acessórios de um teatro que guarda preparadas, para todo o repertório social, as máscaras de seus personagens”.

¹⁵ Fabris (op. cit., p. 21) cita a informação de Carlos Lemos (*Ambientação Ilusória*, in: C.E. Marcondes de Moura (Org.), *Retratos Quase Inocentes*, São Paulo, 1983, p. 58-59) de que havia fotógrafos que forneciam a seus clientes vestes descosturadas nas costas para que se ajustassem a todo tipo de talhe.

No anúncio realizado no tradicional Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e da Província do Rio de Janeiro, conhecido como Almanaque Laemmert, Christiano Junior oferece uma variedade de serviços a sua clientela, como retratos *timbres-poste*, retratos em tamanho natural, de pé ou sentado, diversos tamanhos de fotografias, desde a menor até a maior (de tamanho natural), com possibilidade de se colorir através de técnicas de pintura a óleo, aquarela ou pastel, e retratos em cenotipo. Ao final do anúncio ele oferece uma grande coleção de homens celebres da guerra, e de outros personagens. Oferece ainda uma variada coleção de costumes e tipos de pretos. Paulo Cesar de Azevedo e Mauricio Lisovsky em *Fotógrafo Christiano Jr* (1988, p. 11) comentam que é de Christiano Júnior a maior coleção de fotografias de escravos anteriores a 1870, até agora conhecida. Segundo os autores, “os escravos de Christiano Júnior traz da rua para seu estúdio, retratados, às vezes em fundos que lembram bosques europeus”, sinalizando que eles, obviamente, não constituíam a clientela do estúdio, uma vez que o preço de 100 fotografias, 28 mil réis na época, cobrado pelo fotógrafo, era dez vezes maior que o salário de um negro livre e equivalia à renda proporcionada pelo aluguel mensal de um escravo. Azevedo e Lisovsky (Ibid., p. 12) afirmam, ainda, que foi “persequindo o exotismo de uma terra que despertava a curiosidade dos europeus que Christiano Júnior anuncia seus ‘tipos de pretos’ como ‘coisa muito própria para quem se retira para a Europa’”. Assim, “essas fotografias visam um público que se debruça sobre uma região longínqua que estivera praticamente isolada do mundo até 1808, quando, com a vinda da Corte portuguesa, os portos brasileiros são abertos ao comércio internacional”.

Existem algumas variações técnicas nos termos dos serviços por ele oferecidos, como, por exemplo, “timbres-poste” utilizados para designar fotografias com funções semelhantes às cartes de visite, “cenotipia”, utilizada para se referir a fotografias copiadas em papel à base de sais de ferro que produzem uma imagem azulada, “cianotipia”, como também utilizado para se referir a um processo para colorir fotografias, “celotipia” (AZEVEDO, 1988, p.11).

De nacionalidade portuguesa, Christiano Júnior, nasceu em 1843, e esteve inicialmente no Brasil. em Alagoas, em 1862, estabelecido na Rua do Comércio, em Maceió. No ano seguinte já se situava no Rio de Janeiro, onde fotografou os primeiros tipos de negros. Produziu inúmeras vistas do Brasil, apresentou uma série

de imagens de objetos e aspectos da vida indígena na Exposição Antropológica Brasileira no Museu Nacional no Rio de Janeiro em 1882, e realizou um número considerável de álbuns sobre temas brasileiros que eram vendidos especialmente para turistas (KOSSOY, 2002, p.174). O fotógrafo também realizou a documentação das fachadas dos novos prédios construídos na Avenida Central, marco da reurbanização do Rio de Janeiro. Parte de seu extenso acervo encontra-se no Instituto Moreira Salles, Arquivo Nacional, Casa de Rui Barbosa, Biblioteca Nacional, Biblioteca da Fundação Bosch, Biblioteca Nacional da Venezuela, Fundação Getty, Museu de Arte Moderna e Museu Histórico Nacional (Ibid., p.139).

A imagem, **figura 1**, possivelmente se tratava de uma dessas fotografias de tipos de negros a que ele dedicou parte de sua estadia no Brasil. Nela, vemos uma mulher escrava segurando uma criança negra nos braços. A mulher está de perfil para a câmara de Christiano Júnior, deixando-nos ver apenas seu lado direito. Ao fundo¹⁶, uma parede lisa de tonalidade clara. A iluminação, diferentemente do que alguns manuais sugeriam, não deixou o rosto e as mãos mais claras¹⁷, sendo possível enxergar poucos detalhes de suas feições. Já a criança que está em seus braços teve o rosto bem iluminado. Profissionais, assim como os manuais e textos de vários periódicos, concordavam que os dois itens mais importantes na produção de um retrato seriam a iluminação e a pose (AZEVEDO, 1988, p. 57). Aqui, o fotógrafo optou por ressaltar os detalhes das vestimentas dessa escrava, assim como a criança que segurara, criando contrastes entre as cores claras de suas vestes e a tonalidade de fundo. Em se tratando do enquadramento da mulher, Christiano Júnior a posicionou muito próxima ao centro. Ao ser retratada de perfil, notamos que seus ombros estão alinhados, e o olhar acompanha a direção de sua

¹⁶ Philip Delamotte, em manual de 1855, abordou o problema das cores e da iluminação, esclarecendo que o fundo da foto, quando liso, não deveria jamais ser branco (pois ficaria muito mais claro que o modelo) e nem preto (já que o preto absorveria toda a luz). Dependendo da cor da roupa do modelo, da cor da pele e dos cabelos, a cor do fundo deveria variar numa gama de cores entre o preto e o branco, sendo as cores ideais o azul claro e o azul acinzentado. A parte mais clara num retrato deveria ser o rosto do modelo; com exceção para os eventuais cabelos grisalhos (que refletem bastante a luz) e um ou outro detalhe da roupa do modelo (como golas e punhos brancos) (apud Koutsoukos, 2006, p. 56)

¹⁷ Os pontos de maior destaque, segundo Otto Walter Beck (*Art principles in portrait photography. Composition, treatment of backgrounds, and the process involved in manipulating the plate*) e Joana Woodal (*Portraiture. Facing the subject*), seriam o rosto e as mãos. O rosto deveria ser bem iluminado, pois expunha a identidade do indivíduo e seus traços particulares. As mãos, além de serem o outro ponto de pele que sempre estava exposta, por vezes, eram adornadas com anéis, ou seguravam algum item de distinção, como leque, livro, ou simplesmente repousavam sobre uma mesa, ou sobre o colo do modelo (apud Koutsoukos, 2006, p. 59).

cabeça. Suas vestimentas representadas nas fig. 2, 3 e 4 abaixo, são formadas por uma blusa (fig.3) de manga curta e decote em V, de tonalidade clara e lisa, sem marcas de sujeira e rasgos. Heloísa Alberto Torres, em sua tese, *Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana* (2004, p.439), se refere a essa peça vestimentar como camisu, e a descreve como tendo um comprimento que vai até à cintura, e com feitiço diferente: “pala, decote quadrado, meia manga e babadinho como arremate, na cintura. Raros têm renda; mais frequentemente usam o bico de ‘sianinha’”.



Fig. 2
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig. 3
Detalhes da blusa

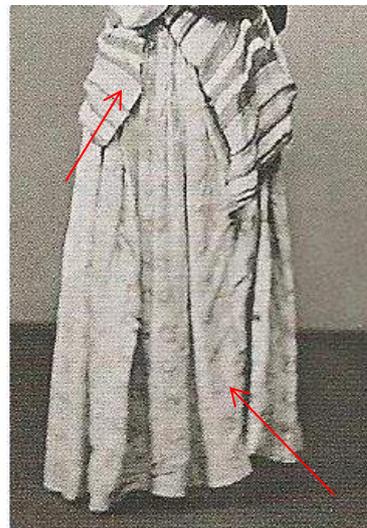


Fig. 4
Detalhes da saia e do pano da Costa

Sobre as camisas, Peixoto (1945, p. 329) descreve:

A camisa é branca, de linho finíssimo e bordada esmeradamente. A cambraia de linho é associada a agulha, fazendo-se, na trama lisa do tecido, pontos à *jour*, de graciosas e difíceis combinações, a que o crivo ou o relevo bordado, ornado de várias cruces, flores, volutas, grinaldas, e outros pontos, faz dar os nomes de *asa-de-mosca*, *jasmim*, *vem-do-Rio*, *estrada-de-ferro*, *boa-noite*, *barafunda*, *labirinto*...combinações de desfiado e tecido, ou bordado, do efeito mais rico ou delicado, que se possa ver, para adorno de pele humana: os cabeções da camisa [a parte que fica em cima, sobre o colo e as costas] e as mangas e a orla das fraldas, em baixo, são assim rendadas, a crivo e bordado. (...) Essas camisas teriam cintura, alargando-se de novo, para as ancas. As mangas curtas e rendadas, apenas cobrem o ombro e velam as axilas.

Rodrigues (2010) também se refere a essa peça da vestimenta como sendo camisas feitas de linho ou cambraia de linho. Já Valladares (1952) e Torres (2004) não citam o tipo de tecido as quais eram feito.

Na fig. 4, temos uma saia longa e rodada, sendo mais comprida na parte de trás, arrastando levemente no chão. Feita de tecido de cor clara com algumas nuances que formam um espécie de estampa listrada, e um pano da Costa (modos de uso ver fig. 133) listrado¹⁸. O pano da Costa¹⁹ “reúne à significação etnográfica o aspecto estático, mercê do que encerra em si mesmo de beleza e das variações acentuadas que a diversidade do seu uso imprime à figura mulher” (TORRES, 2004, p.417). Tecido geralmente em algodão, lã, seda ou rafia, o pano da Costa é usado por cima de partes diversas das vestimentas e, às vezes, ajustando-se ao corpo em formas convencionais e relativas às diferentes funções que se apresta a desempenhar momentaneamente. (Ibid., p.419).

A aplicação dada ao pano da Costa, segundo Torres (Ibid., p.433) é uma inovação afro-brasileira. Isso se deve provavelmente ao fato de não serem vendidos no Brasil os panos já finalizados, e assim, como na África, a costura das bandas era realizada por quem iria usar a peça:

Entravam em nossos portos apenas as bandas tecidas em África. O “aprego de ponto beijado” era feito pelo indivíduo interessado, que tinha certa liberdade de escolha nas proporções do pano. A moda, entretanto, como o demonstram os índices, terá imposto limite de variação, que as próprias possibilidades financeiras do comprador respeitavam. As bandas do tecido africano eram arrumadas em pequenos rolos, amarrados cada qual com uma palha e colocados dentro de uma cuia redonda e chata de cerca de 40 cm de diâmetro. A cuia, muito clarinha e burnida na face externa, tinha desenhos de gregas, figurinhas de animais e uma porção de “mimosidades” (sic) gravadas a faca. Quando era lisa, era do mesmo tipo da cuia em que se distribuía comida. Em cada cuia, havia lugar para muitos panos “porque o tecido africano antigamente era muito fino e macio”. (Ibid., p. 433)

Infelizmente, devido à pose, não podemos observar mais detalhes frontais ou das costas das vestimentas da escrava. Suas vestes não apresentam manchas encardidas, ou remendos. Limpa e aparentemente sem puídos, teria sido preparada

¹⁸ A padronagem do pano da Costa é do tipo mais elementar possível: simples listas longitudinais ou entrecruzadas por processos singelos de tecelagem. As distâncias entre as listas determinam a formação de xadrez ou de retângulos mais ou menos alongados que contribuem para o efeito decorativo, pela sua frequência e coloração. Nas bandas de cor unida, a variação de sectores transversais de tecelagem diferente é outro recurso que quebra a monotonia do campo. A coincidência ou desencontro da listagem transversal das bandas, quando se faz o “aprego”, produz desenhos bizarros no conjunto, emprestando ao todo um sentido decorativo inesperado em padronagem tão singela nos seus princípios. (Ibid., p. 434).

¹⁹ Segundo Torres (Ibid., p. 417), a expressão “pano da Costa” tem curso nos Estados de Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e no Distrito Federal, onde se acham os mercados que, com mais intensidade e mais prolongadamente, estiveram em relações com a África. Chama-se ao pano, “da Costa” como se dizia dos demais produtos importados da África e que tinham uso popular: sabão da Costa, limo da Costa, búzio da Costa, muito embora a origem de alguns deles seja vária e ainda controversa.

especialmente para ser usada nessa fotografia? Ou se tratara de uma escrava doméstica cujas vestes, devido às atividades servis mais amenas que as desenvolvidas no campo, apresentariam esse aspecto de limpeza e conservação? Diferentemente do habitual, não temos presente nessa imagem o uso de aparatos cenográficos, e nem elementos que nos induziriam a certas ideias de riqueza ou de erudição. Pode-se entender aqui a sua possível condição escrava.

Essa e outras fotografias que foram realizadas em estúdios fotográficos exploravam possíveis escravos em fotos de tipos e costumes. Essas imagens atendiam à demanda do mercado europeu no período, sendo exploradas em um viés exótico²⁰ e vendidas como souvenir aos estrangeiros, colecionadores e curiosos. Estas imagens, segundo Pedro Karp Vazquez, em seu livro *O Brasil na fotografia oitocentista* (2003), buscavam responder à curiosidade pelo outro, impulsionada pelo surgimento de museus etnográficos que instigavam o interesse do público por diferentes culturas (apud BITTENCOURT, 2005, p. 132). Ainda conforme o autor, a propriedade pitoresca atendia aos interesses de um público etnocentrista, “ávido tanto por exotismo quanto por elementos confirmadores da suposta superioridade sobre todas as demais culturas do planeta” (Ibid., p. 132).

Seguindo propósito parecido, uma obra importante sobre o Brasil, publicada na França, entre os anos de 1834 e 1839, é o livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Nela, o artista Jean-Baptiste Debret reúne “os documentos relativos aos resultados dessa expedição pitoresca, totalmente francesa, cujo progresso [acompanhara] passo a passo” (apud HILL, 2012, p. 29). O livro foi estruturado por 115 pranchas litográficas, todas aquareladas e seguidas por detalhados comentários. Marcos César de Senna Hill comenta em seu livro *Quem são os mulatos? Anotações sobre um assunto recorrente na cultura brasileira* (2012, p. 30) que, partindo do ponto de vista antropológico, Debret lançou um olhar positivo, utópico, que, possivelmente, caracterizava, naquele período, o estrangeiro, o qual, segundo ele, estava “convictamente interessado em valorizar a emergência de um processo ‘civilizatório’ que testemunhava e que já honrava”. Refere-se a “esse povo,

²⁰ O pesquisador da fotografia Jean Sagne, no artigo “L’exotisme dans le portrait photographique au XIXe siècle”, ressaltou que, naquele momento, “exótico” eram todos os elementos que fossem “estranhos à cultura ocidental”. (apud Koutsoukos, 2006, p. 106)

naturalmente dotado das mais preciosas qualidades, o bastante para merecer um paralelo vantajoso com as nações mais brilhantes do antigo continente”.

Essa investigação realizada por Debret sobre a população brasileira acabou resultando na introdução do volume II, uma classificação hierarquizada, que, segundo Hill (Ibid., p. 31) foi feita de forma decrescente, de acordo com a importância social de cada “raça”, atribuída pelo governo português:

(...) por meio de onze denominações usadas na linguagem comum, a classificação geral da população (...) pelo seu grau de civilização: 1. *Português* da Europa, português legítimo ou *filho do Reino*. 2. *Português nascido no Brasil*, ascendência mais ou menos longínqua, *brasileiro*. 3. *Mulato*, mestiço de branco com negra. 4. *Mameluco*, mestiço das raças branca e índia. 5. *Índio puro*, habitante primitivo; mulher, *china*. 6. *Índio civilizado*, *caboclo*, *índio manso*. 7. *Índio selvagem*, no estado primitivo, *gentil tapuia*, *bugre*. 8. *Negro de África*, *negro de nação*; *moleque*, negrinho. 9. *Negro nascido no Brasil*, *crioulo*. 10. *Bode*, mestiço de negro com mulato; *cabra*, a mulher. 11. *Curiboca*, mestiço de raça negra com índio. (apud HILL, 2012, p. 31)

Essa classificação feita por Debret e publicada em seu livro aciona sentidos voltados para demonstrar a visão portuguesa em relação à questão do estatuto social, delineado por uma hierarquia étnica. Segundo Lilia Moritz Schwarcz, em *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930* (1993, p.44), essas grandes expedições realizadas a fim de conhecer novas terras desconhecidas levaram a novas concepções e postura, uma vez que “já que era bom observar, era ainda mais fácil ouvir do que ver”. Assim, nas narrativas dessas viagens que, segundo ela, aliavam fantasia a realidade, esses “novos homens” frequentemente eram descritos como estranhos em seus costumes, diversos em sua natureza.

Foi então que, no início do século XIX, o termo “raça” foi introduzido por Georges Cuvier na literatura mais especializada, inaugurando a ideia da existência de heranças físicas permanentes entre os diversos grupos humanos (Ibid., p. 47). Então, não bastava apenas narrar, mas também classificar, ordenar, organizar tudo o que se encontrava pelo caminho. Nesse contexto o surgimento de uma hipótese poligenista tentava pensar a origem do homem, partindo da crença na existência de vários centros de criação, que corresponderiam às diferenças raciais observadas. Para sustentar essa hipótese, foram realizadas inúmeras fotografias usadas como coleta de dados para comprovação de pesquisas científicas e teorias racistas. Essas fotografias foram divididas entre retratos que, conforme Sandra Sofia Machado

Koutsoukos, em sua tese de doutorado *No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX* (2006, p.103) eram, sobretudo de bustos em meio-perfil, e fotografias antropométricas (de bustos ou de corpos inteiros, de frente, perfil e costas), “adquiridas com o objetivo de dar suporte visual a estudos comparativos sobre a raça humana; estudos nos quais, via de regra, procurava-se demonstrar a superioridade da raça branca sobre as demais”.

Como vimos na classificação realizada por Debret, os negros foram colocados abaixo de todos. Sobre isso Stephen Jay Gould, em *The mismeasure of man* (1996) explicou que, naquele momento, havia dois grupos de pensadores que sustentavam a teoria da inferioridade dos negros: os hard-liners (“linha-dura”), que teriam usado o suposto status biológico inferior dos negros para justificar escravidão e colonização, e os soft-liners (moderados), que teriam aceitado os negros como inferiores, mas ressaltavam que o direito de um grupo à liberdade não dependia de seu nível de inteligência (apud KOUTSOUKOS, op. cit., p. 104).

Com suporte científico, o poligenismo ganhou fôlego em descobertas e estudos paleontológicos que propuseram que as diferentes raças contemporâneas proviriam de origens diferentes. Surgiu então a Sociedade Antropológica de Paris, fundada, em 1859, por Paul Broca que, segundo Schwarcz (1993, p. 54), tinha como principal elemento de análise o crânio, “a partir do qual se poderia comprovar a inter-relação entre inferioridade física e mental”. Assim, chegariam à reconstrução de “tipos”, “raças puras”. Semelhante é a experiência realizada por Samuel George Morton, cientista da “Escola Americana de Poligenia”, publicada em *Crania americana* (1839) e *Crania aegyptia* (1844), que estabeleceu paralelos, entre as populações dos Estados Unidos e do Egito, tendo, assim como Broca, crânios como material de análise, os quais, conforme Schwarcz (Ibid., p. 54), não eram apenas físicos, mas também morais. Koutsoukos (Ibid., p. 104) afirma que, nesses trabalhos, classificados como menos desenvolvidos do que os brancos, os negros foram associados à deficiência moral, ao desvio sexual e à inteligência menor²¹.

²¹ Koutsoukos (Ibid., p. 104) afirma que a frenologia explorada por Morton “assim como por outros desde fins do século XVIII e primeiras décadas do XIX, comparava o formato e o tamanho de crânios de humanos brancos e negros, e crânios de símios. As teorias do norte-americano Morton teriam

Influenciado por Morton, Koutsoukos (2006, p. 104) afirma que Louis Agassiz, biólogo e naturalista suíço, naturalizado norte-americano e fundador do Museu de Zoologia Comparada da Universidade de Harvard, chefiou a Expedição Thayer ao Brasil e aos Andes, colhendo material para o desenvolvimento de suas pesquisas. Foi então que, ao chegar ao Rio de Janeiro, Agassiz encomendou a Augusto Stahl, fotógrafo italiano que desembarcou no Brasil em 1853, fotos de negros e asiáticos, as quais, segundo a autora, tencionava usar em estudos comparativos futuros. Koutsoukos (Ibid., p. 104) comenta que Walter Hunnewell, assistente de Louis Agassiz, recebeu treinamento no estabelecimento fotográfico de Georges Leuzinger, no Rio de Janeiro, para que pudesse realizar os registros da Expedição Thayer na Amazônia. Assim, Hunnewell teria produzido para Agassiz “um conjunto de fotos antropométricas, composto de imagens de índios, negros e mestiços” ²² (Ibid., p. 104).

Seguindo essa vertente, mulheres negras foram colocadas a posar dentro dos estúdios fotográficos exibindo vestimentas e adereços de inspiração ou procedência de seus países de origem, retratando profissões e serviços que desempenhavam, diferentes etnias e ritos. Diversos fotógrafos se dedicaram à produção dessas fotografias para souvenir, como o próprio Christiano Júnior, Marc Ferrez, Rodolpho Lindemann, Felipe Augusto Fidanza, Augusto Stahl e Alberto Henschel. As próximas três imagens a seguir retratam mulheres negras na Bahia, e todas foram realizadas por fotógrafos não identificados por volta de 1865.

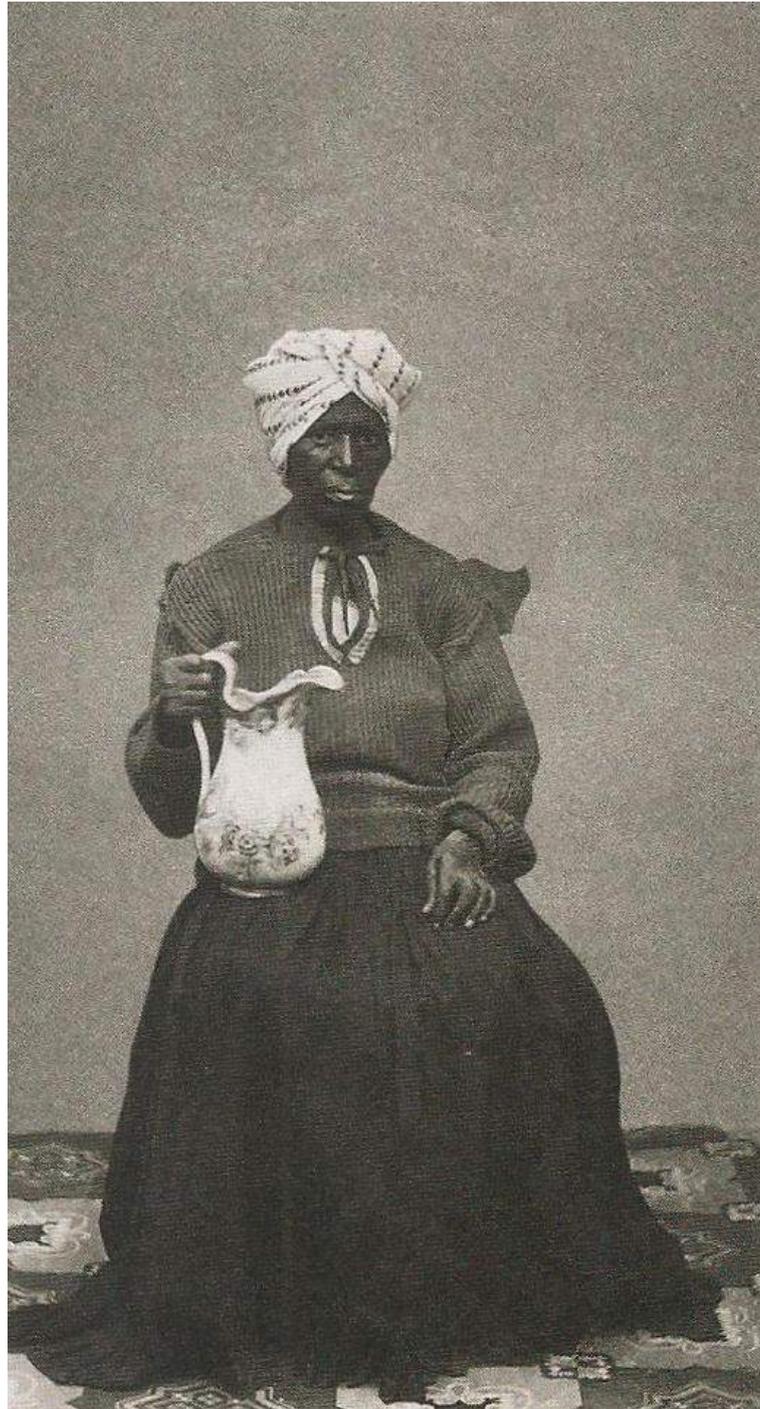
Hildegardes Vianna, em *A Bahia já foi assim* (1979, p. 135), descreve um pouco do cotidiano das mulheres negras na Bahia até mais ou menos 1940:

As mulheres de cor, amigas antigas de certas famílias a quem serviam com devoção ímpar, só tinham destaque em duas ocasiões – enterro ou batizado. Nos dias de enterro, integravam o cortejo fúnebre, carregando as bandejas de flores ofertadas ao defunto. Nos batizados eram convocadas para segurar a criança. Se era uma pessoa muito delicada e de muitos préstimos, era tomada como madrinha de apresentação. Compreenda-se, entretanto, que este compadrio não queria dizer que suas regalias aumentassem ou suas restrições diminuíssem. Comia na cozinha e nunca passava da copa nos dias de gala. (Ibid., 1979, p. 136)

dado argumentos aos defensores da escravidão nos EUA, pois concluíam, mais uma vez, acerca da superioridade da raça branca”.

²² As fotos realizadas tanto por Stahl no Rio de Janeiro, quanto as tiradas por Hunnewell na Amazônia, encontram-se organizadas em álbuns no Peabody Museum da Universidade de Harvard. (Koutsoukos, 2006, p. 105)

Como parte dessa produção fotográfica, a fotografia a seguir, **figura 5**, retrata uma mulher negra sentada em uma cadeira, segurando uma jarra com a mão direita. No fundo, uma parede de cor lisa e no chão um tapete com padrões mesclados em tonalidades claras e escuras. Possivelmente realizada em estúdio fotográfico, o autor da fotografia continua desconhecido.



**Figura 5 – Mulher negra na Bahia segurando uma jarra. Fotógrafo não identificado (c. 1865)
Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 70)**

Posicionada no centro da imagem, a mulher está sentada com todo o seu corpo voltado para câmara do fotógrafo. Em uma pose aparentemente confortável, a fotografia pode ter seguido as sugestões de John Towler a respeito do arranjo da pose em seu manual, publicado em 1864:

“(...) Posicione o modelo de modo cômodo e gracioso, em pé ou sentado, apoiado num pilar, balaustrada ou pequeno pedestal, de modo que cada parte esteja igualmente em foco, mas especialmente as mãos, rosto e pés (caso estes precisem ser vistos). (...) Tão logo a figura ou o grupo esteja fixo na posição agradável, cômoda e artística, a próxima etapa importante se apresenta, iluminar esta figura ou grupo de modo a obter uma imagem clara e distinta no despolido da câmara.” (apud Koutsoukos, 2006, p. 56)

A boa iluminação da imagem possibilitou ressaltar os detalhes e criar contrastes entres os elementos que a compunham. Os ombros aparecem alinhados e seu olhar segue a direção de sua cabeça. Notamos que suas vestes fazem contraste com a jarra que ela segura com a mão direita:



Fig. 6
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig. 7
Detalhes do torço



Fig. 8
Detalhes da blusa e da camisa



Fig. 9
Detalhes da saia

A composição de tonalidades teria sido proposital? A presença, na fotografia, de determinados objetos, tinha como objetivo induzir o observador associar ideias a respeito do retratado? A jarra de cor clara em contraste com a vestimenta escura

explicitaria a intenção de induzir a condição servil dessa mulher? Observamos também que o torço²³ que ela usa amarrado na cabeça, conforme fig.7, também apresenta tonalidade clara e, assim como a jarra, ganhou destaque na fotografia. O torço teria ganhado destaque também por ser um indicador de escravidão? Conforme Escorel, o torço “era identificado com a condição de servidão”, assim como “estar descalço foi, desde a Roma antiga, um dos traços distintivos do escravo” (apud Silva, 2005, p.56).

Feito normalmente de linho, algodão e seda, podem apresentar bordados, cores lisas ou padrões geométricos realizados a partir de tecelagem ou de estamparia (TORRES, 2004, p. 442). Raimundo Nina Rodrigues, em *Os africanos no Brasil* (2010, p. 127), define o torço como sendo um “triângulo de pano cuja base cinge a circunferência da cabeça, indo prender-se a três extremidades na parte posterior ou nuca”.



Fig. 10
Diferentes maneiras de usar o torço. Fonte: (TORRES, 2004, p.454-455)

Na fig. 10, temos diversas maneiras como o torço pode ser amarrado na cabeça. A mulher representada na fig.7 aparece usando-o de forma parecida com a ilustração de número 2, no canto inferior esquerdo da figura. É devido a essa diversidade de maneiras de usá-lo e amarrá-lo sob a cabeça que Torres (Ibid., p.441) o considera como o elemento mais “individualizador” da vestimenta negra no

²³ Adotamos o termo “torço” ao nos referirmos ao modo de amarrar e torcer o turbante sob a cabeça. Autores como RODRIGUES (2010) e TORRES (2004) escrevem “torso”.

Brasil durante o século XIX: “Por verdadeiras que sejam as razões já várias vezes invocadas, de razão nacional, religiosa ou regional no modo de usar o torso, uma causa é certa: a contribuição individual parece representar, no arranjo do torso, papel importante. Ele é o elemento em que as crioulas dão largas à sua imaginação e espírito criador; por meio do torso, introduzem variantes ocasionais no seu traje”.

De influência mulçumana, Monteiro et. al afirma no artigo *As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: símbolos de identidade e memória* (2005, p.390) que o turbante deve ter chegado ao Brasil, provavelmente trazido por escravos islamizados, e também pelos portugueses, durante o Ciclo da Baía do Benin no século XIX.

Já para José Valladares, em *O torço da bahiana* (1952, p. 6), o uso do turbante foi aprendido aqui no Brasil, se baseando nas ilustrações de Rugentas: “Em suas magníficas ilustrações sobre nossos costumes, rara é a preta que não ostenta seu vistoso turbante: no Recife, no Rio, em Minas, na Bahia”, e nas pinturas de Debret: “Observou de uma negra livre, vendeira de milho verde, que tivera o cuidado de acrescentar alguns raminhos de arruda ao seu turbante, como talismã²⁴”. O autor cita ainda Machado de Assis a respeito das quitandeiras africanas e crioulas que trabalhavam na Rua Direita no Rio de Janeiro: “as bahianas eram reconhecidas pela trunfa – um lenço interminavelmente enrolado na cabeça, fazendo lembrar o famoso retrato de Mme. De Stael²⁵”. Apesar da discordância em relação a suas origens²⁶, a

²⁴ Sobre os amuletos usados pelas mulheres negras no Brasil no século XIX, incluindo pencas e balangandãs, consultar a dissertação de mestrado de Simone Trindade Vicente da Silva, *Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pencas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto* (2005); o livro de Raul Lody *Jóias de Axé: fios-de-contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira* (2001), e a dissertação de Aline Souza Hardman, *Pencas de balangandãs: construção histórica, visual e social da “crioula” no século XIX*.

²⁵ Anne-Louise Germaine Necker, baronesa de Staël-Holstein (Paris, 22 de Abril de 1766 — 14 de Julho de 1817), mais conhecida como Madame de Staël, foi uma romancista e ensaísta francesa que incorporou como poucas mulheres o espírito do Iluminismo francês, e costumava aparecer em público com um enorme turbante enrolado na cabeça.

²⁶ O próprio autor, Valladares (1952, p. 8) admite tal discordância e sugere algumas razões para que este continue sendo usado até os dias de hoje: “Seja de origem portuguesa, conforme presumimos, seja de origem africana, através dos pretos maometanos, como também razões para se admitir, o turbante do traje da bahiana veio até nossos dias em várias regiões do país, com especialidade na Bahia. Mais de uma razão leva a crioula a conservar a cabeça protegida graciosamente com um torço. A primeira razão será sem dúvida a de resguardá-la contra as inclemências do sol tropical, contra o sereno e contra a chuva; é a razão de ordem higiênica. Mas há também razões de ordem religiosa, que são muitas, e das quais bastará citar apenas uma para se fazer ideia de sua importância. Realmente, como, senão com um turbante, poderia sair à rua filha-de-santo que terminou sua iniciação nos cultos do candomblé, e que por isso está com a cabeça raspada? Filhas-

presença do torço, representado, nas fotografias analisadas, de formas variadas enquanto possibilidades de usos e amarrações é notável e marcante.

Voltando nosso olhar para a fig.8, vemos que ela veste uma camisa de mangas compridas, com um detalhe formando um leve decote logo abaixo do pescoço ornado com rendas e amarrado por tiras que formam um laço. Devido a esse detalhe é que nos foi possível ver que, por baixo dessa camisa, há outra peça de roupa, de tonalidade clara. Pode-se tratar de outra blusa colocada ali justamente para cobrir parte do seu colo que ficaria à mostra devido ao decote da blusa usada por cima. A saia (fig. 9) é longa e rodada, de tonalidade escura e lisa, arrastando no tapete do estúdio e cobrindo seus pés.

Assim como essa fotografia, a próxima que segue provavelmente deve ter sido realizada no mesmo estúdio. Afirmamos isso devido ao fato do tapete e a cor do fundo serem as mesmas.

Realizado de corpo inteiro, esse retrato, **figura 11**, permitiu a representação de uma cena, com móveis e objetos decorativos. A mulher aparece no centro da fotografia, com olhar seguindo a direção da sua cabeça, em direção à câmara do fotógrafo. No lado esquerdo, temos uma cortina, que estaria ali, talvez, para regular a entrada da luz natural dentro do ateliê. Apesar da pose confortável, notamos que seu semblante está tenso, sua musculatura facial está rígida, diferentemente do que sugere os manuais de Alexandre Ken em 1864:

Tudo deve ser feito para distrair o visitante e dar ao seu semblante uma expressão de calma e felicidade, para fazer nascer em seu espírito ideias agradáveis, risonhas, que clareando seus traços com um doce sorriso, façam desaparecer aquela expressão séria que a grande maioria tem tendência a assumir, e que sendo a que mais se exagera, dá geralmente à fisionomia um ar de sofrimento, de contração ou de tédio. (apud Koutsoukos, 2006, p. 52)

Fica clara a necessidade de se conseguir direcionar tanto a pose quanto a expressão do retratado, buscando tirar o “ar de sofrimento” do semblante do visitante, dando a ele “uma expressão de calma e felicidade”. Tarefa que, nessa fotografia, não logrou êxito.

de-santo antigas falam em que havia um modelo de torço para cada uma das diferentes “nações”: torço à moda gêge, à moda ketto, ijexá, angola, congo, etc. Também falam numa correlação do culto, ou de correlação entre o torço e a divindade, “orixá”, a que se está consagrado. Tal relação abrangia tanto o formato do pano como seu colorido e o modo de amarrá-lo.”



Figura 11 – Mulher negra na Bahia usando pano da Costa. Fotógrafo não identificado (c. 1865)
Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 70)

Com as mãos apoiadas sob as pernas, a mulher exhibe uma pulseira, e nas orelhas um par de brincos. Júnia Ferreira Furtado, em *Chica da Silva e o contratador dos diamantes* (2003, p. 140), deixa vestígios de que joias e peças de ouro e prata eram símbolos exteriores de riqueza, e as mulheres as ostentavam no colo, na cintura e nos cabelos. A autora afirmou que as negras costumavam enrolar várias correntes de ouro no pescoço e nos quadris, e nelas dependuravam contas de ouro, pedras e balangandãs. O uso dessas joias incomodava a elite: “a experiência tem mostrado que dos trajes de que usam as escravas se seguem muitas ofensas contra Nosso Senhor”, assim os conselheiros do bispo do Rio de Janeiro aconselhavam o rei: “mandar que de nenhuma maneira usem, nem de sedas nem de telas e ouro porque será tirar-lhe a ocasião de poderem incitar para os pecados com os adornos custosos de que se vestem” (LARA, 2000, p. 178).

Em resposta a esse posicionamento oficial, vieram duas cartas régias, os pareceres do Conselho Ultramarino²⁷ e as Pragmáticas de 1677 e de 1749²⁸, proibindo que as escravas, forras ou livres usassem vestidos de seda, cambraias, holandas, com ou sem rendas, e brincos de ouro ou prata. O objetivo era reprimir “a demasia do luxo, de que usam no vestir as escravas desse Estado, e devendo evitar-se este excesso, e o ruim exemplo que deles pode seguir, à modéstia e compostura dos senhores das mesmas escravas e suas famílias e outros prejuízos igualmente graves” (Ibid., p. 179). Ainda sobre o incômodo gerado pelo uso das joias, o padre Antonil não se conformava com o fato de que muito do ouro que se extraía nas Minas ficava imobilizado “em cordões, arrecadas e outros brincos, dos

²⁷ Motivado por uma representação dos oficiais da Câmara da Bahia que reclamavam do “prejuízo que se segue ao bem público do excesso e luxo com que os negros e mulatos se vestem naquela terra”. Os conselheiros concordavam que o “luxo nas mulatas e mais escravos” levava à ruína (...) muitas casas” e davam “ocasião a muitos pecados”. Por isto, recomendavam ao rei estender para todo o Estado do Brasil as determinações expedidas para o Rio de Janeiro. (Ibid., p. 179)

²⁸ O capítulo IX da Pragmática de 1749 (apud SILVA, 2005, p.49) determinava que: “Por ser informado dos grandes inconvenientes, que resultam nas Conquistas de liberdade de trajarem os negros, e os mulatos, filhos de negro, ou mulato, ou de mãe negra, da mesma sorte que as pessoas brancas, proíbo aos sobreditos, ou sejam de um, ou de outro sexo, ainda que se achem forros, ou nascessem livres, o uso não só de toda a sorte de seda, mas também de tecidos de lã finos, de holandas, esguiões, e semelhantes, ou mais finos tecidos de linho, ou de algodão; e muito menos lhe será lícito trazerem sobre si o ornato de joias, nem de ouro ou prata, por mínimo que seja. Se depois de um mês da publicação desta lei na cabeça da Comarca, onde residirem, trouxerem mais coisa alguma das sobreditas, lhes será confiscada; e pela primeira transgressão, pagarão de mais o valor do mesmo comisso em dinheiro; ou não tendo com que o satisfaçam, serão açoitados no lugar mais público da Vila, em cujo distrito residirem; e pela segunda transgressão, além das ditas penas, ficarão presos na cadeia pública, até serem transportados em degredo para a Ilha de S. Tomé por toda a sua vida.”

quais de veem hoje carregadas as mulatas de mau viver e as negras, muito mais que senhoras”²⁹(FURTADO, 2003, p. 140).

Usadas, muitas vezes, como investimento, essas joias tinham seus preços calculados de acordo com o peso em ouro lavrado e os quilates das gemas. Eram penhoradas, e criaram na região de Minas Gerais sistema informal de crédito (Ibid., p. 141):

Ana Maria de Freitas, negra, proprietária de duas casas no Tejuco e de algumas joias, constituiu um bom exemplo de como esses artefatos podiam ser eficientes formas de capitalização, pois todas as que possuía – catorze botões, ouro lavrado, um par de brincos e um laço – estavam empenhadas, e com elas obteve catorze oitavas de ouro.

As vestimentas da mulher negra retratada são formadas por (fig. 13 e fig. 14):



Fig. 12
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio

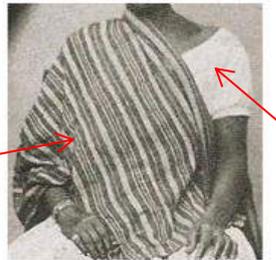


Fig. 13
Detalhes da blusa e do pano da Costa



Fig. 14
Detalhes da saia

²⁹ Sobre as joias pertencentes às escravas, forras ou livres, Furtado (2003, p.140) comenta: “Chica da Silva em 1773 chegou a dar como esmola para a Irmandade do Rosário, de que era irmã, um par de brincos de ouro. Também Teresa Feliz deixou um laço de ouro, seu bem mais valioso, para a mesma irmandade. Rita Quitéria, filha de Chica, possuía várias joias, algumas provavelmente herdadas da mãe. Entre elas, um laço e brincos de prata com pedras amarelas e alguns diamantes pequenos, dois pares de brincos com pedras roxas, duas flores de prata com pedras roxas e amarelas, quatro pares de botões de prata dourada com círculos de pedras vermelhas, uma fivela de prata com pedras brancas, duas pulseiras de prata com ramos de ouro, cravados com pedras brancas, e um par de fivelas de prata para usar nos sapatos. Na fazenda do Buriti ainda restavam, em 1833, uma medalha encastoadada em ouro, com cruz de crisólito; pedras de topázio carmim com uma flor de crisólito por cima, encastoadas em prata; uma medalha menor encastoadada em ouro francês; um par de botões velhos de pedra branca encastoados em prata e mais dois botões de massa bastante antigos com figuras brancas no centro encastoados em metal dourado.”

Na fig. 13, vemos que ela veste uma blusa de tonalidade clara, com decote canoa e mangas curtas estilo camponesa. Por cima da blusa, no ombro direito temos, um pano da Costa listrado cobrindo seu colo, indo em direção aos quadris. Já na parte inferior, ela veste uma saia (fig. 14) longa e rodada, de cor clara com estampas aparentemente florais impressas. Aline Monteiro, em sua dissertação de mestrado, *Para além do “Traje de crioula”: um estudo sobre materialidade e visualidade em saias estampadas da Bahia oitocentista* (2012), comenta sobre a produção e uso dos tecidos estampados no Brasil no século XIX:

“(…) O relato da implementação dessa máquina [de estamperia], as frustrações e dificuldades de preparo das tintas e manuseio da máquina nos indicam que a implementação da estamperia não era barata e acessível às fábricas desse período. Stein (1979) também aborda as dificuldades e atrasos das estamparias no Brasil, e diz que um dos fatores que explicaria o fato de que em 1894 apenas a Progresso Industrial no Rio produzia estampados, era o alto preço das tinturas, já que segundo o autor, altos direitos alfandegários incidiam sobre as tinturas importadas (...) Com relação aos tecidos das saias, sabe-se que as ornamentações poderiam ser feitas também através de bordados ou até mesmo serem tecidos como o *jacquard*, que traz em sua própria estrutura os desenhos formados pelo entrelaçamento dos fios de urdume e trama. No entanto, a probabilidade dessas representações estarem se referindo a estampas de algodão é bem maior, devido ao baixo custo desse tecido, a alguns relatos do uso de estampados no traje de crioula. (Ibid., p.145)

Observamos, na representação das vestimentas retratadas nas figuras 11, 12 e 14, a presença da primeira saia estampada com motivos florais, até aqui analisada. A estampa é formada por pequenos padrões em linhas verticais. Devido à regularidade e à uniformidade dos desenhos, supomos que tenha sido feita em máquina. Como vimos nas palavras de Monteiro, essas ornamentações poderiam ser resultantes de processos manuais como a estamperia bordada ou a estamperia com o uso de blocos.

Monteiro (Ibid., 146) afirma que a representação dos tecidos estampados não foi realizada de maneira expressiva nas obras dos viajantes do século XIX. Uma coleção de desenhos disponibilizada no acervo digital da Biblioteca Nacional feita por Lady Maria Callcott é um precioso e raro estudo dos tecidos estampados desse período.

Nessas imagens, Callcott representou as saias estampadas com motivos florais e o listrado presente nos panos da Costa usados pelas mulheres em suas ilustrações envolto na cintura. Tais ilustrações dialogam com a aparência visual que

encontramos na figura 11. Ao olhar mais atentamente para a fig. 14, observamos que, no barrado da saia, há um babado dando-lhe acabamento e cobrindo os pés da escravizada. Com os cabelos curtos à mostra, a mulher não usa torço para esconder os fios cacheados, assim como a mulher retratada na figura 1.



Figuras 15 e 16 – *Market woman* - Bahia. Lady Maria Callcott (atribuída). Desenho. s/d. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil. Fonte: www.bdnacional.bn.br, acesso em 15 de dezembro de 2014.

Assim como na figura 11, temos representada outra saia estampada na imagem acima. A **figura 17**, de autoria anônima, é um registro de uma imagem provavelmente realizada em estúdio com elementos cenográficos. A mulher, retratada bem próximo ao centro, está sentada de lado em uma cadeira com as pernas cruzadas e o braço esquerdo apoiado em um aparador. No lado esquerdo da imagem, temos uma cortina de tonalidade escura e lisa que, assim como na **figura 8**, poderia estar ali para regular a luz que entrava no estúdio. O aparador de madeira tem detalhes em entalhe e gavetas. Em cima dele, repousa uma espécie de chaleira de ferro. A chaleira representaria ali sua condição de escrava doméstica? Mais uma vez teria o fotógrafo se munido de elementos que nos induzissem a criar uma ideia de escravização nessa fotografia?

Com o olhar em direção à câmara, a imagem de corpo inteiro nos possibilitou observar uma maior riqueza de detalhes. Aparentemente em uma pose confortável, ela apoia a mão esquerda no rosto, talvez em uma tentativa de manter-se imóvel durante a captura da imagem.



Figura 17 – Mulher negra na Bahia usando sandália. Fotografia não identificado (c. 1865) Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 71)



Fig. 18
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig. 19
Detalhes da blusa, do pano da
Costa, do torço e das joias

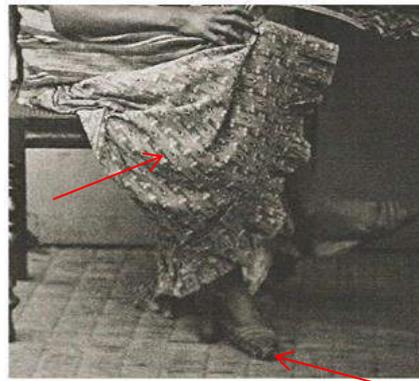


Fig. 20
Detalhes da saia estampada e da
sandália

Suas vestimentas são formadas por um torço de tonalidade clara amarrado na cabeça, brincos e colar (fig. 19). A blusa de cor clara, com decote em U e lisa possui mangas curtas estilo camponesa. Envolto sob o tronco, um pano da Costa listrado com listras de diferentes tonalidades e espessuras. A saia é longa e rodada (fig. 20), de tonalidade mais escura que a blusa e estampada, apresenta um barrado feito por babados. Sobre essas saias usadas diariamente, Torres (2004,p. 440) comenta:

De uso diário são as saias de chita estampada que, antigamente, eram cosidas com particular esmero. Por meio de uma pala com 10 a 15cm de largura, no máximo, prende-se a saia ao cós; a saia tem, pelo menos, 4m de roda. Termina por um babadinho, cuja largura não deve exceder de 5cm e tem, às vezes, uma rendinha bem estreita na ponta. O “aprego” do babado à saia e o da saia à pala fazem-se com perfeito capricho. Aí aparecem o “perfilado” (festonné), em desenhos de gosto francês, o bico de pato, o roquete em pé (ou sinhozinho), o repolego e a caixinha de freira.

Notamos a semelhança da descrição realizada por Torres ao observarmos a saia retratada na fig. 20. Ela apresenta ampla roda, e termina por um “babadinho” que não ultrapassa aparentemente 5 centímetros. O ato de cruzar as pernas deixou à mostra seus pés cobertos, por sua vez, com sandálias ou chinélinhas. Torres

(Ibid., p. 441) também descreve as chinelas usadas pelas mulheres negras escravizadas:

A chinela de luxo, em cetim branco ou veludo preto bordados, tem uma fivela de rendinha muito e estreita. De biqueira revirada para cima e salto de carretel (2 - 3cm de altura), é de tamanho inferior ao do pé; não cobre senão quatro dedos, ficando o dedo mínimo para fora, e o salto alcançando apenas o meio de calcanhar. Essa base em que o corpo da crioula se firma em perfeito equilíbrio parece contribuir para maior movimentação do corpo e imprime assim maior mobilidade a toda a figura. No uso diário, a sandália é de couro e tem o mesmo feitio que a acima descrita.

Monteiro et al (2005, p.390) sinaliza a influência árabe-islâmica, já indicada pelo turbante, no uso, por algumas negras e crioulas, das chinelinhas com ponta virada (marroquins). Não encontramos na iconografia analisada nenhuma fotografia em que essas chinelinhas com ponta virada aparecessem, talvez devido ao longo comprimento das saias que encobriam os pés de quem poderia estar usando-as. Na fig. 20, possivelmente, trata-se de uma sandália feita de couro, conferindo à escrava maior mobilidade e agilidade para desenvolver suas atividades diárias.

Retratando o viés servil dentro dos estúdios fotográficos, assim como nas **figuras 1, 4 e 17**, a fotografia a seguir, **figura 21**, bem como as próximas duas que seguirão mais adiante, foram realizadas pelo fotógrafo alemão Alberto Henschel, em estúdio fotográfico por volta de 1870. Alberto Henschel (1827-1882) chegou ao Brasil em maio de 1866 e, no mesmo ano montou um estúdio fotográfico na Rua do Imperador, 38, em Recife. Em 1867, inaugurou um ateliê na província da Bahia, na Rua Direita da Piedade, 16, Salvador. Já em 1870, data de provável realização da figura 14, o fotógrafo se estabeleceu no Rio de Janeiro, na Rua dos Ourives, 40. Segundo Ermakoff (2004, p.175) os estabelecimentos de Alberto Henschel fotografaram, em cartes de visite, todos os extratos sociais do Império: “a nobreza, os ricos comerciantes e suas famílias, a classe média branca e suas subdivisões, assim como negros, tanto livres quanto escravos. A única diferença é que estes não eram fregueses, mas apenas modelos”. O jornal Diário de Pernambuco em 21 de outubro de 1867 destacava os trabalhos realizados no ateliê de Henschel:

Um melhoramento essencial na arte de obter retratos em tamanho natural acaba de ser executado ultimamente, e consiste em fixar diretamente no tamanho que se quer sobre a tela de pintor o retrato fotografado por meio do instrumento especial chamado câmara solar de aumento. (apud KOSSOY, 2002, p. 176)

Suas imagens fotográficas encontram-se na Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, Museu Histórico e Geográfico Brasileiro, Casa de Rui Barbosa, CPDOC/FGV, Arquivo Público do Estado da Bahia, Instituto Moreira Salles, Livio Spiegler, Reiss Museum e Institut für Länderkunde (Ibid., p. 179).

Colocada ali para ser retratada, a mulher negra aparece na imagem para ser vista, não para se dar a ver. Conforme Manuela Carneiro Cunha, em *Olhar escravo, ser olhado* (1988, p. 23), o escravo é visto nesta condição sob “formas que o despersonalizam de duas maneiras, mostrando-o seja como um tipo, seja como uma função”. Não são apenas suas feições que são capturadas pelas câmeras como também a generalidade que permite reconhecê-lo como um “negro mina”, “gabão”, “cabinda”, “crioulo” (Ibid., p. 23). Enquanto tipo, ela se encontra ali, congelada na pose, equilibrando uma bandeja cheia de abacaxis sobre a cabeça, paralisada como sinal de uma categoria que a subsume e torna sua individualidade irrelevante. Menor que o personagem, ao contrário, é a função (Ibid., p.23). Uma cena montada em estúdio, encenando sua atividade diária nas ruas possivelmente vendendo frutas e verduras, ganha destaque, e não a designa como indivíduo, mas como parte dessa encenação onde a grande estrela é a condição servil. Cunha (Ibid., p. 24) deixa indícios de que embora a imagem apontasse para uma atividade ou para o próprio escravo, esse não aparecia propriamente. Tornava-se um elemento teatral, uma peça que se colocava aqui ou ali para “enfeitar” a cena. Na imagem 21, a mulher não aparece à maneira como seus senhores se faziam retratar para afirmar a própria singularidade, pois identificavam-se pelos nomes e faziam-se cercar por sua família (Ibid., p. 24). Ela se encontra ali, sozinha, imóvel, compondo, talvez, mais uma série de fotografias vendidas – eis aqui mais uma diferença com a fotografia dos senhores, um “cartão de visita”, oferecida a pares – “ao viajante ou a quem se retira para a Europa”.

Localizada próxima ao centro da fotografia, ela foi retratada à frente de um cenário pintado e com os pés em cima de um tapete.



Figura 21 – Mulher negra posando em estúdio. Fotógrafo: Alberto Henschel (c. 1870). Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 117)

Havia um arranjo da cena, com fundo pintado e objetos que simulavam a condição servil dessa mulher. Koutsoukos (2006, p. 61) afirma que, nos ateliês mais ricos, muitos desses fundos ou painéis³⁰ vinham diretamente da Europa, onde eram pintados por artistas especializados naquele tipo de composição. O painel pintado aqui tem a representação de um lago com uma farta vegetação ao redor.

Retratada com o olhar seguindo a direção de sua cabeça, com o corpo voltado para frente e levemente para o lado esquerdo, ela aparece vestindo uma blusa (fig.23) de cor clara, mangas curtas estilo camponesa, e decote canoa ornado com renda. Repousando sobre o ombro direito temos um pano da Costa com listras largas estampadas verticalmente, em tonalidades diferentes. Um brinco na orelha e algumas pulseiras nos dois punhos. Sobre a cabeça, ela usa um torço de cor escura e ornado com uma fita rendada, apoiando uma bandeja com alguns abacaxis. Mais uma vez, temos aqui um elemento que indica alguma ideia de trabalho. No caso, as cestas com frutas eram comuns às negras de “ganho” ou carregadoras: “O cesto brasileiro serve ao negro, para transportar à cabeça, diferentes espécies de objetos. O carregador, nesses casos, não se esquece de sua rodilha, trapo de algodão grosseiro, sempre sujo e que é enrolado como uma almofada para preservar a cabeça do contato com o fardo” (DEBRET apud CUNHA, 1988, p.25).

Na parte inferior, ela veste uma saia (fig. 24) longa e rodada, de cor clara e lisa, com um barrado feito por babados. Descalça, e com algo que se assemelha a um cigarro na boca, além do torço indicando uma condição servil ou escrava, há os pés descalços e a cesta.

Da mesma forma, ela aparece na **figura 29**, mas agora não mais de pé, e sim sentada em um banquinho. A cesta carregada de abacaxis também não está mais apoiada sobre a cabeça, está repousando ao seu lado, no canto direito da imagem em cima de uma banqueteta de madeira.

³⁰ Conforme Maria Inez Turazzi em sua obra *Poses e trejeitos; a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)* coloca que “a mise-en-scène havia de estar ali para que pudesse aparecer na fotografia e “transportar” o indivíduo para um mundo exterior ao seu, mesmo que, para isso, ele tivesse de permanecer completamente imóvel por um bom tempo”. (apud KOUTSOUKOS, 2006, p. 62)



Fig. 22
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S.
Custódio



Fig. 23
Detalhes da blusa, do pano
da Costa e do torço

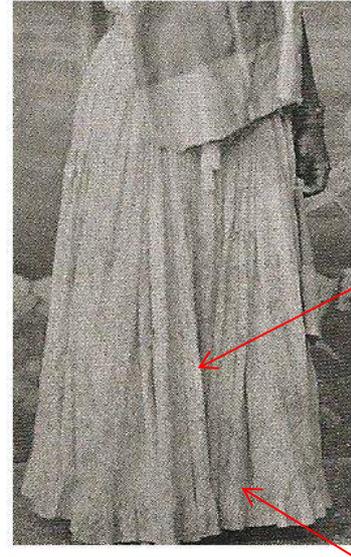


Fig. 24
Detalhes da saia



Fig. 25
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de
S. Custódio



Fig. 26
Detalhes do torço e do brinco

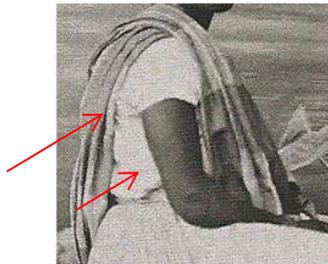


Fig. 27
Detalhes da blusa e do pano
da Costa

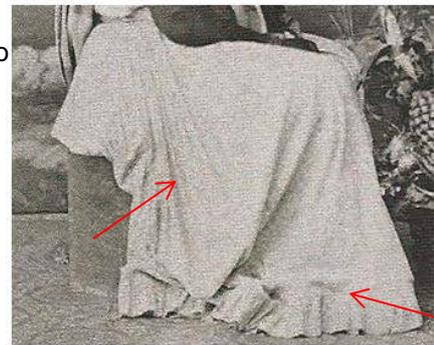


Fig. 28
Detalhes da saia

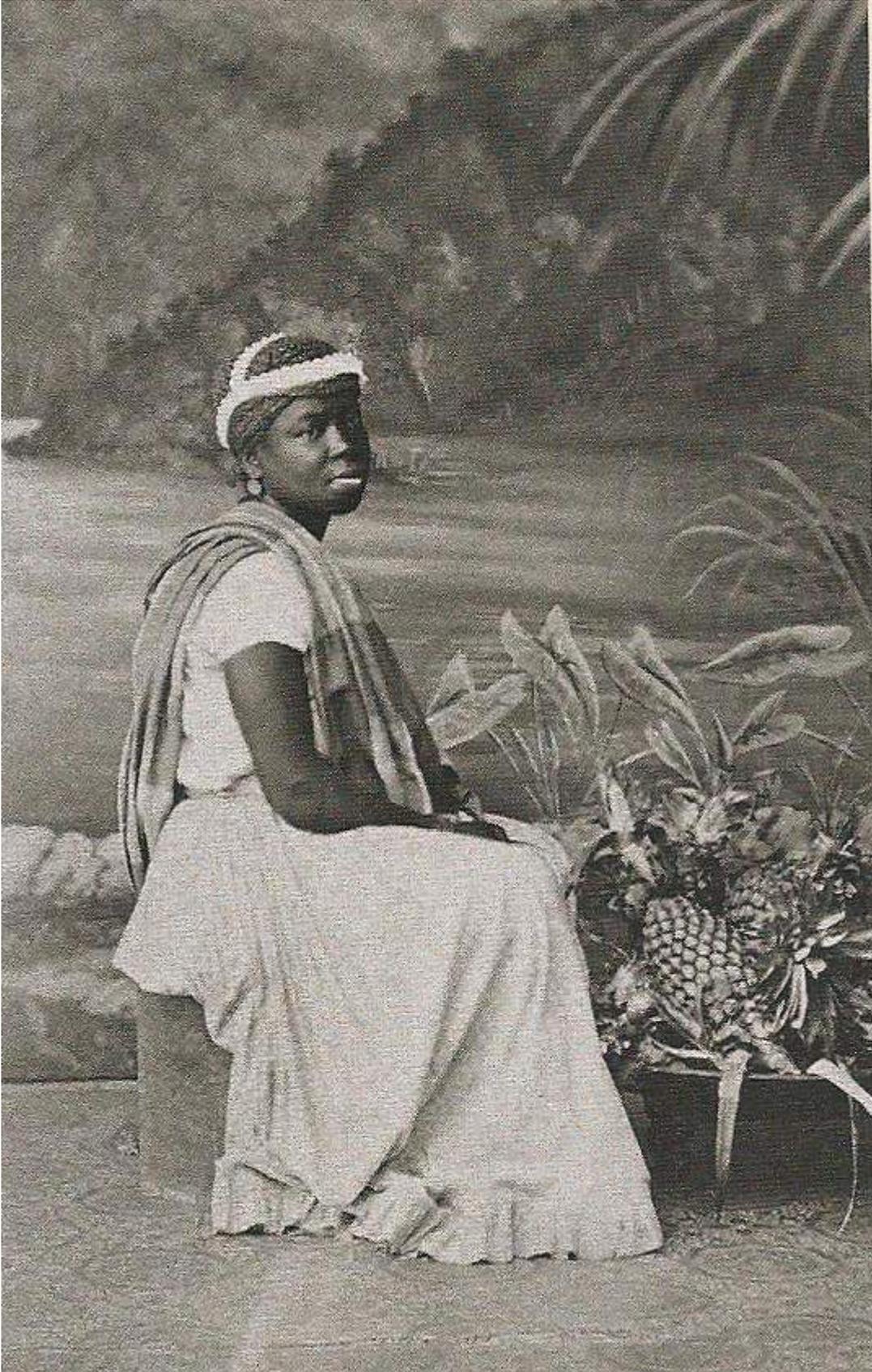


Figura 29 – Mulher negra posando sentada em estúdio. Fotógrafo: Alberto Henschel (c. 1870)
Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 117)

Com o semblante mais relaxado, e em uma pose mais confortável, a mulher, aparentemente, está mais à vontade nessa fotografia do que na outra anterior (fig. 21), onde aparece com a musculatura da face bastante rígida e ainda sustentando o peso daqueles diversos abacaxis. Tivemos acesso a poucas fotografias que retratavam o mesmo indivíduo negro, provavelmente na mesma ocasião com as mesmas vestes, mas em poses diferentes. Essas duas fotografias de Alberto Henschel foram um desses casos.

Realizada no estúdio de Alberto Henschel, essas duas fotografias (fig. 21 e fig. 29) registraram a imagem dessa mulher com uma vertente exótica em uma tentativa de satisfazer a “curiosidade” europeia com relação às pessoas de cor que viviam numa terra que seria a última a abolir a escravatura. Estava ali presa a sua cor, a suas vestimentas e a alguns objetos e badulaques, um tanto quanto “romantizada”, sem manchas de sujeiras e rasgos, sem cicatrizes à mostra, mostrando uma assepsia e uma naturalidade que não condizia com o real cotidiano desses escravos, em meio a chibatadas.

Como vimos, esse tipo de fotografia ficou conhecida no século XIX como “typos de pretos”, e tentavam seguir o ideal de uma Corte que se pretendia modernizada e civilizada. Uma escravidão não cruel era a imagem que se pretendia exibir no exterior e, devido a essa demanda vários foram os fotógrafos que se dedicaram a registrar esse tipo de imagem (Koutsoukos, 2006, p. 108). Esses fotógrafos viram ali um meio de exploração comercial de retorno fácil e rápido, e as mensagens passadas deveriam ser facilmente interpretadas, como afirma Koutsoukos (Ibid., p. 108):

Via de regra, nas **cenas de estúdio**, trataram os fotógrafos de colocar a referida *ordem* nas composições, nas quais deixaram de fora o “burburinho” das cidades, do comércio, da movimentação das ruas, e nas quais escolhiam com cuidado o que iam registrar, fazendo uso de *signos*, muitos dos quais podiam ser decodificados pelos que vissem os cartões.

Na fotografia abaixo, **figura 30**, Alberto Henschel retratou outra mulher negra em seu ateliê usando o mesmo painel do fundo, assim como nas **figuras 21 e 29**. Localizada bem próxima ao centro da imagem, ela aparece na frente do painel pintado, sem tapete no chão, segurando um chapéu de palha com a mão direita e ao lado de uma mesa de madeira decorada com entalhes onde há peixes e um balaio de palha.



Figura 30 – Mulher negra posando perto de mesa com peixes em estúdio. Fotógrafo: Alberto Henschel (c. 1870). Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 117)

Seu olhar é marcante, e vai em direção à câmara de Henschel. A boa iluminação deixou seu rosto e mãos em evidência. Tudo parece ter seguido o padrão de pose da época, ombros alinhados, olhar seguindo a direção da cabeça e o arranjo dos objetos compondo o cenário.



Fig. 31
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig. 32
Detalhes da blusa
e do torço



Fig. 33
Detalhes do pano da Costa

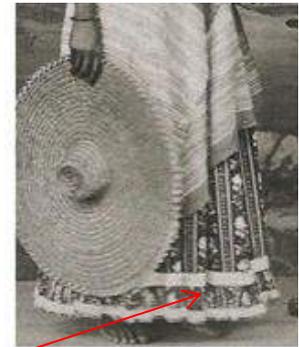


Fig. 34
Detalhes da saia

Suas vestimentas são formadas por um torço de cor clara amarrado na cabeça, uma blusa branca (fig. 32) com mangas curtas e decote canoa ornado com renda, deixando seus ombros à mostra. No pescoço, dois colares e, nas orelhas, um brinco pequeno. Por cima, ela amarrou um pano da Costa (fig.33) listrado horizontalmente com linhas de diversas espessuras e tonalidades. A saia (fig. 34) é longa e rodada, de cor escura e estampada com motivos florais, com detalhe de babado e viés formando o barrado. Não podemos afirmar com precisão se todas essas peças que formavam suas vestimentas, e as joias que a adornavam lhe pertenciam, assim como os objetos usados para criar o cenário, como o balaio, os peixes e o chapéu.

Sobre a mesa há alguns peixes. Esse elemento seria indício de escravidão ou de trabalho? Teria essa composição entre a mulher e esses peixes constituído um processo de produção de sentidos? Talvez sim. Essa relação entre eles constitui um tipo de trabalho realizado por escravos. Assim, através de composições como esta, a imagem de escravos trabalhadores era construída. Há vários relatos de que as negras de ganho vendiam, entre outros alimentos, o peixe³¹. Vilhena (apud SOARES, 1996, p. 60) informa que as negras controlavam a circulação de alguns

³¹ Vianna (1979, p.160), Karasch (2000, p. 285), (Graham apud Verger, 1999, p.18) e Soares (p.59 e p.61)

produtos básicos de alimentação através de um sistema de especulação de mercado e atravessamento chamado de carambola ou cacheteria. Wetherell também escreveu sobre a monopolização de produtos de primeira necessidade, afirmando que o peixe era vendido exclusivamente por “ganhadeiras peixeiras”, que recebiam todo o produto dos pescadores para posteriormente revender nas ruas da cidade (apud SOARES, 1996, p. 61).



Figura 35 – Mulher negra ao lado de criança em estúdio fotográfico. Fotógrafo: Christiano Júnior (c. 1865) Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 132)

Novamente temos o trabalho sendo retratado no estúdio fotográfico de Christiano Júnior, como podemos observar na **figura 35**. Com um arranjo de cena elaborado, Christiano Júnior não poupou esforços para compor o cenário, incluindo

nele até mesmo uma criança para simular uma compra na “banca” de frutas daquela mulher negra. Todos os detalhes foram bem colocados, a cestas de frutas fartas, as vestimentas dos modelos, a cestinha de palha que a criança segura com o braço esquerdo. Assim como na **figura 30**, esses elementos contribuíram cada um a seu modo para produzir sentidos nessa imagem e criar visualmente os indivíduos ali marcados por sua condição de cor.

Retratados sob um fundo neutro, a mulher e a criança, em primeiro plano, ganharam destaque nessa fotografia, bem como os elementos que compõem a cena. Todos os elementos aparecem centralizados e bem iluminados. Tanto a mulher quanto a criança não olham diretamente para a câmera, mas ainda assim seguem um padrão de pose do período, com olhar seguindo a direção da cabeça. Ainda que não bastasse toda essa encenação, a fotografia dá destaque a cicatrizes no rosto dessa mulher. Possivelmente, essas cicatrizes, formando um desenho, seriam uma evidencia de sua etnia africana (KOUTSOUKOS, 2006, p. 78). Essas cicatrizes intencionais eram comumente vistas nos escravizados, livres ou forros no século XIX. Também chamadas de escarificação, se tratavam de uma marca corporal que impressionava os estrangeiros e, talvez, por essa razão, várias fotografias desse período, vendidas como souvenir na Europa, tinham a presença destas cicatrizes em modelos negros. Toni Marques (2009) cita algumas descrições feitas por europeus a respeito dessas escarificações em seu artigo *Questão de Pele*:

“Fazem pôr por enfeite e sinal nas suas faces muitos lanhos, (...) indicativos da família, do Reino, do Presídio e do lugar onde nasceram”, descreveu, em 1793, o português Oliveira Mendes em Memória a respeito dos escravos e tráfico de escravatura entre a Costa d’África e o Brasil. Outro europeu a mencionar as escarificações dos negros escravos foi o historiador francês Ferdinand Denis (1798-1890). Ao circular pela Rua da Alfândega, no Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX, afirmou que era chocante ver os negros seminus na rua, com suas “tatuagens bizarras, que servem de pronto para reconhecer as suas nações”. Denis se referia às cicatrizes intencionais, mas já emprega, em francês, a palavra “tatuagem”.

Também sobre essas cicatrizes, Lara, em seu livro *Campos da violência: escravos e senhores na Capitania do Rio de Janeiro, 1750-1808* (1988, p.86), cita as palavras de um bacharel baiano, Luiz Antônio de Oliveira Mendes, em *Memória a Respeito dos Escravos e Tráfico de Escravatura entre a Costa d’África e o Brasil* (1977, p.28-29): “Esses ditos lanhos não têm por fim o enfeite que eles presumem; mas também são indicativos da família, do Reino, do Presídio, e do lugar, onde nasceram, e são moradores”, como por exemplo, “de Ambaque, Ginga, Caçancha,

Golo, Dalandula, Chicamba, Mixicongo, Congo & Ca”. Esses traços acabavam sendo decodificados por traficantes e colonizadores, informando, portanto, sua origem³².

Essas marcas acabavam por facilitar a identificação desses escravizados caso fugissem, sendo descritas nos anúncios publicados. Assim, para fazer com que o escravo “fugitivo” fosse reconhecido e provar sua identidade, ele tinha que ser descrito como era, e era aí que essas cicatrizes eram então expostas (KOUTSOUKOS, 2006, p. 79). No caso das mulheres, estas eram descritas a partir de sua boa aparência. No anúncio abaixo, encontrado no livro de Lília Moriz Schwarcz, *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*, há uma breve descrição de uma cicatriz na face da escrava fugida (1987, p. 139):

Escrava fugida

De José Antonio de Souza residente em Itú fugiu há 5 mezes a escrava Balbina, mulata de 30 annos, estatura pequena, rosto comprido, cabelos não bem pretos, *bonita figura, prosa de corpo, bons dentes*, fala com doçura e em uma das face, abaixo do olho, tem uma cavidade mui pequena. (*Correio Paulistano*, 6 de janeiro de 1886)

As “negras urbanas” estavam presentes em vários anúncios de escravizadas fugidas. As negras quitandeiras ou de “tabuleiro” que, conforme Schwarcz, (Ibid., p. 140) possuíam uma vida mais livre e circulavam pelas cidades, auxiliavam constantemente nas fugas e insurreições escravas:

Escrava fugida

Da casa n.º 2 da rua das Flores nesta capital, fugiu a escrava Maria, com os signaes seguintes: alta, magra, de nação, 40 a 50 annos de idade, trajando vestido e chalé cor de Havana, *levando um tabuleiro* de doces, visto ser quitandeira. Foi vista conversando, tomando a direção de Juquery ou a do O. (*Correio Paulistano*, 4 de setembro de 1879)

Notamos, nesse anúncio, que as vestimentas, assim como elementos, no caso, o tabuleiro de doces também eram usados como forma de reconhecimento e

³² Luiz Antônio de Oliveira Mendes comenta ainda sobre as marcas africanas e o carimbo do colonizador: “Ao serem escravizados, os africanos recebiam o sinal de quem os levava ao Porto marítimo e “aí tornam a ser marcados no peito direito com as Armas do Rei, e da Nação, de quem ficam sendo vassallos, e vão viver sujeitos na escravidão; cujo sinal a fogo lhes é posto com um instrumento de prata no ato de pagar os Direitos: a esta marca lhe chamam *Carimbo*. Sofrem de mais outra marca, ou carimbo, que a fogo também lhes manda pôr o privativo senhor deles, debaixo de cujo nome e negociação eles são transportados para o Brasil; a qual lhes é posta, ou no peito esquerdo, ou no braço, para também serem conhecidos no caso de fuga”. Assim, as marcas rituais africanas, a própria cor da pele, os diversos carimbos do colonizador, do traficante e do senhor eram signos que traduziam o ato de poder envolvido na escravização e diziam da qualidade e propriedade do africano tornado mercadoria. (LARA, 1988, p. 86-87)

identificação desses escravizados. Interessante pensar que o tabuleiro citado no anúncio funcionou como meio de disfarce, fazendo com que a tal escravizada fugida possivelmente passasse por uma negra de ganho, despistando sua captura. Na fotografia realizada por Christiano Júnior a mulher escravizada foi retratada com as vestimentas:



Fig. 36
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig. 37
Detalhes do torço e brinco



Fig. 38
Detalhes da blusa

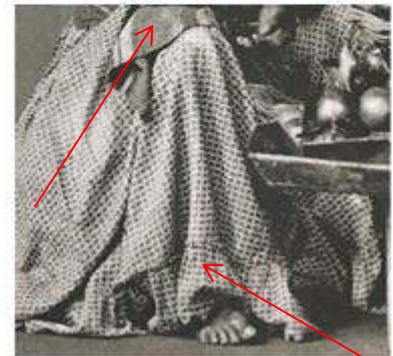


Fig. 39
Detalhes da saia e do pano da Costa

Usando um torço de cor clara (fig. 37), amarrado de maneira volumosa sob a cabeça, a mulher usa também um pequeno brinco na orelha direita. A camisa (fig. 38) de tonalidade mais escura possui mangas compridas até os cotovelos, e decote em U ornado com um viés estampado quadriculado, assim como a barra da camisa. A saia (fig. 39) é longa e rodada, feita com tecido estampado quadriculado, com babado perfazendo a barra. Envolto na cintura, ela veste um pano da Costa por cima da saia. Este, por sua vez, é listrado e possui nuances claras e escuras, evidenciando contraste na imagem. Um detalhe importante que fica claro na imagem são os pés descalços, outro elemento que pode induz à sua condição escrava.

Também realizada por Christiano Júnior, a próxima fotografia, **figura 40**, foi feita por volta de 1865 em estúdio fotográfico.



Figura 40 – Mulher vendedora em estúdio fotográfico. Fotógrafo: Christiano Júnior (c. 1865)
Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 133)

Assim como a **figura 35**, ela retrata uma mulher negra em fundo neutro ao lado de um tabuleiro de verduras. Localizada próxima ao centro da imagem, a mulher aparece olhando em direção à câmera, seguindo a direção de sua cabeça. Novamente o trabalho aparece induzido na fotografia.

Com os ombros alinhados e relaxados, a mulher deixa repousar uma das mãos sob os legumes. Destacada em primeiro plano, a boa iluminação foi capaz de evidenciar sua fisionomia assim como suas vestimentas. Diferentemente da **figura 35**, não temos presentes aqui cicatrizes, marcas de castigo ou carimbos de colonizadores e traficantes.

Não podemos afirmar, com certeza, se esta seria uma escrava, ou seria uma liberta. Teríamos possivelmente uma negra de ganho, como induz o cenário montado pelo fotógrafo.



Fig. 41
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S.
Custódio



Fig. 42
Detalhes do torço

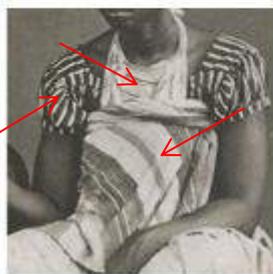


Fig. 43
Detalhes da blusa, do lenço
e do pano da Costa

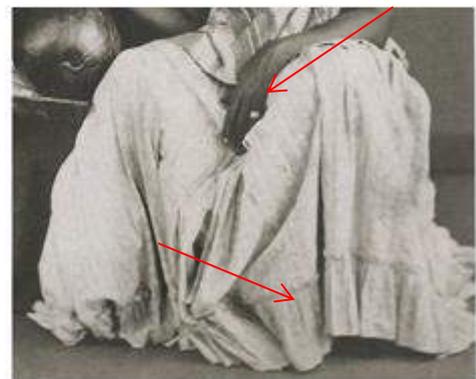


Fig. 44
Detalhes da saia

Suas vestimentas são formadas por um torço (fig. 42) de tonalidade clara amarrado na cabeça de maneira que parte dos cabelos ficasse à mostra. Por cima, há outro pano enrolado, o que poderia ser as “rodilhas” de pano usadas para amortecer o peso das cestas carregadas na cabeça. Uma blusa (fig. 43) de mangas curtas dobradas levemente para fora, com decote canoa, feita de tecido listrado em cores clara e escura. Por cima da blusa, amarrado ao pescoço, vemos algo parecido com um lenço estampado. Como não temos um vocabulário controlado que norteie

nossa classificação, adotamos o vocabulário desenvolvido pelo ICOM (ver Anexo), de acordo com o qual o item em questão se assemelharia a um lenço, mas não podemos descartar a possibilidade de se tratar de um pano da Costa usado de maneira diferente, amarrado como lenço. Como vimos nas palavras de Valladares (1952) sobre a divergência no uso e origem do torço no Brasil, aqui também podemos considerar essa divergência quanto a esse lenço, que poderia ser um pano da Costa que tenha sofrido influências regionais e passado a ser usado amarrado ao pescoço. Sob ele, ela usa um pano da costa também estampado com listras de diversas espessuras e tonalidades. A saia (fig. 44) é longa e rodada, feita de tecido de cor clara e lisa, possui um babado perfazendo o barrado. Observamos que ela usa um cordão, uma espécie de colar preso no pescoço (fig. 43), e na mão esquerda usa um anel (fig. 44).

Suas vestimentas, assim como as outras presentes nas **figuras 1, 5, 11, 17, 21, 29, 30 e 35**, não apresentam sinais de manchas de sujeiras e nem rasgos. Diferente do que veremos no capítulo seguinte, as vestimentas registradas nos estúdios fotográficos dificilmente apresentavam sinais como lama nas barras das saias, rasgos produzidos pelas feras de madeira dos tabuleiros. Vê-se nestas imagens marcas esmaecidas do cotidiano dessas mulheres, descorados rastros de seu papel social, de seu comércio de alimento nas praças, pois elas, nos estúdios, são personagens de um cenário artificialmente construídos em tons neutros, limpo e romantizado. Uma tentativa de amenizar e naturalizar a escravização dessas mulheres, equiparando-as em um clique a mercadorias.

2.2 Manipulação e liberdade: vestimentas e poses como dispositivo de distinção

João Goston foi um “misto de fotógrafo e relojoeiro” (ERMAKOFF, 2004, p. 158), sendo um dos pioneiros da daguerreotipia na Bahia. Em 1854 em um anúncio no Jornal da Bahia anunciava a sua “Galeria de retratos coloridos a electrotypo”, bem como a garantia de “perfeição em seu trabalho” e oferecia “a vantagem de proporcionar a luz a mais perfeita para tirar os retratos em alguns segundos, sem necessidade de muitas experiências” (KOSSOY, 2002, p.162). Seu primeiro estabelecimento se situou nas Portas da Ribeira, 21, em Salvador, 1854. Segundo Ermakoff (2004, p.158) o autor, João Goston foi um dos primeiros fotógrafos a produzir tipos de negros. Suas coleções encontram-se na Casa de Rui Barbosa e no

Instituto Moreira Salles. No período em que a fotografia de João Goston, **figura 45**, foi realizada - na segunda metade do século XIX - se exigia que além de ser livre, a pessoa que, nascida livre ou a alforriada, parecesse livre aos olhos dos outros (KOUTSOUKOS, 2006, p.79).



Figura 45 – Mulher negra usando vestido em estúdio. Fotógrafo João Goston (c. 1870). Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 161)

Essa necessidade acabou sendo transferida para dentro dos estúdios fotográficos, onde a manipulação e uso de objetos que simbolizavam liberdade foram intensamente explorados. Os negros passaram a ser retratados como os ditos brancos dessa sociedade, usando poses e vestimentas à tendência europeia, possivelmente numa tentativa de se inserir em uma sociedade escravocrata e racista, se fazendo aceitas ou no mínimo toleradas.

Nas cidades já se encontram escravos tão bem vestidos e calçados, que, ao vê-los, ninguém dirá que o são. Até o uso do fumo, o charuto, sobretudo, sendo aliás um vício, confundindo no público todas as classes, nivelando-as para bem dizer, há concorrido a seu modo para essa confraternidade, que tem aproveitado ao escravo; o empréstimo do fogo ou do charuto aceso para que um outro acenda o seu e fume, tem chegado a todos sem distinção de *cor* nem de *classe*. E assim outro atos semelhantes. Ainda mais, a muitos permitem os senhores que vivam sobre si, com a obrigação apenas de darem um certo salário ou jornal; o restante é pecúlio dos escravos, que assim lucram, e vivem quase que isentos da sujeição dominical, quase livres. (MALHEIRO apud CHALHOUB, 1990, p. 212)

As palavras de Perdigão Malheiro é uma tentativa de mostrar que a situação dos escravos no Brasil vinha melhorando nas décadas precedentes. Chalhoub, em *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte* (1990, p. 212), afirma que isso se daria, em parte, devido ao fim do tráfico negreiro, levando os senhores a se preocuparem com o bem estar de seus cativos³³, e, em parte, devido à “índole brasileira proverbialmente bondosa”. Atentos às observações de Perdigão de que não era sempre possível conhecer a condição servil de um negro pelas roupas ou calçados que usa, Chalhoub (Ibid., p.213) concorda que a presença dos sapatos não podia ser tomada como indicação segura de que uma pessoa era livre ou liberta, mas devia-se reconhecer sua importância, ainda mais nos casos em que escravos quisessem passar por livres, fazendo uso destes com ou sem conhecimento do senhor: “É fácil adivinhar que a preta Maria se apresentou calçada a Manoel Alves quando foi tratar o emprego de doméstica se dizendo liberta” (Ibid., p. 214).

³³ A hipótese explicativa seria a de que só a necessidade de garantir a continuidade da força de trabalho, agora que a fonte inesgotável de mão de obra barata parecia estancada, teria convencido os senhores a tratar os negros com mais “humanidade”. Que esta primeira hipótese, materialista e cruenta como é, implica a total impossibilidade da segunda – sobre a bondade proverbial “brasileira” – é algo que passou despercebido a Perdigão Malheiro. Talvez não; ele propõe também uma versão possível para a relação entre os fatos econômicos e a “índole brasileira” nas décadas de 1850 e 1860: “O interesse da conservação desses braços, única fonte de trabalhadores e servidores restante (...) atuou sobre os espíritos, e serviu à causa da caridade e humanidade”. Ou seja, a “índole brasileira” é agora historicizada: os senhores não são naturalmente bondosos, porém teriam passado a tratar melhor seus escravos como consequência de transformações econômicas. (CHALHOUB, 1990, p. 212-213)

Ainda sobre as palavras de Perdigão, ele se refere a um nivelamento de classes, parecendo conferir à palavra um sentido mais matizado, assim o hábito de fumar, de portar o cigarro, o charuto era capaz de conferir a uma pessoa certo status, de modo que quem fumava, embora pobre e escravo, poderia passar por alguém com posses ou por um escravo liberto, confundindo o público e sugerindo que havia mais de duas classes³⁴. Chalhoub (Ibid., p. 215) afirma que, nesse período, havia aumentado o número de imigrantes portugueses, de brasileiros livres e de libertos nas cidades, e o número de escravizados fora reduzido a menos da metade, tornando a população da Corte mais numerosa e diversificada. E, “diante desta complexidade crescente, é natural que pensar a sociedade como dividida em duas grandes classes – livres e escravos – se torne insuficiente”.

Diante dessa necessidade de se fazerem aceitos, os negros passaram a usar o modo de se vestir da população predominantemente branca ou européia (KOUTSOUKOS, 2006, p. 81). Essa moda “importada” que aqui chegava e era rapidamente disseminada era fartamente anunciadas nos jornais locais, descrita em anúncios de lojas de roupas e acessórios. Koutsoukos (Ibid., p. 82) comenta que as “modas” eram expostas nas vitrines das lojas das ruas centrais das cidades e desfiladas pelas ruas, “pois quem quisesse se informar do que estava em voga podia se sentar em um banco de praça e reparar no desfile dos outros”, e assim podiam “reparar no que vestiam, de que acessórios faziam uso, como andavam, paravam, sentavam, voltavam a cabeça, manejavam um leque ou uma bengala, como era a sua postura, o seu jeito de olhar”.

Assim, essa mulher retratada na **figura 45**, possivelmente, já chegara ao estúdio tendo em mente como poderia tentar construir a sua imagem, a partir de códigos de representação e comportamento, a princípio, extraído de modos ditos brancos dessa sociedade. Nos estúdios fotográficos, havia um salão de espera, onde eram expostos trabalhos ali realizados. Enquanto o fotógrafo organizava o esquema de luzes e cenário, o modelo ficava observando albúms e fotos emolduradas nas paredes, assim, quando adrentava no enquadramento da câmera já sabia como gostaria de criar sua própria realidade.

³⁴ Eusébio de Queiroz, em seu discurso na Câmara dos Deputados em 16 de julho de 1852, utilizou a palavra *classes* numa acepção bastante precisa: as duas classes existentes eram a dos “livres” e a dos “escravos”. (CHALHOUB, 1990 p.214)

Em retratos como esse, as marcas corporais de posse, cicatrizes e marcas de torturas e castigos, de uma rotina marcada por atividades árduas não ganhavam espaço e enfoque. Eram registros em que os estigmas da escravidão foram propositalmente ocultados (KOUTSOUKOS, 2006, p. 83).

Posicionada no centro da imagem, a mulher foi retratada à frente de um fundo liso, sentada em uma cadeira feita possivelmente de madeira com detalhes em entalhe, com o braço direito apoiado em uma espécie de mesa. Seu olhar está direcionado para a câmera. Com os ombros alinhados e com a mão esquerda apoiada sobre as pernas, ela aparece com os cabelos à mostra, bem penteados e presos. A pose e os elementos que compõem a cena muito se parecem com o arranjo do retrato de D. Thereza Christina, realizado por volta de 1860, por Joaquim Insley Pacheco:



**Figura 46 – Retrato de D. Thereza Christina. Fotógrafo: Joaquim Insley Pacheco (c. 1860)
Fonte: LAGO (2008, p. 84). (10 x 6 cm)**

Assim como no retrato de João Goston, D. Thereza Christina aparece sentada em uma cadeira aparentemente de madeira com detalhes entalhados, localizada próximo ao centro da imagem, e em frente a um fundo liso. A direção da cabeça e dos olhos seguem modelo bem próximo, bem como a posição das mãos: a mão esquerda repousa sobre as pernas, e a mão direita se apoia em uma mesa. Teria sido mera coincidência tal proximidade de arranjo nas imagens de João Goston e de Joaquim Insley Pacheco? Talvez não. Como vimos, havia uma necessidade de ser visto com “modos de branco”, e nada mais propício do que ser retratado como um.

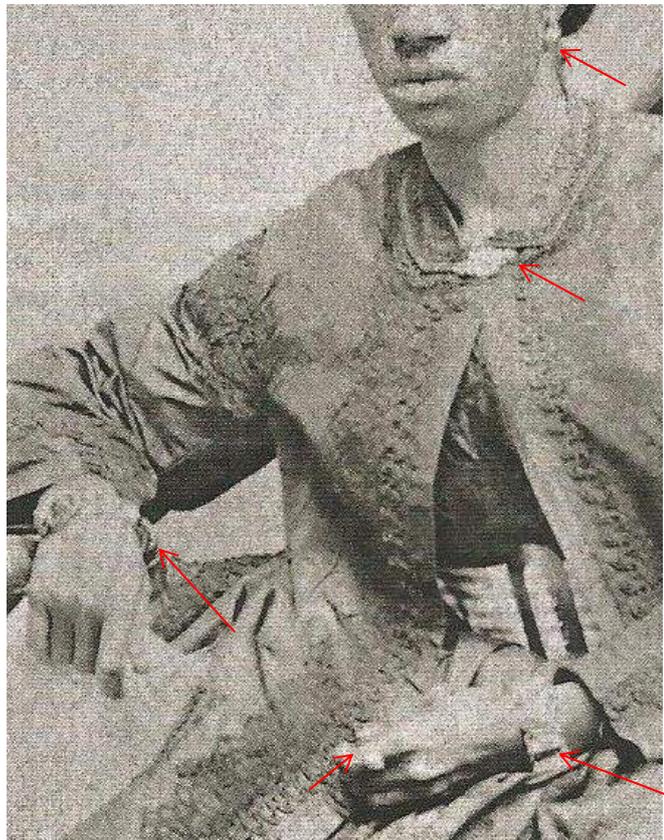


Fig. 47
Detalhes das joias

Na fig. 47, é possível vermos que ela usou várias joias para ser fotografada por João Goston. Na parte superior no lado direito, vemos um brinco pequeno e, logo abaixo, fechando a gola do casaco, temos um broche usado na posição horizontal; no punho direito (canto esquerdo inferior da imagem) temos uma pulseira, assim como em seu punho esquerdo (canto direito inferior da imagem); e na mão esquerda, no dedo indicador, um anel.

Conforme informações investigadas e citadas por Ermakoff (2004, p.161) podia se tratar de uma escrava. Possivelmente não diríamos que se tratava de uma

escravizada, pela riqueza que essas joias transferem ao nosso olhar. Podendo ser uma escravizada doméstica, é possível imaginar que ela tivesse certa proximidade de seus senhores, e talvez os tivessem cativado e como presente ganhara essas joias. Ou talvez tenham sido simplesmente esprestadas por sua senhora ao ser levada ao estúdio.

Enquanto, de um lado, o uso de joias das escravizadas incomodava, como vimos anteriormente, por outro, neste caso, poderiam significar a riqueza de quem era seu proprietário. Reforça-se, aqui, o conjunto de ambiguidades que marcava as relações entre escravos e senhores. Era comum as senhoras exibirem-se com suas mucambas³⁵ vestidas à sua maneira, enfeitando-as com peças de ouro e prata. Vilhena comenta sobre esse costume:

As peças com que se ornam são de excessivo valor e quando a função o permite aparecem com suas mulatas e pretas vestidas com ricas saias de cetim, becas de lemiste finíssimo, e camisas de cambraia, ou cassa, bordadas de forma tal que vale o labor três ou quatro vezes mais que a peça e tanto é o ouro que cada um leva em fivelas, cordões, pulseiras, colares ou braceletes e bentinhos que sem hipérbole basta para comprar duas ou três negras ou mulatas como a que o leva. (apud BITTENCOURT, 2005, p. 35)

Explicita-se aqui a ostentação de poder que essas senhoras exerciam sobre suas escravizadas. Uma cultura de excessos, na qual o uso desses objetos luxuosos afirmava a situação social dessas senhoras, e não necessariamente a das escravizadas que os portavam. Cunha (1988, p. 27) também comenta sobre a elegância das escravizadas domésticas: “Quanto às escravas domésticas, sua elegância pretende refletir o status da casa em que servem: elas também andarão ataviadas”. Assim, essas escravizadas funcionavam como um adorno de suas senhoras, bem vestidas e ornamentadas com joias.

Suas vestimentas são formadas por uma espécie de casaco³⁶ com mangas compridas e gola com colarinho arredondado. A tonalidade do tecido do casaco é levemente escura. Temos bordados e aplicação de renda em torno da gola, dos ombros, dos punhos e dos dois lados da abertura frontal. Devido à qualidade da

³⁵ O termo refere-se a variação de mucama, que seria “escrava à egra moça e de estimação, escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família, e que, por vezes, era também a ama-de-leite. Escrava predileta da senhora que a acompanhava quando ela saía a passeio na cadeirinha. Escrava que agitava os leques de pluma para abanar a senhora”. (SCISÍNIO, 1997, p. 257)

³⁶ Conforme vocabulário controlado do ICOM (anexo).

imagem, assim como à iluminação e à pose em que fora retratada, não podemos identificar com certeza se por baixo do casaco ela estava com um vestido. Notamos que a parte de cima é feita por um tecido liso e de tonalidade escura, e que por cima dele, envolto na cintura temos, uma espécie de faixa³⁷, de cor mais clara. Na parte de baixo, aparentemente uma saia longa formada por três camadas, é possível ver detalhes bordados formando um barrado largo. Novamente devido à iluminação, partes desses detalhes não ficaram visíveis, ora por um excesso de sombras (parte inferior da saia) ora por excesso de luz (primeira e segunda camada no lado direito da imagem).



Fig. 48
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio

Apesar de suas vestimentas serem mais elaboradas do que aquelas usadas pelas escravas representadas nas imagens anteriores (fig.1, 5, 11, 17, 21, 29, 30 e 35), elas se distanciam em alguns detalhes das usadas pelas mulheres da elite no mesmo período.

³⁷ Conforme vocabulário controlado ICOM (Anexo)



Figura 49 – Retrato da Princesa Isabel. (maior 40 x 30cm, as demais 13,8 x 10 cm) Fotógrafo: Joaquim Insley Pacheco (c. 1870) Fonte: LAGO (2008, p. 90). (10 x 6 cm)

Afirmamos isso ao compararmos essas imagens com outras realizadas no mesmo período (c. 1870). Na figura 49, temos retratos da Princesa Isabel, possivelmente realizados em estúdio por Joaquim Insley Pacheco. Observamos que os detalhes de suas vestimentas, como tecido, renda e bordados são mais delicados. Há presença de transparência, de botões, fitas e laços. A parte inferior do vestido é formada apenas por uma camada, e toda a vestimenta segue uma tonalidades escuras bem próximas. Isso ocorre também na imagem a seguir:



**Figura 50 – Retrato de D. Thereza Christina e as Princesas Leopoldina e Isabel. (26 x 20cm)
Fotógrafo: Joaquim Insley Pacheco (c. 1869) Fonte: LAGO (2008, p. 87).**

As vestimentas usadas por D. Thereza Christina e as Princesas Leopoldina e Isabel são feitas aparentemente de um mesmo tecido em quase sua totalidade. As cores se distanciam de um vestido para o outro, sendo o da Princesa Leopoldina listrado, com tonalidade predominantemente clara, com mangas longas, uma gola sobreposta feita com babado godê cobrindo tanto a parte frontal quanto a das costas até à altura da cintura, e fechada por pequenos botões em formato de esfera de tonalidade escura. A saia do vestido é formada por duas camadas finalizadas com um babado, e um laço decorando a primeira camada. A cintura é marcada por uma

faixa de tonalidade escura. A Princesa usa um camafeu preso por uma longa fita escura no pescoço, e um pequeno brinco na orelha. Na cabeça, ela usa um pequeno chapéu de cor clara, deixando ver seus cabelos penteados e presos em um coque. Já o da Princesa Isabel é de tonalidade escura e lisa, com mangas longas e punhos franzidos, decote em U, fechado na parte da frente com botões redondos também de tonalidade escura. Na gola, há outro tecido de tonalidade clara, formando uma espécie de gola sobreposta fechada por um broche. Poderia se tratar de uma camiseta ou blusa de cambraia e renda, também chamadas de “canezous” (KOHLER, 2001, p. 534), usada por baixo do vestido. A cintura é marcada por um cinto de tonalidade escura com uma fivela retangular. A parte inferior é formada por duas camadas na saia, sendo ambas finalizadas por um babado na barra e decorado com um laço. Na cabeça, usa um chapéu pequeno de cor escura, e um anel no dedo anelar esquerdo. O vestido da D. Thereza Christina é de tonalidade escura, mangas compridas, com detalhes bordados e aplicações de renda nas mangas e na parte inferior. Assim como o vestido da Princesa Isabel, temos um tecido de tonalidade mais clara aparente na gola e nos punhos, o que também poderia ser uma camisa usada por baixo do vestido. A frente do vestido possui botões redondos de cor escura que vão do pescoço até a cintura. Esta, por sua vez, é marcada por uma faixa de cor escura. Ela usa um brinco pequeno na orelha esquerda e um anel no dedo anelar esquerdo. Não usa chapéu, deixando os cabelos presos e partidos ao meio em uma espécie de coque à mostra.

Após essa descrição, fica evidente uma série de detalhes e elementos que distanciam as vestimentas usadas pela mulher, retratada na fig. 45, das vestimentas usadas pelas mulheres da elite no mesmo período. Isso nos leva a pensar a vestimenta, como um símbolo de poder, como resultado dessas relações, seja entre a escravizada e o fotógrafo, seja entre ela e seus senhores, seja entre ela e a sociedade escravista. Sérgio Miceli, em *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira* (1996) comenta essa complexa relação de negociação entre o artista, aqui, no caso, João Goston, e o retratado, aqui a mulher negra:

Os retratos constituem antes de tudo, o fruto de uma complexa negociação entre o artista e o retratado, ambos imersos nas circunstâncias em que se processou a fatura da obra, moldados pelas expectativas de cada agente quanto à sua imagem pública e institucional, quanto aos ganhos de toda ordem trazidos pelas diversas formas e registros de representação visual, enfim, quanto ao manejo dos sentidos que retratistas e retratados pretendem infundir, seja na própria obra, seja nos parâmetros de sua leitura e interpretação. (1996, p. 18)

Considerando as palavras de Miceli, não podemos deixar de considerar as condições em que esses escravos eram levados aos estúdios fotográficos, rodeados de limites no processo de negociação com os fotógrafos, não conseguindo, na maioria das vezes, o controle de modo de exibição de sua própria imagem (BITTENCOURT, 2005, p. 15).

Assim como a **figura 45**, a **figura 51** foi realizada pelo fotógrafo João Goston por volta de 1870. Na imagem, temos retratada outra mulher negra, que assim como a anterior poderia se tratar de uma escrava doméstica conforme informações fornecidas por Ermakoff.

Diferentemente da figura 30, ela ficou em pé, ao lado de uma mesa pequena e redonda feita aparentemente de madeira. No chão, há um tapete com em tonalidade clara e escura. Um retrato possivelmente realizado em estúdio fotográfico, com formato regular e enquadramento vertical, no qual a mulher aparece no centro da imagem, sendo o objeto central em foco. Realizada por um fotógrafo profissional e experiente, a imagem apresenta linhas bem definidas e iluminação clara com poucas sombras. Esse conjunto de elementos que compõe a cena, bem como a pose também foi encontrado em imagens de mulheres da elite retratadas nesse mesmo período. Temos aqui mais uma tentativa ser retratada para a posteridade em uma realidade diferente da vivida? Uma mulher negra usando um vestido longo, com saia ampla e volumosa, e levando as mãos uma pequena bolsinha. O que teria feito para usar essas vestimentas mesmo que só por alguns instantes? Talvez por simples esbanjamento de seus senhores ou teria sido a seu próprio pedido?



Figura 51 – Mulher negra usando vestido. Fotógrafo João Goston (c. 1870). Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 162)

Traja um vestido de tonalidade clara, gola redonda e fechada na altura do pescoço, com mangas longas e volumosas, saia comprida e volumosa, arrastando no chão e cobrindo seus pés; com a mão direita, ela segura um espécie de bolsa de mão. Os cabelos estão penteados de lado e presos formando um coque. Como joias, traz brincos compridos nas duas orelhas, pulseiras nos dois punhos e, no anelar na mão direita, um anel. A tonalidade clara do vestido e a intensidade da luz usada pelo fotógrafo fazem com muitos detalhes ficassem impossíveis de identificar.



Fig. 52
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio

A imagem abaixo foi realizada em período próximo. Nela, podemos observar a proximidade em relação à pose, enquadramento e iluminação da **figura 51**. Já em relação às vestimentas, temos algumas diferenças. Parece ser um vestido longo, fechado na cintura até a altura do pescoço por botões redondos, feito de tecido de tonalidade clara com estampa floral. A parte de cima possui mangas curtas, gola redonda sobreposta, aparentemente, por outra gola de renda, abotoada com um

broche, a qual poderia ser de uma camisa usada por baixo do vestido, deixando aparentes também as mangas.



Figura 53 – Retrato de Isabel Carvalho de Moraes. (10 x 6cm) Fotógrafo: Joaquim Insley Pacheco (c. 1865) Fonte: LAGO (2008, p. 92)

O vestido é fechado no pescoço com botões redondos e sua saia, que possui apenas uma camada, é ampla e volumosa, cobrindo os pés da mulher. Por cima do vestido, encobrindo o tronco e parte da saia do vestido, ela usa um xale de renda de tonalidade escura. Os cabelos estão penteados e partidos ao meio, formando um coque ornado com uma espécie de tiara. Nas orelhas, ela carrega brincos. De acordo com Lago (2008, p. 92), o estúdio de Pacheco tinha bastante visitas de clientes da burguesia brasileira, e a fotografia de Isabel Carvalho de Moraes traz umas das variadas poses que o fotógrafo sugeria a seus retratados. Ainda segundo ele, Isabel Carvalho de Moraes era uma das belas jovens da sociedade fluminense,

e fora retratada ali “vestida à última moda de Paris”. Compreendemos, então, que as vestimentas usadas pela mulher retratada na **figura 51** diferem das vestimentas usadas pela mulheres da elite em período próximo em alguns detalhes mas que a forma é a mesma. Ao que tudo indica, havia a necessidade de mulheres negras serem representadas como mulher da elite nesse período, usando vestimentas que talvez não condiziam com sua realidade. Assim, ao invés de induzir uma realidade, elas denunciavam sua real condição. Uma condição marcada pela sua pele, pelas mãos calejadas e castigadas pelos afazeres diários. Uma condição de inferioridade, vestindo roupas usadas ou emprestadas, vestimentas encardidas pelo ranço da escravidão.

Confirmando a dispariedade entre as vestimentas das mulheres escravizadas e das senhoras, temos, a seguir, um retrato da Princesa Isabel também realizado por Joaquim Insley Pacheco por volta de 1870. A imagem foi realizada em formato cabinet³⁸.

Conforme Lago, a imagem foi realizada em estabelecimento da Princesa Isabel, que está sentada em uma cadeira, em pose informal, localizada próxima ao centro, e de perfil. Apesar de estar sentada, foi possível ver boa parte de sua vestimenta. O vestido é feito de um tecido listrado em tonalidade clara, com gola arredondada; por cima, nota-se uma gola de cor clara sobreposta ao vestido, o que poderia ser uma camisa usada por baixo do vestido, ficando visível também no punho do braço esquerdo.

O vestido possui mangas longas, abotoamento frontal na parte de cima por botões redondos e cobertos de tecido. Um cinto bordado e com uma fivela marcam a cintura.

³⁸ Formato de apresentação de fotografias sobre papel que surgiu na Inglaterra em 1866 como uma evolução do formato *carte-de-visite*, tendo, portanto, o mesmo tipo de apresentação, mas num tamanho maior, razão pela qual era chamado de *cabinet*, de gabinete. Outra denominação para esse formato, inclusive aqui no Brasil, era *carte boudoir*, em referência àquelas salas íntimas de uso feminino características das residências oitocentistas. Muito utilizado até fins do século passado, esse formato apresentava fotografias de cerca de 9,5 x 14cm montadas sobre cartões rígidos de cerca de 11 x 16,5 cm. (Enciclopédia Itaú Cultural: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo83/cartao-cabinet>. Acesso 12/08/2014)



Figura 54 – Retrato de Princesa Isabel. (13,8 x 10cm) Fotógrafo: Joaquim Insley Pacheco (c. 1870) Fonte: LAGO (2008, p.88)

A saia do vestido é longa e rodada, mas não muito volumosa. Há vários detalhes enfeitando o vestido: bordados no colo e nos ombros, nos punhos das mangas, e na saia; franjas e um estilo de capitoné decoram a saia.

As vestimentas que se apresentam na **figura 51** podem funcionar como um instrumento poderoso usado por senhores para reafirmação de posse e riqueza,

assim como as usadas por mulheres negras escravizadas, livres ou forras que, através da roupa, buscam se integrar à elite branca, permitindo que sejam, por um olhar ligeiro e distraído, confundidas com este grupo. Pode se tratar de uma tentativa de aproximação com a maneira de se vestir com as senhoras e sinhás, uma imitação da vestimenta, mesmo que distante. Souza (1987, p. 124) comenta a questão da imitação dos padrões das classes mais altas, uma vez que “são elas que determinam o esquema de vida da comunidade”, afirmando, conforme Veblen, que, nesse impulso de identificação das classes, “a vestimenta talvez seja o sinal mais eficaz, de influência direta sobre o próximo: A vantagem que o gasto com roupa apresenta sobre os outros métodos é que a vestimenta está sempre em evidência e oferece, à primeira vista, a todos os observadores, uma indicação de nosso padrão pecuniário”. Souza usa, ainda, as palavras de Balzac para confirmar essa verdade sociológica:

“Como a vaidade é a arte de se endomingar todos os dias, cada homem sentiu a necessidade de ter, como marca de seu poder, um sinal encarregado de avisar aos passantes o lugar que ocupa no grande pau de sebo em cujo topo os reis fazem ginástica”. Foi assim que as roupas “se transformaram, sucessivamente, em sinais materiais do maior ou menor número de fantasias que tinha o direito de satisfazer, do maior ou menor número de homens, de pensamentos, de trabalhadores que era possível explorar. Então um transeunte, apenas olhando, distinguia um ocioso de um trabalhador, uma cifra de um zero.(SOUZA, 1987, p. 125)

Entendemos o pensamento de Balzac partindo do pressuposto que a vestimenta seja uma linguagem simbólica, usada como ferramenta para tornar visível uma série de relações sociais e econômicas. A próxima imagem reflete esse emaranhado de relações.

Realizada por volta de 1860, por Militão Augusto de Azevedo, a imagem retrata uma mulher negra usando óculos escuros. Militão foi um dos mais conhecidos fotógrafos de São Paulo do século XIX, iniciando seus trabalhos fotográficos no estabelecimento de Joaquim Feliciano Alves Carneiro. Em 1862 realizou vistas da capital paulista, e 1874 tornou-se o sucessor do estabelecimento, que passou a se chamar Photographia Americana. Kossoy (2002, p. 68) destaca a importância dos álbuns de retratos realizados por Militão, os quais constituem uma forma rara de documentação na história da fotografia no Brasil: “Além da importância específica desses artefatos de época, as imagens neles contidas formam, no seu conjunto, uma verdadeira ‘enciclopédia visual de personagens sociais’ da vida

paulista brasileira”. Seus trabalhos encontram-se no Museu Paulista/USP, Biblioteca Municipal Mário de Andrade, Arquivo do Estado, Instituto Moreira Salles e Museu de Arte Moderna. Na imagem, não é possível afirmar com exatidão se ela era uma escrava, uma vez que não obtivemos mais detalhes sobre a história dessa imagem. Notamos que o fotógrafo se afastou ligeiramente da mulher, de modo que ela pudesse lançar o olhar em direção à mesma. Temos aqui a direção central, evidente para enfatizar o tema retratado – a mulher. O braço que se apoia numa espécie de vaso está dobrado em direção ao centro da fotografia, permanecendo imóvel, por um instante, entre lentes e olhares.



Figura 55 – Negra de óculos. Fotografia Militão Augusto de Azevedo (c. 1860). Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 222)

Essa mão voltada levemente para o centro está ornada com um anel, tipicamente europeu, no dedo anelar, uma joia própria ou emprestada de sua senhora, (como é o caso da escrava Mônica, chamada de mãe Quinha, que usou vestido e joias emprestados de sua senhora para ser fotografada em Recife, por volta de 1860, junto com ao menino Augusto Gomes Leal, do qual era ama (ALENCASTRO, 1997, p. 439). Distanciando um pouco o olhar, podemos notar como sua expressão está rígida, a musculatura de seu pescoço parece saltar, indicando um esforço para ficar ali imóvel, diante o fotógrafo, presa a sua própria imagem, presa a uma imagem codificada pelo seu estatuto.

Militão colocou-se levemente na diagonal da mulher, o que permitiu uma fotografia levemente de perfil. Ele está à direita dela, e observarmos que o foco principal da câmera está em sua direção. Todo o resto da foto, salvo pelo vaso em que ela se apoia, está desfocado, como é o caso das vegetações no lado esquerdo, compondo um cenário, e gerando uma impressão visual com linhas bem definidas em foco, com iluminação clara e com poucas sombras. Assim, voltamos nossa atenção para o jogo de luzes que se situa em seu colo, vemos que a musculatura tensa está levemente assombreada, e nosso olhar é levado em seguida para o colar com camafeu que está sob luz direta. Podemos vê-lo agora, num instante de pausa no meio desse jogo de iluminação, imponente e visível, sustentado por fitas pretas. Originado do latim *cammaeus*, que quer dizer pedra entalhada ou esculpida, os camafeus eram grandemente apreciados no século XIX por nobres e pessoas abastadas, e aqui aparece ornamentando o colo de uma mulher negra.

Apesar de ter sido retratada de pé, o que possibilitaria a captura da imagem total do corpo, ficou visível apenas da altura dos joelhos para cima. Por que não registrá-la de corpo inteiro? Estaria de pés descalços? Tratar-se-ia de uma escravizada? Uma escravizada doméstica que ganhara essas vestimentas de sua senhora? Ou uma negra de ganho que comprou essa vestimenta a fim de, posteriormente, ser fotografada e registrada para posteridade com riqueza? São perguntas que nos prendem à imagem de Militão e nos levam a imaginar sua história, tentando entender as razões e emoções por trás daquelas nuances.

As vestimentas da mulher são formadas por um vestido de tonalidade escura, com mangas compridas, cintura marcada e algumas pregas no lado esquerdo da

imagem. Os detalhes franzidos nos punhos e no decote, em tecido de cor clara, e outro de tonalidade próxima à do restante vestido, parecem ter sido montados por cima, depois da peça pronta. O que também poderia ser um indício que esse vestido era usado ou, ainda, que pertencia ao estúdio fotográfico que, como vimos anteriormente, possuía diversos trajes e elementos para criar o arranjo de cena. Decorando o franzido do decote, há um laço com uma joia no centro, também de tonalidade escura, próxima à do vestido. A mulher aparece com os cabelos penteados e usando óculos escuros. De toda a iconografia pesquisada, essa é a única que mostra uma mulher negra no século XIX usando óculos escuros. De acordo com Sabino (2006), os primeiros modelos de óculos escuros apareceram no final do século XIX para serem usados em locais com baixa temperatura e evitar possíveis cegueiras. Baixas temperaturas não aconteciam no Brasil para que uso desse acessório se fizesse comum e, ainda, por se tratar de uma novidade, tinham preços altíssimos para a sua aquisição. Nos intriga pensar a presença desse acessório nessa imagem. Como foi parar no rosto dessa mulher? O que significava ser retratada usando óculos escuros? Qual a importância do acessório nesse período? Seria mais um elemento símbolo de distinção, como os chapéus, sapatos, guarda-chuvas desfilados em praça pública?



Fig. 56

Ilustração da vestimenta

Desenho: Ana Carolina de S. Custódio

Em comparação com as vestimentas encontradas em imagens do mesmo período, observamos algumas diferenças com relação às usadas pela mulher na fotografia de Militão.

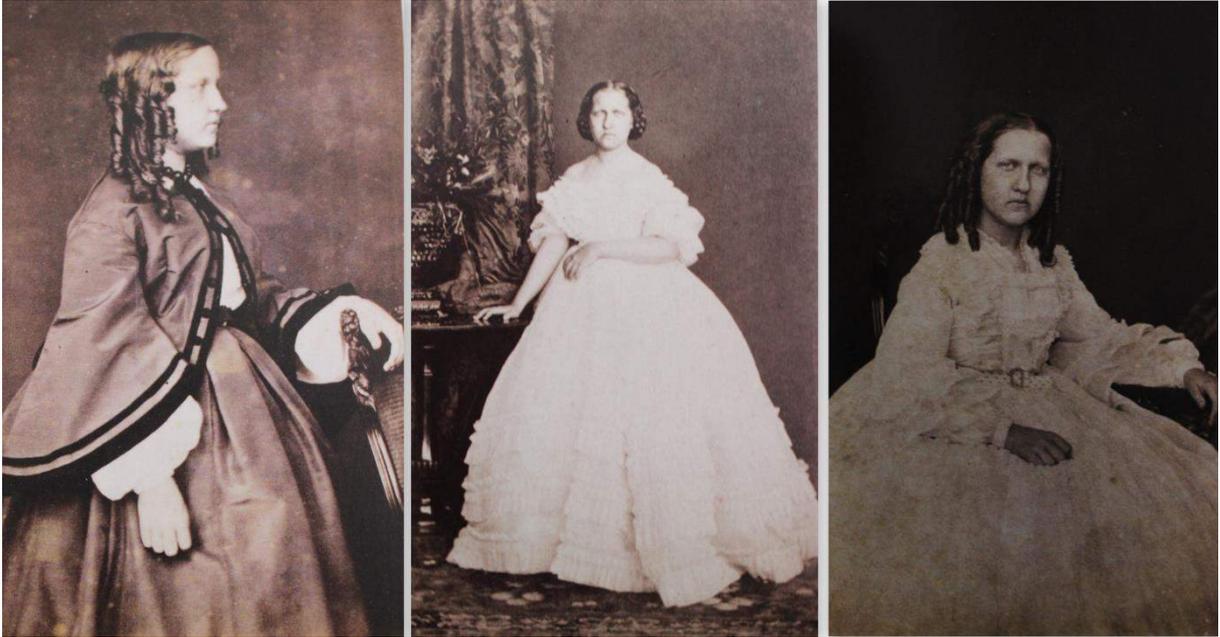


Figura 57 – Retratos de Princesa Isabel. (10 x 6cm) Fotógrafo: Joaquim Insley Pacheco (c. 1861, 1861 e 1860 respectivamente) Fonte: LAGO (2008, p.82)

As imagens acima retrataram a Princesa Isabel em período bem próximo ao da **figura 55**. Nelas, notamos diferenças principalmente quanto ao volume das vestimentas com relação às da mulher retratada na fotografia de Militão. Na **figura 57**, as mangas apresentam babados (figura do meio e da direita) e detalhes em viés (figura da esquerda), assim como botões e rendas. As saias dos três vestidos são volumosas. Em relação ao decote, dois dos três vestidos são bem discretos, deixando parte do pescoço ligeiramente à mostra. Apenas o vestido (figura do meio) usado na segunda imagem apresenta um decote canoa mais generoso, deixando colo e ombros à mostra. Temos aqui mais alguns sinais que nos esclarecem sobre o vestido usado na **figura 55**. Observamos diferenças em relação à forma, à modelagem e à matéria prima utilizadas na confecção das vestimentas. As vestimentas que aparecem na figura 38, por exemplo, apesar de serem diferentes das usadas por mulheres negras retratadas no mesmo período (fig. 1, 5, 11, 17, 21, 29, 30 e 35), e por se tratar de um vestido, com detalhes franzidos e joias, se distanciam em alguns detalhes dos usados pelas mulheres da elite, seja no tecido, seja na forma.

Teria essa mulher (fig. 55) condição de escravizada, vestida e marcada para dar visibilidade a uma riqueza que, talvez, não lhe pertencesse? Seria isso efeito de uma prática de resistência aos domínios patronais dos seus proprietários ou teria sido efeito de práticas de obediência ao mesmo? Estaria ali para dar-se-a-ver? Usar essas vestimentas seria um modo de transgressão? Transgressão de regras “sociais” que ditavam quem e o que deveria se vestir?

A comparação dessas imagens apresentou um contraste não menos nítido que o do sistema escravista no Brasil durante o século XIX, baseado na hierarquia de grupos e classes em uma sociedade que tendia a se revelar através de suas vestimentas, exteriorizando sutis diferenças que separavam seus membros. Essas diferenças se petrificaram nessas imagens, nas lentes dos fotógrafos em seus ateliês, reforçando costumes, hábitos e mentalidades.

No capítulo a seguir, vamos abordar as imagens que foram realizadas fora dos estúdios fotográficos, em um primeiro, momento nas plantações de café, e, posteriormente, nas ruas das cidades brasileiras.

CAPÍTULO III FORA DO ESTÚDIO FOTOGRÁFICO

3.1 Plantações de café: remendos, desgastes e escravização das mulheres negras



Figura 58 - Partida para a colheita do café no Vale do Paraíba. Marc Ferrez (c. 1885). Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles/ Coleção Gilberto Ferrez

Para além dos limites do estúdio fotográfico, as imagens dos negros nas fotografias estavam predominantemente associadas a algum tipo de trabalho ou profissão desempenhada por eles. Seus trajés lhes conferiam mobilidade e certa competência para agir no contexto³⁹ em que eles se inseriam.

³⁹ A grande maioria da sociedade brasileira livre considerava a escravidão necessária, sempre levando em consideração a necessidade de mão-de-obra para a lavoura e para os serviços domésticos. Questões morais e religiosas diziam respeito apenas a um diminuto percentual da população oposto a esse regime. A facilidade com que um serviçal era comprado no mercado de escravos levava parte considerável da população ao ócio, pois, como parasitas, deixavam de se ocupar e exploravam o suor dos negros, obrigados a trabalhar até a exaustão. Popularizou-se entre a classe média a compra de alguns escravos que eram colocados no comércio como alfaiate,

Na **figura 58**, observamos uma fotografia de uma paisagem em uma fazenda feita por Marc Ferrez por volta de 1885. Marc Ferrez nasceu no Rio de Janeiro, em 1843, e, em 1865, montou seu estúdio fotográfico na Rua São José, 96. Segundo Ermakoff (2006, p. 136), ele se empenhou no gigantesco trabalho de registro de construção da nova Avenida Central e também realizou fotografias de escravizados. Ferrez destacou-se no emprego das chapas de grande formato para vistas panorâmicas. Além das vistas avulsas, produziu vários álbuns sobre temas brasileiros que eram vendidos especialmente para turistas (KOSSOY, 2002, p. 137). Suas fotografias encontram-se no Instituto Moreira Salles, Arquivo Nacional, Casa de Rui Barbosa, Biblioteca Nacional, Biblioteca da Fundação Bosch, Biblioteca Nacional da Venezuela, Fundação Getty, Museu de Arte Moderna e Museu Histórico Nacional.

Na figura 58, Ferrez está possivelmente afastado por alguns metros desses escravizados, um afastamento que lhe permite lançar o olhar em direção a toda paisagem que o cerca. Ao levarmos em consideração a direção da foto, estabeleceu-se aqui o caminho proposto por Mauad para a leitura da fotografia, o qual é determinado pela sua composição. Toda a fotografia define-se por um eixo horizontal e, possivelmente, foi feita a partir da utilização de chapas de grande formato (MAUAD, 2008, p.31). Com vários planos colocados dentro do enquadramento⁴⁰, podemos perceber, na fotografia produzida por Ferrez, que um dos seus objetivos foi não somente enfatizar o tema retratado – os escravizados indo para uma colheita de café munidos de suas ferramentas e carro de boi – mas também retratar a paisagem que os cercava. Devido aos diversos planos colocados em enquadramento, o arranjo de elementos que compõem essa imagem foi construído de forma espalhada. A impressão visual definida pelos contrastes e linhas bem definidas desses planos possibilitou de maneira clara a distinção entre esses diversos elementos. Com alguns indícios, podemos afirmar que se tratava de escravizados que desempenham funções no campo ou funções servis mais pesadas, devido, principalmente, a algumas ferramentas de trabalho e trajes

costureira, cozinheiro, pedreiro, ama de leite e carregador de excrementos – os famosos “tigres”, que, na ausência de rede de esgotos, recolhiam essas malcheirosas encomendas. (ERMAKOFF, 2004, p. 44)

⁴⁰ A colocação do maior número de planos dentro do enquadramento diz respeito a duas condições, uma de caráter técnico – a profundidade de campo dada pelo controle do diafragma da câmera – e uma outra associada aos objetivos da mensagem fotográfica, pois, quanto mais planos o fotógrafo conseguisse colocar no foco, mais informações incluiria a fotografia. (MAUAD, 2008, p. 31)

expostos, conforme veremos. É possível imaginar que tratava de uma ida para a colheita do café com o carro de boi, conforme legenda de Ermakoff (2004, p.43) para a própria imagem.

Em um minuto e meio, tempo que era necessário, na época, para se fazer uma foto, os entrelaces e enredos sociais vão tomando forma. Ao observarmos as mulheres escravizadas representadas na fotografia de Ferrez, podemos nos interrogar sobre que identidade é construída visualmente e, por isso se apresenta através da imagem e, na mesma direção, na forma como a visibilidade dessas mulheres traduzem suas individualidades. Ao contrário da maioria das fotografias de estúdio realizadas durante o século XIX, nessa encontramos mulheres negras retratadas com vestes sujas e desgastadas. As vestes da escravizada (fig. 59 e 60) são formadas por um lenço⁴¹ de cor clara amarrado na cabeça, encobrendo seus cabelos. A camisa (fig. 61) de mangas estilo três quartos⁴² é, aparentemente, de tom claro com detalhe que vai desde a gola até a altura dos seios, e apresenta manchas de sujeira perto da cintura; já a sua saia é longa, de tom levemente mais escuro que a camisa e liso, sem estampas, com detalhe na barra estilo babados. A saia (fig. 62) não chega a arrastar no chão, mas apresenta várias marcas e manchas de sujeira, além de um remendo no canto esquerdo superior da imagem. A mão esquerda da escravizada está dentro de um bolso⁴³ na lateral esquerda da saia, e a outra mão segura uma enxada.

Vemos que suas vestimentas estão desgastadas, remendadas e encardidas, o que pode ser resultado de uma rotina árdua, com afazeres exaustivos. Daniel Roche (2000, p. 263), ao levar em conta as vestimentas no contexto rural, descreve-as como tendo poucas alterações: “a camisa que servia de roupa de cima e de baixo, uma anágua, uma saia, um par de meias, muitas vezes ainda um avental”.

Assim, o uso desse conjunto formado por camisa, saia e lenço amarrado na cabeça mostrava visualmente o quanto essa mulher estava inserida em um sistema que vestia e marcava a escravização.

⁴¹ Conforme vocabulário controlado ICOM (Anexo).

⁴² Manga três quartos é uma manga a qual o comprimento cobre uma pequena parte do antebraço.

⁴³ Segundo Torres (1950, p. 441) todas as saias tinham bolso postiço.



Fig. 59
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig. 60
Escravizada segurando
enxada

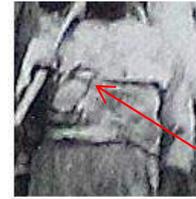


Fig. 61
Detalhes da camisa



Fig. 62
Detalhes da saia e possível
remendo

Ao levar nosso olhar mais adiante, temos uma mulher (fig. 63 e 64), vestindo uma camisa também de mangas três quartos, na qual sutilmente notamos algo que pode ser uma estampa xadrez (fig. 65) fechada até a altura do pescoço. Vemos ainda a presença de um colar de contas grandes chegando até a altura da cintura. A saia é longa, de tom mais escuro que a blusa e sem estampas, de comprimento que se arrasta no chão, o que deve ter resultado na sujeira na barra; temos um detalhe na altura dos joelhos (fig. 66), uma espécie de um tecido franzido costurado, unindo-se à parte de cima da saia, e enfeitado por uma estreita faixa de outro tom. Com a mão direita, a escravizada apoia uma bacia sobre a cabeça e, com a mão esquerda, segura uma criança negra. Sobre a cabeça, observamos uma faixa de cor escura amarrada, cobrindo a testa, com algumas partes claras que, possivelmente, se tratam de um tecido estampado.



Fig. 63
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S.
Custódio



Fig. 64
Escravizada segurando
criança



Fig.65
Detalhes da camisa



Fig.66
Detalhes da saia

Bem próxima a ela, temos outra mulher. Representada na imagem (fig. 67 e 68) descalça, ela veste uma camisa de tom escuro, bem como as duas escravas (fig. 60 e 64) anteriores, também com mangas três quartos e fechada até o pescoço, e, no punho e na gola, notamos um detalhe (fig. 69) em tom mais claro que o restante da camisa. Devido à qualidade da imagem, não foi possível dizer se é um franzido ou uma faixa de tecido costurada ou colocada por cima da camisa. A mulher usa uma saia longa e rodada (fig. 70), mas que não se arrasta no chão, chegando até a altura de seus tornozelos, de tecido estampado de xadrez, de tonalidade escura. Devido à cor, não foi possível notar manchas e desgastes de sujeira. Apoiada na cabeça, uma bacia com alguns tecidos dentro, e, também na cabeça, amarrado um lenço de tom mais claro que o restante de suas vestes. A mulher segura no colo o que nos parece ser uma criança envolta em tecidos claros.



Fig.67
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S.
Custódio



Fig.68
Escravizada com bacia
apoiada na cabeça



Fig. 69
Detalhes da camisa
e do torço



Fig.70
Detalhes da saia e
estampa xadrez

Na imagem da quarta escravizada (fig. 71 e 72), observamos que ela usa na cabeça um torço de cor escura, e sob ele apoia uma bacia cheia de tecidos, assim como a escrava anterior. A camisa (fig. 73) de mangas curtas em tom escuro e liso, fechada até a altura do pescoço, apresenta detalhes na gola e na barra na manga, podendo tratar-se de outro tecido em tom mais claro que o restante da blusa, podendo, também, as leves manchas que se apresentam nele serem indicativos de uma estampa. Descalça, ela veste uma saia longa (fig. 74) cujo comprimento vai até a altura dos tornozelos. Devido à qualidade da imagem, não podemos afirmar com clareza que essas manchas no barrado da saia sejam resultado de sujeira ou de um tecido estampado. Assim como as outras duas escravas (fig. 64 e fig. 68), esta também segura uma criança no colo.



Fig. 71
Ilustração da vestimenta
Ilustração: Ana Carolina de
S. Custódio



Fig. 72
Escravizada indo para colheita
de café



Fig.73
Detalhes da camisa e
do torço



Fig.74
Detalhes da saia

Aparecer descalça é um dos signos que remetem esta e as demais escravizadas no século XIX à sua condição de escravização. Segundo o relato seiscentista do padre Cavazzi (apud SILVA, 2005, p. 56) na corte congoleza, cristianizada desde o século XV: “só a rainha e suas filhas era permitido usar sapatos, enquanto as damas da corte podiam calçar chinelas. Os plebeus, em sinal de respeito, deviam andar descalços”. Esse costume se popularizou na África, e após o contato com os europeus, o uso de sapatos se tornou símbolo de distinção hierárquica no sistema escravista. Montes (2000) também aborda os pés descalços e as marcas corporais que acabaram por construir visualmente sua identidade:

[no corpo] se lêem escarificações, penteados e adornos, marcas africanas de humanidade e pertencimento, como sinais de barbárie, enquanto marcas de propriedade, gravadas a ferro sobre o corpo do escravo, e as roupas que se vê obrigado a cobrir-se, são assinaladas como marcas de civilização. Pelo corpo se compreende a condição social de cada um, sua posição e status – pelas roupas que veste, pelo calçado, pelos pés descalços, marca inconfundível da escravidão. (MONTES apud BITTENCOURT, 2005, p. 126)

Assim, o fato de aparecer com os pés descalços se tornou uma maneira visualmente identitária de um grupo formado por mulheres negras, escravas ou livres.



Fig.75
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig.76
Escravizada com camisa e saia
segurando criança no colo



Fig.77
Detalhes da camisa
e do torço



Fig.78
Detalhes da saia

Ainda na fotografia de Marc Ferrez, temos, por último, a escravizada representada nas figs. 75 e 76, a qual veste uma camisa (fig. 77) de tom escuro estampada, com detalhes na gola e na altura dos seios, e por cima veste um tipo de casaco com mangas três quartos de tom mais claro que a blusa. Na parte inferior, a mulher usa uma saia longa e rodada (fig. 78) que arrasta no chão, de cor clara, com detalhes drapejados na altura dos joelhos, com manchas de sujeira como na barra e no quadril apresentam. Descalça, a escravizada apoia uma bacia na cabeça cheia de tecidos, e com um torço de tom escuro esconde seus cabelos.

Nas cinco imagens (fig. 60, fig. 64, fig. 68, fig. 72 e fig. 76), notamos que todas as escravizadas representadas na fotografia de Ferrez possuem vestes soltas que lhes permitem exercer suas atividades servis. A permanência do uso dessas vestimentas, com elementos bem definidos, e que funcionavam como um diferenciador social se estendeu pelo século XIX. O uso de saias, por exemplo, adquiriu significados desde que foi criada, e alguns desses significados remetiam à pobreza, como cita Vianna (1979, p.144): “Era uma mulher humilde,

desempenhando tarefas subalternas (...) emaranhada em ambiente hostil”. O autor ainda faz uma breve comparação entre o uso de saia e o de vestido: “qual mulher de vestido que ousaria penetrar naquele mundo estranho de um mercado ou uma feira?” (Ibid., p.145). Fica claro que há uma forte degradação do uso das saias, e vesti-las, nesse contexto, simbolizava humilhação, de acordo com Vianna (Ibid., p. 146): “havia quase sempre uma tragédia atrás dessas mulheres que vestiam saias”.

Na fotografia, vemos que as escravizadas usam basicamente lenços e torços, saia e camisa, peças que apresentam aspectos semelhantes, o que nos faz considerar que havia um padrão de confecção e aparência com relação a esse tipo de vestimenta. Porém cada peça que compunha essas vestimentas apresentava suas singularidades como cores, estampas e modelagem. Paradoxalmente, a singularidade e a pluralidade de tonalidades, estampas e detalhes na modelagem, nas práticas de vestir, fazia emergir lógicas próprias impressas à imagem das vestimentas escravas, sinalizando uma variação e uma diversidade significativa, porém, circunscrita à lógica da prática do trabalho forçado. Notamos também a diversidade do uso de lenços e torços, assim como de outras peças de vestimentas como o colar usado pela escrava da fig. 64, e do casaco usado na fig. 76, o que nos possibilita identificar que havia, entre elas, formas diferentes de se representar. Essa diversidade nos leva para um exercício de escolha e da liberdade nas práticas de vestir, mesmo que subordinadas às práticas de trabalho.



Figura 79 - Feitor observa o trabalho no campo. Fotógrafo Christiano Junior (c. 1865). Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 45)

A **figura 79** também foi feita em alguma fazenda por volta de 1865, pelo fotógrafo Christiano Junior. A fotografia retrata o trabalho escravizado em uma plantação de café, realizado por mulheres vigiadas por feitores armados com armas de fogo e pedaços de madeira.

Um disparo fotográfico feito em uma altura superior à do objeto visível pelas lentes de uma câmera dá-nos visibilidades singulares. Foi o que Christiano Junior fez aqui. A direção da fotografia é centralizada e, mesmo que seja focado o cafezal, o tema enfatizado é as escravizadas trabalhando e sendo vigiadas por feitores. De arranjo linear centralizado, com contrastes e linhas bem definidas, a qualidade da fotografia devido à quantidade de sombras contidas não ficou clara quando lançamos nosso olhar em direção às indumentárias das escravas. Os trabalhos desempenhados pelos escravizados nessas plantações podiam ser excessivos e desgastantes. Os senhores exigiam de 15 a 17 horas de trabalho diário, como afirma Mattoso (2001, p. 119), e, em geral, essas atividades servis só se tornavam possíveis devido à alternância de fases de paradeiro e outras de intensa atividade, ao ritmo das colheitas e das estações (Ibid., p. 119). Apesar dos tecidos de suas vestimentas serem mais leves, essas atividades eram desempenhadas em condições muito severas. O clima de um país tropical, com calor e umidade durante todo o ano, e as variações bruscas de temperatura frequentes, em nada facilitavam o trabalho.



Fig. 80
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S.
Custódio



Fig. 81
Escravizada em plantação
de café



Fig.82
Detalhes da
camisa

Fig. 83
Detalhes da saia

Notamos, na fotografia de Christiano Junior, que todas as escravizadas estão vestindo saias longas e rodadas, e camisas de manga curta (fig. 82. e fig.83). Todas apresentam lenços sobre a cabeça. Tanto as camisas quanto as saias são de cores escuras, e apenas duas escravizadas apresentam saia e blusa de cor clara (fig. 81). Apesar de essas vestimentas ajudarem a aliviar um pouco o desconforto ocasionado pelas condições climáticas, a vida diária na plantação de café era árdua⁴⁴. Andrade, ao analisar inventários pos-mortem, entre os anos de 1811 a 1888, identificou dezesseis ocupações entre as mulheres escravizadas no Brasil. De acordo com a sua investigação, apenas 3,2% (de um total de 3560 mulheres) era representado por mulheres que se dedicavam ao trabalho rural (apud SOARES, 1994, p.22). Talvez, por se tratar de uma atividade árdua, exposta a agentes biológicos e físicos, como radiação solar, descargas elétricas e temperaturas extremas. Apesar do percentual baixo, é comum encontrar fotografias retratando-as em lavouras e plantações, com vestimentas muitas vezes sujas e rasgadas, muito diferentes daquelas que vimos no capítulo anterior, retratadas dentro dos estúdios fotográficos. Tal aspecto de higiene não se encontrava ali. Essas vestimentas serviam para possibilitar maior mobilidade nas atividades de peneirar o café, captar as pragas em volta da plantação ou ainda, mexer o caldeirão do almoço. Assim, a vestimenta era parte constitutiva desse processo de poder, de posse e escravização. A imagem a seguir, **figura 84**, é mais um retrato dessa realidade.

⁴⁴ Katia Mattoso (Ibid., p. 138) descreve brevemente essa realidade: “Após o café da manhã, com melaço e milho cozido, a mesma prece matinal, em fila diante da casa grande, precedendo a repartição das turmas. Meia centena de homens e mulheres, com os largos chapéus típicos dos trabalhadores do café, descobrem-se, dizendo: “Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo!”, e o senhor responde: “Para sempre seja louvado, amém”. A turma dos mais velhos de ambos os sexos trabalha perto da casa, enquanto os jovens, de um lado, e as mulheres, do outro, embarcam em carroças chamadas “maxambulas” para os campos mais distantes. Ouve-se ao longe os “quizombas”, cantos africanos dirigidos pelo mestre cantor. Cada turma é vigiada por dois “condutores”, quase sempre escravos. A merenda das 10 horas é tomada em pratos de madeira ou estanho; mingau de milho, feijão preto e torresmos recobertos de muita farinha de mandioca. Os caldeirões da carroça são fortemente condimentados com batata doce, repolho, nabo, pimenta e salsa. Às 13 horas, parada para distribuição de café com bolo de milho; no inverno, um pouco de aguardente, para aquecer. O jantar era às 16 horas. E o trabalho recomeçava até ao pôr do sol e somente parava à frase longamente esperada: “Vamos largar o serviço!” Mas, por vezes, o trabalho prosseguia noite adentro, até às 10 ou 11 horas. No inverno é tempo da secagem do café. E ainda é preciso preparar a alimentação do dia seguinte, rachar a lenha, cuidar dos animais. Antes de deitar-se, o escravo tomava uma sopa de milho com um pedaço de carne seca e um punhado de farinha de mandioca.



Figura 84 - Cozinhando no campo. Fotografia Christiano Junior (c. 1865). Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 45)

A **figura 84** é um registro de como, possivelmente, eram feitas as refeições durante o trabalho nas plantações de café. Aqui, seis escravizados foram retratados, também pelo fotógrafo Christiano Junior, por volta de 1865. Duas escravizadas aparecem cozinhando em caldeirões, rodeadas por três escravizados que pareciam aproveitar aquele momento para descansar do trabalho e, ao mesmo tempo, fazer reposição das suas energias para retornar à labuta, e por um feitor, usando botas de cano longo, chapéu e paletó, sentado ao fundo, observando a cena, vigiando e pronto para punir se preciso fosse.

Interessante observar que, apesar de parecer uma imagem espontânea, a postura das duas mulheres são tão próximas que nos leva a pensar em uma possível direção de cena, estando o feitor, sentado ao fundo para garantir que a fotografia saísse de acordo com o gosto do fotógrafo e de seu senhor. Trata-se do retrato de mais uma relação de poder, na qual está estabelecido quem manda e quem obedece, quem olha e quem faz.

Diferentemente da **figura 79**, as vestimentas das escravadas (fig. 86 e fig. 90) são de tons mais claros. Devido ao fato da fotografia ter sido realizada com a luz incidindo sobre costas das escravizadas, as vestes ficaram escuras na frente por causa do sombreamento. Observamos que, na figura 87, a escravizada descalça veste uma blusa de cor clara de tecido liso e leve, com mangas curtas, além de um

lenço amarrado na cabeça; na figura 88, a saia usada na altura da cintura e de comprimento pouco abaixo dos joelhos, também sem estampas, apresenta rasgos e partes puídas na barra, como mais um sinal resultante dessas relações de poder, que vão muito além das lentes de Christiano Júnior.



Fig. 85
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig. 86
Escravizada cozinhando



Fig. 87
Detalhes da blusa

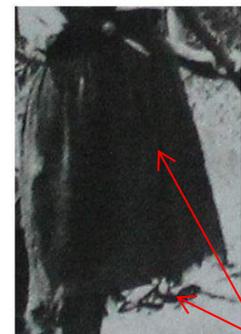


Fig. 88
Detalhes da saia



Fig. 89
Ilustração das vestimentas
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig. 90
Escravizada em
plantação de café



Fig. 91
Detalhes da blusa



Fig. 92
Detalhes da saia

A outra escrava (fig. 90) é retratada descalça, vestindo uma blusa (fig. 91) de cor clara e mangas curtas, e saia longa (fig. 92) até a altura dos tornozelos, com algumas manchas de sujeira e desgaste. Devido às atividades servis intensas e à má qualidade dos tecidos das vestes que os senhores forneciam aos seus escravizados, é comum notarmos, como na fig. 88, peças com rasgos e remendos. Mattoso (2001, p. 139) afirma que, a cada dois anos, o escravo recebia um casaco de lã e, anualmente, uma coberta. Ainda segundo a autora, as roupas eram lavadas e engomadas somente uma vez por semana. Após uma jornada de trabalho pesada, esses escravos voltavam para a senzala com suas vestimentas sujas e, às vezes, molhadas, ficando sujeitos a doenças⁴⁵, quando eram entregues nas mãos de curandeiros e barbeiros. As práticas de vestir carregavam os sinais de trabalho forçado, imprimindo os sentidos da escravidão nas visualidades das experiências que constituía sujeitos diferentes e desiguais.



Figura 93 – Escravizados colhendo café em fazenda. Fotografia Marc Ferrez (c. 1882). Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

⁴⁵ Tuberculose e lepra levam muitas vezes o dono da fazenda de café a abandonar o escravo doente e grupos de errantes esfarrapados iam se refugiar nas cidades, causando grande dano para as municipalidades que vituperam contra os proprietários sem consciência. Além disso, esses senhores consideravam que uma vida útil de trabalho de 15 anos é um ótimo muito aceitável no caso do escravo. Somente após a abolição do tráfico, em 1850, os senhores começaram a cuidar melhor da saúde dos seus escravos e, por vezes, a manter um médico na fazenda (Ibid., p. 139).

Ao contrário das **figuras 79 e 84**, na figura acima, **figura 93**, não temos a presença do feitor para garantir a obediência durante a captura da imagem pelo fotógrafo.

Usada como exemplo de arranjo de cena de escravos trabalhando em plantações de café, a **figura 93**, de Ferrez, é o retrato de dez escravizados, dentre os quais apenas dois são mulheres. Dez escravizados e uma imensidão de pés de café ao lado de peneiras e balaios para peneirar e transportar a colheita. Onde estão as enxadas, foices e feitores? Seria uma maneira de retratar a realidade de maneira mais branda? Ou reafirmar a obediência escrava, pois, já tão dominados, não precisavam ser vigiados? São dez escravos com semblante sério e, ao mesmo tempo curioso, mas não podemos deixar de notar aquele escravizado retratado de perfil, sustentando um balaio nas costas e olhando para baixo. Ele não olhou para a câmera. Não olhar poderia ser uma negação, uma resistência ou um ato de resignação? Teria sido um pedido do próprio fotógrafo ao dirigir seus fotografados? Ou seria uma atualização da ideia de que ser representado como instrumento de trabalho nessa época era vergonhoso? Sendo assim, a atitude do escravizado era uma tentativa de não ser reconhecido na fotografia? Longe de ser parte da intenção do fotógrafo mostrar a personalidade de cada escravizado nessa fotografia, devido ao número de elementos que nela aparecem, ainda sim é possível observar que cada um deles apareceu com expressão e vestes diferentes.



Fig. 94
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig. 95
Escravizada com peneira
presa à cintura



Fig. 96
Detalhes da camisa
e da saia

A boa iluminação e qualidade da fotografia nos permitiu analisar as vestes das mulheres escravizadas que nela aparecem. Primeiramente, a escravizada (fig. 94 e 95) veste uma camisa (fig. 96) com abertura abotoada, de tom mais escuro, com mangas que iam até os cotovelos e, na barra da manga, é possível ver um detalhe, o que poderia ser um tecido franzido de cor mais clara que o restante da blusa, assim como o detalhe na gola, feito também de um tecido em tom mais claro que os demais. Na cabeça, amarrado um lenço liso de tonalidade clara, de tonalidade clara. A saia é longa e rodada, também feita de tecido em tom mais escuro.



Fig. 97
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig. 98
Escravizada em
plantação de café



Fig. 99
Detalhes da camisa



Fig.100
Detalhes da saia

Já a escravizada representada na figura 98 veste roupas de tonalidades mais claras que a anterior, com contraste de tons. A camisa (fig. 99) também apresenta mais detalhes, com gola até o pescoço, toda abotoada na frente por pequenos botões, e mangas mais volumosas e presas aos cotovelos. A saia longa e rodada é de tonalidade mediana, sem estampas (fig. 100) e amarrotada. Assim como a escravizada retratada na fig. 95, ela também usa um lenço de cor clara e lisa, amarrado sob a cabeça.

Esses escravos conseguiram mostrar brevemente um pouco de suas singularidades, seja pelas vestimentas, seja por seus semblantes, deixando-nos entrever sua capacidade de intervir numa situação que não era para ser dominada por eles. Possivelmente deve ter sido a primeira e, quem sabe, a única vez que esses escravizados foram fotografados. Eles estavam ali, em meio a suas atividades diárias, quando acabaram sendo retratados pelas lentes de Marc Ferrez. Representados sem nenhum aviso? Talvez, mas mesmo que não pudessem compreender bem o que seria um retrato, eles marcaram a sua presença, muito além de mercadoria, como pessoas que, através do dispositivo fotográfico, se tornavam sujeitos de uma história possível.

Em enquadramento próximo ao da **figura 58**, a próxima imagem, **figura 101**, também retrata escravizados partindo para a colheita de café em uma fazenda. Assim como na **figura 58**, eles estão segurando ferramentas para desempenhar suas funções, como enxadas, peneiras e balaios.



Figura 101 – Escravizados partindo para colheita de café em fazenda. Fotógrafo Marc Ferrez (sem data). Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 46)

Temos aqui toda uma trama de poder, representada pelo senhor, passando pelos feitores e indo em direção aos escravizados. Essa fotografia realizada por Marc Ferrez retratou o que nos parece ser o senhor no canto esquerdo, com o feitor ao seu lado, o que se pode pressupor por suas vestimentas. Ao seu redor, há dezenove escravizados. O possível senhor usa botas de cano longo, colete, camisa e paletó, chapéu e apoia um guarda chuva na mão direita; o feitor usa calças compridas, calçados, camisa, chapéu e paletó – calçados, chapéus, paletó e guarda chuva, elementos que são símbolos de distinção nesse período (KOUTSOUKOS, 2006, p.86). As práticas de vestir aqui não são efeito das relações sócio-econômicas, produzindo, singularmente, marcas e posições de sujeitos distantes e desiguais nas relações de poder entre escravizados e proprietários, e entre os próprios escravizados. Cria-se, portanto, uma construção visual do social: as visualidades das práticas de vestir constroem a realidade. As vestimentas encontram-se aqui como um recurso inesgotável de tornar visível as necessidades de distinção e de poder. Um olhar demorado sobre a **figura 101**, que mostra aqueles indivíduos cristalizados em suas poses, diversos em seus corpos e rostos, vestes e marcas, exhibe diferenças contrastantes no cotidiano de cada um, no nível social e de trabalho. As vestimentas funcionam como uma máscara, fazendo com que separemos não só o senhor, como também, dentro de um mesmo grupo, identifiquemos subgrupos, o feitor e os escravizados, além da mulher do homem. Uma série de diferenças que se acentuam através de suas vestes, modulando e produzindo sujeitos.

É certo que não faltam evidências do cotidiano conflituoso que cercava os senhores e seus escravos, e estes por último estavam sempre a se rebelar contra crueldade com que eram tratados (AZEVEDO, 2004, p. 37). Célia Maria Marinho de Azevedo, em seu livro *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites século XIX* (2004, p. 37), aponta que, mesmo nos casos de bom tratamento, os cativos, muitas vezes, trocavam a amizade de seus senhores pela rebelião, movidos por “sentimentos de independência”. De maneira desordenada, uns à frente, outros ao fundo, a fotografia composta por esses dezenove escravizados volta nossa atenção para uma mulher, em sua condição de escravizada, retratada nessa imagem (fig.102 e 103) e ainda assim colocada em primeiro plano em relação aos demais.



Fig. 102
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina
de S. Custódio

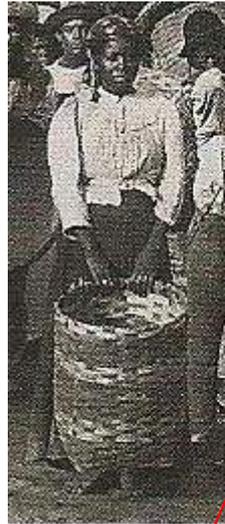


Fig.103
Escravizada com peneira



Fig.104
Detalhes da camisa



Fig.105
Detalhes da saia

Suas vestimentas são formadas por uma camisa de manga três quartos, de tom mais claro que a sua saia. A camisa (fig. 104), abotoada até o pescoço, apresenta alguns detalhes na frente, possivelmente algumas pregas no tecido. Descalça, e segurando com as duas mãos o balaio que tampa boa parte da saia (fig. 105) – longa e rodada, com tecido de tonalidade escura e que não chega a arrastar no chão, deixando seus pés à mostra –, a escravizada usa na cabeça um lenço de tom escuro com algumas partes manchadas em tom claro, o que indica se tratar de um tecido estampado.

A diferenciação da forma de se vestir aponta para singularidades e diferenças de expressão, gestos e outras maneiras de cada indivíduo. No nosso caso, é coerente pressupor que, a cada vestimenta, correspondam a modos e condições escravas diferentes. Desse modo, analisaremos, nas duas fotografias a seguir, as diferentes vestimentas como dispositivos fabricantes das posições sociais ocupadas dentro dessa sociedade.

O arranjo da **figura 106** é essencial para que possamos entender melhor o papel da vestimenta nessa construção visual das experiências sociais do século XIX. A fotografia feita por Marc Ferrez, por volta de 1885, retratou escravizados em um terreiro de café. É uma fotografia que apresenta vários planos em foco, e várias pessoas retratadas. Nesse estilo de fotografia, podemos observar o cenário e indivíduos ali presentes, assim como suas vestimentas.



Figura 106 – Terreiro de café (c. 1885). Fotógrafo: Marc Ferrez. Coleção Ruy Souza e Silva. Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 46)



Fig.107
Ilustração das vestimentas
Desenho: Ana Carolina Custódio

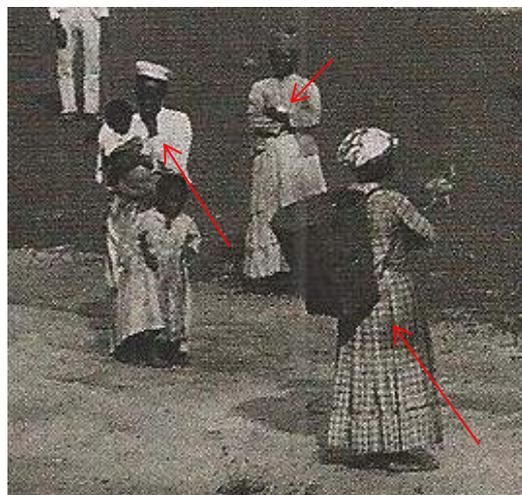


Fig.108
Escravizadas em terreiro de café

Começando pelo lado esquerdo da fotografia, temos três escravizadas. A do canto esquerdo, da fig. 108, está segurando uma criança no colo e, bem próximo a ela, existe outra criança aparentemente mais velha. Imaginando que, provavelmente, essa mulher seja mãe dessas duas crianças, somos levados a uma condição

comum nesse período: “*pater incertus, mater certa*”⁴⁶, de acordo com a qual a criança gerada não tem um pai, apenas a mãe (MATTOSO, 2001, p. 127), passando, assim, a integrar o conjunto dos escravos. Era uma condição válida também para os rebentos da união de senhores e escravas. Segundo Mattoso (Ibid., p. 128), as solidariedades que buscam os escravos são encontradas fora da vida da família nuclear, e a criança de pai ausente procura, junto à sua mãe e no seio do grupo de escravos, os apoios necessários ao desenvolvimento de sua personalidade. As mães sempre procuravam um meio de libertar seus filhos, ainda que para isso tivessem de permanecer escravas. A autora ainda afirma que a criança escrava brasileira é, na maioria dos casos, objeto de uma dupla criação, pouco coerente: de um lado, seus senhores e os homens livres requerem sua afeição, porém desejam que ela seja obediente, humilde e fiel. De outro lado, sua comunidade tenta absorvê-la. O trabalho desenvolvido quer seja no campo quer seja na casa de senhores, não possibilita que essas mães tenham tempo para cuidar de seus filhos. Eles crescem ali, ora protegidos de seus senhores, ora como burro de carga de meninos e meninas brancos, estando bem mais perto da comunidade branca do que da negra (Ibid., p. 128), aprendendo a viver em dois mundos. Em que momento essas crianças se darão conta desses dois mundos? Ou já se deram conta desde que nasceram? Poderiam senti-los já dentro do ventre escravizado de suas mães? Ao passar dos anos, entre brincadeiras e ordens, essas crianças, aos poucos, abandonam a vida de folguedos infantis para iniciar a aprendizagem do trabalho⁴⁷ ao qual estão destinados. Isso acontece por volta dos sete ou oito anos de

⁴⁶ Expressão que diz que se sabe quem é a mãe e não se tem certeza de quem é o pai. Isso ocorria, em geral, porque os escravos não se casavam. Segundo Mattoso (Ibid., p. 127), com frequência, a escolha da companheira do escravo que ele deseja “casar” é feita pelo senhor, certo de que a vida sexual do escravo nem sempre se expressa como ele o desejaria. Eis porque as escravas no Brasil tinham tão poucos filhos. Além disso, muitas dentre elas recorriam ao aborto, a fim de evitar a escravidão de seu filho e, aparentemente, os homens praticavam bastante o *coitus interruptus*. Para o escravo a vida sexual responde apenas às necessidades físicas, não visa à procriação. Nas fazendas, dormitórios de homens e de mulheres são separados e os encontros de casais, mesmo legalmente casados, são realizados furtivamente, durante a noite. A política dos senhores é tornar os contatos sexuais difíceis, mas não impossíveis. Assim foi que a poligamia africana foi substituída no Brasil por uma sucessão de ligações passageiras.

⁴⁷ As exigências dos senhores tornam-se precisas e indiscutíveis. Se a criança for escolhida para figurar entre os domésticos, o aprendizado é tão doloroso quanto o dos trabalhos no campo ou os de um artesanato. De fato, a criança não deve somente obedecer ao “pai” branco tornado em “senhor”, ou à “mãe” branca feita “senhora”, deve obediência igualmente aos criados, ou ao mestre artesão encarregado de formá-lo. Cabe-lhe conquistá-los e os senhores negros são, às vezes, impiedosos, pois ocupam uma posição destacada na hierarquia social da classe escrava e, tendo consciência disso, demonstram toda espécie de desdém para com a comunidade dos outros escravos. A criança terá de criar suas próprias defesas e, mesmo assim, será ferida em sua afetividade. É a idade em que o mundo de sua infância esboroa, explode. A pedagogia que lhe é imposta resume-se no seguinte:

idade, e aqui já se dão conta de sua condição inferior em relação às crianças livres. É em 1871 que a Princesa Isabel assina a Lei do Ventre Livre, considerando livre todos os filhos de mulheres escravizadas nascidos a partir da lei. Apesar de representar uma resposta aos anseios do movimento abolicionista, a condição dessas crianças continuaria conflitante, pois a lei estabelecia duas possibilidades para as que nasciam livres: poderiam ficar aos cuidados dos senhores até os 21 anos de idade ou serem entregues ao governo. Com base em tudo que vimos até aqui, fica fácil entender porque a primeira possibilidade era o mais comum, acabando por beneficiar novamente os senhores que poderiam usar a mão de obra destes “livres” até os 21 anos de idade. Na fig. 108, a criança mais velha segura a saia longa que a escravizada veste, talvez em uma tentativa de buscar proteção? No período que a fotografia foi realizada, 1885, a Lei do Ventre Livre já havia sido sancionada. Seria medo de seu senhor? Medo das chibatadas que sua mãe poderia tomar caso não se comportasse durante a captura da imagem? A saia é feita de tecido liso e apresenta algumas manchas de sujeira na barra. Na parte de cima, a mulher veste uma camisa de cor clara com mangas que vão até os cotovelos, e com leve abertura logo abaixo o pescoço. Na cabeça, um torço, e pés descalços.

Já no meio da fig.108, temos outra escravizada, com braços cruzados, olhando em direção ao fotógrafo. Ela estaria posando para a câmera? Ou apenas curiosa com o que estava acontecendo? Diferente da escravizada com as crianças, ela veste um espécie de casaquinho por cima de uma blusa. Um casaco de mangas longas, de tonalidade mais escura que a da saia, abotoado até o pescoço e aberto a partir da cintura. A saia é longa, formada por três babados. A saia possui algumas manchas de sujeira ou encardidos principalmente no lado esquerdo próximo ao primeiro babado. Manchas que provavelmente resultaram das tarefas diárias

obter êxito no ofício para o qual, por especial privilégio, foi escolhido e, dessa maneira, aspirar à elevação da hierarquia dos escravos e, um dia, talvez comprar sua liberdade, ou fracassar e ser repellido para o meio dos trabalhadores braçais sem qualificação, obrigados a uma vida de trabalho extremamente dura. Se a criança, desde os 7-8 anos, destina-se ao trabalho na lavoura, a ruptura é certamente severa, porém talvez mais salutar, pois cessa para ela a ambiguidade dos laços afetivos que caracterizaram sua primeira infância. Ela aprende bem depressa as pontes que separam senhor e escravo, mesmo se seu coração ainda guarda por sua senhora uma ternura inconfessada. Vai encontrar solidariedade entre seus novos companheiros, que lhe poderão ajudar, mais tarde, se tentar libertar-se. A comunidade negra o toma a si, e tanto mais facilmente quanto a idade do aprendizado do trabalho corresponde, de modo perfeito, à da iniciação dos meninos nas sociedades africanas. (Ibid., p. 129)

desempenhadas por essa escravizada. Na cabeça, um torço de cor escura. Na imagem não foi possível identificarmos se a ela está descalça ou não.

No canto direito da fig. 108, temos retrata mais uma escravizada levemente de costas para o fotógrafo. Talvez não estivesse muito preocupada com ele. Talvez queria apenas terminar seu trabalho. Um trabalho cuja uma jornada era de aproximadamente quinze horas, o que exigia uma vestimenta capaz de aguentar esse batente. O trabalho da colheita do café passava pelas plantações e iam em direção aos terreiros de secagem. Como o próprio nome sugere, esses terreiros eram feitos de terra, em lugar bem seco, nivelados e pilados de forma que não soltassem terra, ou o menos possível. Assim, depois de lavado, o café era espalhado nesses terreiros para secagem, sendo remexido com um rodo de madeira várias vezes por dia, por quase trinta dias, variando de acordo com o clima⁴⁸. Na fig.108 a mulher não está manuseando o rodo para remexer o café, mas sim um balaio, preso às costas. Possivelmente, para transportar o café de um lugar para o outro. Tarefa pesada que, conseqüentemente, deve ter sido responsável pelas várias manchas de sujeira ou suor espalhadas por sua vestimenta. Apesar das estampas quadriculadas de suas vestimentas serem bem parecidas, o que poderia nos induzir a pensar que se trata de um vestido, com um olhar mais atencioso podemos notar que se tratam de estampas diferentes e um leve volume na cintura, confirmando que ela veste uma camisa e uma saia. A camisa é de manga longa e estampa xadrez. Como foi retratada de costas, não pudemos analisar a frente da camisa. Já a saia é longa, indo até a altura dos tornozelos, com estampa xadrez, uma fita fazendo um detalhe na barra, e uma enorme mancha de sujeira no lado direito. Na cabeça, a escrava usa um torço, e estava com os pés estão descalços.



Fig.109
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig.110
Escravizada com criança no colo

⁴⁸ Sobre terreiros de café: <http://www.pensario.uff.br/node/197> (Acesso 20/08/2014)

Na fig.110, temos outra escravizada retratada na fotografia de Marc Ferrez. Representada no canto direito da imagem, ela olha em direção à câmera, em direção ao fotógrafo. Assim como na fig.108, ela segura uma criança no colo, possivelmente seu filho, que preferira levar consigo para o trabalho a deixá-lo à mercê das senzalas. Essa escrava não usa nenhum torço ou lenço na cabeça, diferentemente de todas as outras mulheres escravizadas nesse capítulo até aqui analisadas. A ausência do torço é interessante, pois este era identificado como condição de escravidão (ESCOREL apud SILVA, 2005, p.56). Teria então essa escravizada retirado seu torço a fim de não ser retratada para a posteridade em condição servil? Mas e o balaio preso às suas costas? Também não seria um indicativo dessa condição? Ela está parada naquele terreiro, vestindo roupas de cores claras e, aparentemente, sem manchas de sujeira. Veste camisa de mangas longas, fechada até a altura do pescoço, e saia longa e estampada de xadrez. Os pés ficaram escondidos atrás de um pequeno degrau que cerca o terreiro.



Fig.111
Ilustração das vestimentas
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig.112
Escravizadas com balaio em terreiro de café

Na fig.112, duas escravizadas seguram o balaio em seus braços. A mulher do lado esquerdo não olha em direção à câmera, e veste uma camisa de tom escuro e mangas compridas, saia longa e estampada, de cor mais clara que a camisa, com comprimento até a altura dos tornozelos. Na cabeça, ela usa um lenço possivelmente estampado, devido às manchas claras e escuras no tecido, e tem pés descalços. A escravizada do lado direito também não tem o olhar voltado para a câmera, e foi retratada de costas. A blusa, de cor clara, foi usada por fora da saia, possibilitando que vissemos um detalhe na barra, algo parecido com pequenos babados. A saia é longa, de cor escura e estampada, com um padrão bem pequeno que se repete por todo o tecido. Aqui não foi possível analisarmos a frente da blusa

e da saia devido ao enquadramento da fotografia, bem como não possível identificar se ela está descalça ou não.

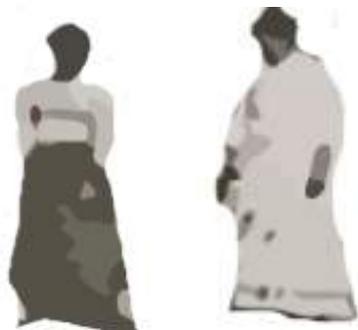


Fig.113
Ilustração das vestimentas
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig.114
Escravizadas com crianças em terreiro de café

Olhando mais ao fundo da **figura 106**, podemos ver duas escravas com algumas crianças ao redor (fig. 114), as quais parecem brincar com o café que estão espalhado pelo terreiro.

A escravizada vestida com uma camisa de tom claro, bastante justa no corpo, com mangas três quartos com detalhe na barra, parecendo um babado, e uma saia longa de comprimento que cobre os pés, de tonalidade mais escura que a blusa e sem estampa, não aparece segurando nenhum instrumento de trabalho. Não há rodos, enxadas e nem balaios próximos a ela, apenas as duas crianças. Ela também não usa lenço ou turbante na cabeça. Também não é possível notar manchas de sujeira ou desgastes em suas vestimentas. Seria ela uma escrava doméstica? Longe do trabalho árduo da lavoura de café? Qual teria sido a história dessa mulher? E qual a sua relação com essas crianças? Infelizmente, não há relatos mais específicos sobre essa fotografia. Mas podemos intuir que se tratava de uma escravizada doméstica⁴⁹ cujas vestes, aparentemente limpas, de alguma forma se apresentam distintas das representadas nas fig.108 e fig.112. Ao seu lado, no canto direito da fig.114, temos outra mulher escravizada retratada na fotografia de Marc Ferrez. Está vestida com uma camisa de cor clara, de tecido aparentemente liso, e

⁴⁹ (.o âmbito do trabalho doméstico inclui, em um extremo, as mucamas, as amas-de-leite e, no outro, as carregadoras de água ocasionais, as lavadeiras e costureiras. Até mesmo as mulheres que vendiam frutas, verduras ou doces na rua eram geralmente escravas que, com frequência, desdobravam-se também em criadas da casa durante parte do dia. A meio caminho, estavam as cozinheiras, copeiras e arrumadeiras. O que as distinguiu não era apenas o valor aparente de seu trabalho para o bem-estar da família, refletindo no contato diário que cada um tinha com os membros desta, mas também o grau de supervisão. [...] (GRAHAM, 1992, p.18)

com mangas três quartos, uma saia longa e rodada que quase arrasta no chão e cobre seus pés também de cor clara. Seu olhar se direciona a uma criança que está bem próxima. Trata-se de uma criança branca, o que nos leva a pensar que essa escrava poderia ser sua ama de leite ou mucama. O contato das amas de leite eram bastante próximo com os senhores, e isso implicava inevitáveis intimidades. Segundo Koutsoukos (2006, p. 139), Sandra Graham argumentou que, para os escravizados, a “rua” podia ser o local de maior liberdade, enquanto que a “casa do senhor” podia ser um local de injustiça, punição ou trabalho excessivo. Mas, segundo ele, os significados poderiam, em muitos casos, ser invertidos ou se tornar ambíguos: a “casa do senhor” podia ser um domínio seguro e estável, enquanto que à “rua” pertenceriam as alianças incertas ou temporárias; a rua seria um lugar suspeito, imprevisível, sujo e perigoso. Ainda segundo a autora, “dentre os criados da casa, as mulheres representavam o maior risco, pois normalmente desempenhavam os papéis mais pessoais do serviço doméstico”. Sobretudo as mucamas e amas de leite, a quem os senhores confiavam a vida e o bem estar de seus pequenos filhos (GRAHAM, 1992, p. 16).

Koutsoukos (Ibid., p. 140) afirma que, para os senhores, a aparência externa das amas parecia ser muito importante; em certas ocasiões, o luxo com que a ama era exposta podia mostrar aos outros a riqueza da casa a que ela pertencia, dando a entender que, se a ama estava sendo bem mantida e nutrida, a criança estaria sendo bem criada. Na fig. 114, a escravizada não aparece usando torço, e sim cabelos presos e penteados, e vestimentas claras, aparentemente bem cuidadas, sem manchas de sujeiras, o que fortalece nossa suspeita de tratar-se de uma ama de leite ou mucama.

A imagem abaixo, a **figura 115**, foi realizada em uma fazenda de café por volta de 1882, também por Marc Ferrez. Novamente, foram retratados escravizados trabalhando em terreiro de secagem de café, e devido à proximidade com que o fotógrafo se posicionou, foi possível observarmos com mais clareza os indivíduos que nela aparecem. Essa fotografia possui vários planos enquadrados em foco: o terreiro de secagem de café, os escravizados, as construções ao fundo e, no lado direito, serras que compõem a paisagem. Com linhas bem marcadas e a boa iluminação, foi possível voltar nosso olhar um pouco mais cuidadoso para as vestimentas que esses indivíduos estão usando no momento desse registro.



Figura 115 – Escravizados em terreiro de café no Vale do Paraíba (c. 1882). Fotógrafo: Marc Ferrez. Acervo Instituto Moreira Salles.

No canto esquerdo da imagem, notamos que há ali uma espécie de feitor que parece direcionar e ordenar o trabalho que está sendo desempenhado por esses escravizados.

Podemos dizer que se trata de um feitor, pois: a mão direita levantada, bem como sua postura e distinta vestimenta constituem elementos de um dispositivo que posiciona o personagem à esquerda da imagem como uma espécie de feitor⁵⁰. Primeiramente, está calçado, o que já levantaria a hipótese de apresentar uma condição superior aos demais, está usando calças compridas, paletó – outro elemento de distinção na época, e, por último, um chapéu pequeno na cabeça. Bem próximo a ele, temos uma escravizada (fig. 117) com vestimentas estampadas de xadrez.

⁵⁰ As ameaças aqui dizem respeito aos castigos dos escravos. O castigo de escravos era um direito dos senhores, socialmente reconhecido e afirmado pelas leis, quase uma obrigação. Nas Ordenações Filipinas, o parágrafo 4º. de um título do Livro V reconhece o direito senhorial de prender e encarcerar seu escravo “pelos castigar e emendar de más manhas e costumes”. Não há, porém, qualquer determinação explícita quanto aos açoites que podem ou devem ser ministrados pelo senhor ao escravo, ainda que esta penalidade fosse amplamente empregada para diversos delitos cometidos por escravos. Tal direito (de açoitar) parece ter sido dado como ponto inquestionável, fruto da tradição e do costume. (LARA, 1988, p. 64)

Ela veste uma espécie de casaco (fig. 118) xadrez, de mangas três quartos, abotoado na frente por botões de cor clara, com detalhe também em cor clara, tipo viés, na barra e na abertura próxima aos botões, e notamos que faltam alguns desses botões na altura dos seios, o que causa uma leve abertura, nos possibilitando enxergar uma pequena amostra de tecido de tonalidade clara por baixo do casaco. Não podemos afirmar com certeza que se tratava de uma blusa ou alguma peça íntima, apenas que havia alguma peça por baixo desse casaco. Na cabeça, ela usa um torço de cor clara. Na parte inferior, ela usa uma saia longa (fig. 119) até à altura dos tornozelos, de mesma estampa que a blusa, xadrez em tons mais escuros, com detalhe em viés de cor clara na barra da saia. De pés descalços, a escravizada apoia um balaio na mão esquerda, e a mão direita fica livre na altura da saia.



Fig.116
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S.
Custódio



Fig.117
Escravizada segurando balaio



Fig.118
Detalhes do casaco

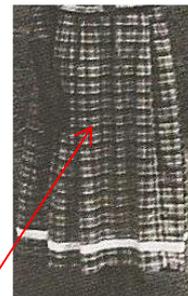


Fig.119
Detalhes da saia

De postura e semblante aparentemente calmos e relaxados, a mulher olha para o chão. Por que teria sido representada ali parada, segurando aquele balaio? A pedido de Marc Ferrez? O restante da imagem indica que sim, uma vez que temos mais oito escravizadas bem próximas, fazendo a mesma pose. Até o balaio está sendo segurado no ombro esquerdo por todas elas. Seria mais uma tentativa de retratar a escravidão com naturalidade? Estaria, então, o feitor ajudando a ordenar

esses escravos para que ficassem de acordo com o desejo do fotógrafo? Como teria sido feita essa fotografia ou essa encenação, na qual todos parecem cristalizados em suas poses para não borrar a imagem? Nosso olhar é levado para o centro da fotografia, onde está outra mulher escravizada (fig. 212). Essa mulher nos chama atenção pela sua expressão: a mão esquerda na boca revela que, de alguma maneira, algo a deixou desconcertada e curiosa. De pés no chão, sem calçados, ela usa um lenço de cor clara na cabeça. Veste uma camisa (fig. 122) de estampa xadrez, com mangas compridas que parecem ter sido dobradas até a metade de seus antebraços.



Fig.120
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig.121
Escravizada segurando balaio



Fig.122
Detalhes da camisa e do lenço



Fig.123
Detalhes da saia

Por cima dessa camisa, ela usa um tipo de lenço preso na extremidade inferior na própria blusa e, na extremidade superior, amarrado no pescoço. De cor clara, esse lenço está encardido e apresenta algumas manchas de sujeira (fig. 122). Na parte de baixo, ela veste uma saia longa que vai até a altura dos tornozelos, com estampa de listras estreitas, e tonalidade mais escura. A saia apresenta várias manchas de sujeira (fig.123). É possível ver por cima da saia algo parecido com um cordão, passado em volta do cós da saia, sendo, talvez, responsável pelo fechamento da saia e evitando que ela caísse durante o desenvolvimento das

atividades diárias. Na cabeça, ela usa outro lenço amarrado, também de tonalidade clara e com manchas de sujeira.

No canto direito da **figura 115**, temos uma escravizada descalça (fig.125) revirando o café com um rodo. Parece que essa mulher estava bem concentrada na função que exercia, ou que teve que “parecer exercer” a pedido do fotógrafo. Na fig.126, podemos notar com clareza que a camisa que ela veste é fechada na parte frontal por botões. Com estampa quadriculada, essa camisa abotoada até o pescoço possui mangas três quartos. A saia é longa, mas não chega a arrastar no chão, possibilitando-nos enxergar seus pés descalços. Com estampa xadrez, e um detalhe de babado na barra, essa saia apresenta várias partes amarrotadas, alguns desgastes na altura do babado (fig. 127) e algumas manchas de sujeira. Na cabeça um lenço amarrado, de cor clara e com alguns padrões impressos no tecido que o compõe.



Fig.124
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina
de S. Custódio



Fig. 125
Escravizada revirando o café com rodo

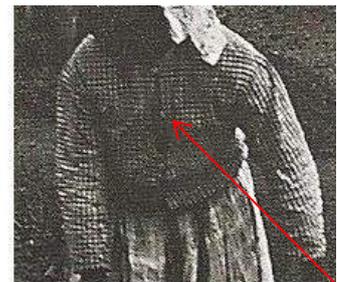


Fig.126
Detalhes da camisa

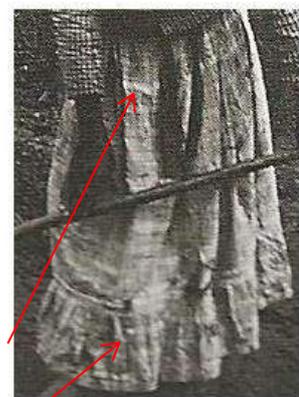


Fig.127
Detalhes da saia

Considerando a fig.129, a preocupação do fotógrafo em dirigir a cena a ser retratada fica ainda mais sustentada. As três escravizadas estão posando: a do meio segurando o balaio também no ombro esquerdo, assim como vimos nas fig.117 e

fig.121; e as duas das laterais esquerda e direita seguram o rodo, como se estivessem revirando o café. Observamos que a posição das mãos é bem parecida, a direita na frente e a esquerda na altura da cintura. A posição do restante do corpo também é muito próxima, voltadas levemente de perfil em direção à câmera. O que difere são as vestimentas. A escravizada no meio, que sustenta o balaio no ombro, veste uma camisa de estampa xadrez em tons escuros, com mangas três quartos, e fechada na frente por botões; a saia é longa, com estampa quadriculada, com algumas manchas de sujeira espalhadas.



Fig.128
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig.129
Escravizadas em terreiro de secagem de café

Notamos que essa saia tem uma estampa quadriculada na frente, mas no lado esquerdo (indicado pelas setas vermelhas) tem outra estampa xadrez, o que nos levou a suspeitar que essa saia teria sido feita na frente por um tecido e atrás por outro. Infelizmente, não tivemos como sustentar tal afirmação, e nos ativemos a imaginar como seria o restante dessa saia, e qual a sua história. Por que feita de dois tecidos diferentes? Teria sido rasgada em alguma parte e teve que ser refeita e, não havendo tecido igual, costuraram com outro que estava disponível? São perguntas que povoam nossa mente, uma vez que não temos dados sobre essa vestimenta. Na cabeça, ela usa um torço de cor clara e lisa. Na fotografia, não foi possível ver se ela está calçada ou não. Levando nosso olhar agora para escravizada do canto esquerdo (fig.129), observamos que ela está vestida com uma blusa de cor clara e, por cima, usa outra camisa de estampa quadriculada em tons

escuras, com alguns botões abertos na parte da frente; na parte inferior, veste uma saia longa, de comprimento até a altura dos tornozelos, também de tonalidade escura e, aparentemente, sem estampas. No lado direito da saia, próximo ao quadril, temos um tecido pendurado, o que seria um forte indício que ali havia um bolso. Na cabeça, usa um lenço de cor clara amarrado, cobrindo a nuca e, nos pés, não usa nada. No lado direito da fig. 129, temos outra escravizada segurando um rodo. De pés descalços, a mulher veste uma camisa de mangas três quartos, com estampa quadriculada de tonalidade predominantemente escura, fechada por botões na parte da frente até o pescoço, onde podemos notar um detalhe na gola de tonalidade mais clara que o restante da blusa. Na parte inferior, ela veste uma saia longa, de tecido liso e cor clara. Essa saia apresenta manchas de sujeira e encardidos, e também rasgos e desgastes provocados provavelmente pelo desempenho de atividades servis mais pesadas, como podemos ver na fotografia de Marc Ferrez.

Rasgos e manchas que também vimos presentes nas análises das figuras **58, 79, 84, 93, 101, 106 e 115**. Aqui a questão da relação das vestimentas usadas pelas mulheres negras escravizadas nas plantações de café, entre fotógrafos e senhores foram evidenciadas por linhas soltas, encardidos e puídos. Não é difícil imaginar que essa relação foi marcada por traços de violência, subordinação e, ao mesmo tempo, pela evidente capacidade expostas desses indivíduos representados nessas fotografias de construir visualmente sua condição histórica e social. Notamos a possibilidade de intervenção desses escravos em situações na qual eles são dominados. Com certeza, as vestimentas tiveram papel fundamental para podermos chegar a essas observações, pois são responsáveis pela construção visual desses indivíduos, tendo cada peça tem sua particularidade, sua cor, suas manchas que revelam uma história vivida em tempos de um sistema escravista.

3.2 Cidades, “cantos” e mercados: “mulheres de saia”

Em se tratando de fotografias realizadas fora de estúdios fotográficos no século XIX no Brasil, observaremos, a partir daqui, aquelas produzidas nas cidades. Assim como nas fazendas de café, o trabalho executado pelos escravizados, segundo Lara (1988, p. 191) na área urbana, envolvia uma gama bastante ampla de atividades produtivas. No mercado de Salvador, grande parte desses escravizados

trabalhavam em serviços mais vis e pesados, como de carga ou limpeza (MATTOSO, 1992, p. 537).



Figura 130 – Grupo na Beira do Cais em Salvador, Bahia (c. 1882). Fotógrafo: Gaensly & Lindemann. Coleção Aparecido Jannir Salatini. Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 62)

As mulheres também desempenhavam trabalhos braçais nos canteiros de obras de construções públicas ou privadas. A autora aponta que vários escravizados desempenham mais de uma atividade, como, por exemplo, “o barbeiro tocava flauta, o sapateiro era também alfaiate, o pedreiro era pintor etc.”⁵¹ (Ibid., p. 538). A vida dos negros escravizados na área urbana difere a dos negros escravizados na área rural. Conforme Mattoso (2001, p. 140), na fazenda acabam por se agruparem, selando união no trabalho e na senzala; já na cidade, por desempenharem em grande parte tarefas solitárias e por estarem dispersos em mãos de diferentes proprietários dividiam-se em diversos grupos de uma mesma etnia mais ou menos hostis uns aos outros.

⁵¹ Devemos lembrar que as exigências profissionais eram menos rigorosas que hoje, o que permitia múltiplas qualificações: o barbeiro tocava flauta, o sapateiro era também alfaiate, o pedreiro era pintor etc. Ademais, era o mercado que ditava o uso do escravo: se ele exigia uma mão de obra qualificada, os talentos pessoais eram explorados; na situação contrária, um artesão podia ser transformado em carregador. O que importava era a rentabilidade da mão de obra cativa. A maior qualificação do escravo representava maior rentabilidade não só a curto como a longo prazo: aumentava seu preço de venda e até o de sua alforria, que podia superar o preço pelo qual fora comprado, dando um lucro suplementar ao proprietário. Cabe observar, ainda, que a distinção entre os escravos ‘de ganho’, que comerciavam ou ofereciam seus serviços nas ruas, e os domésticos era tênue, pois os proprietários se serviam deles ou alugavam segundo as necessidades do momento. As mesmas pessoas podiam trabalhar tanto na casa do senhor como na rua. (MATTOSO, 1992, p. 538)

Era nas ruas, lugar considerado pelos brancos como ambiente perigoso devido ao grande número de negros e pessoas pobres que ali se encontravam (SOARES, 1994, p.98), que se expressava a sociabilidade e conflitos que envolviam as mulheres negras. Soares (Ibid., p. 99) deixa indícios que essas mulheres estavam “sujeitas a violências e agressões relacionadas ao seu gênero, sua cor e sua classe”, e que, em resposta, elas tinham um “comportamento aguerrido”, de acordo com o qual “ousadia e agressividade eram procedimentos necessários para enfrentar a opressão social, o racismo, o patriarcalismo, enfim as enormes dificuldades da vida”.

A **figura 130**, feita por Gaensly e Lindemann por volta de 1882, retrata um pequeno sinal do cotidiano das mulheres negras no cais em Salvador, uma metrópole regional e centro de redistribuição de mercadorias⁵². Gaensly nasceu na Suíça e chegou ao Brasil ainda criança. Dedicou-se ao retrato de estúdio e à documentação de edifícios e logradouros urbanos, ao acompanhamento de obras públicas e às paisagens rurais e natureza em Salvador e em São Paulo. Em 1888 já funcionava o estabelecimento Photographia Gaensly & Lindemann (KOSSOY, 2002, p. 157) em Salvador, afirmando a associação entre os fotógrafos que perduraria ao longo da última década do século XIX. Suas coleções encontram-se na Secretaria Municipal de Cultura; Museu Paulista/USP, Centro de Memória/Unicamp, Departamento do Patrimônio Histórico da Eletropaulo, Biblioteca Nacional, Museu Histórico Nacional, Arquivo Nacional, Casa de Rui Barbosa, Arquivo Público do Estado da Bahia, Instituto Moreira Salles e Museu de Arte Moderna. Assim como Gaensly, Lindemann também dedicou-se aos cartões-postais, destacando-se a exploração temática de “‘tipos’ da Bahia – imagens exóticas de negros –, além de vistas da cidade” (Ibid., p.208). Seus trabalhos encontram-se no Museu Histórico Nacional, Arquivo Nacional, Casa de Rui Barbosa, Arquivo Público do Estado da Bahia, Reiss-Museum e Instituto Moreira Salles.

⁵² Salvador era um grande centro de comércio internacional, e também responsável por redistribuir as mercadorias importadas pelas regiões do interior da Província, algumas muito distantes, e isto por meio de transportes marítimos e das poucas e más vias terrestres, para chegar ao Sertão. Rios e tropas de mulas levavam aos mais longínquos rincões não só objetos manufaturados como até alimentos. Além de mercadorias vindas de outros países, Salvador redistribuía as que chegavam de outras províncias do país – de Alagoas ao Rio Grande do Sul –, como a carne seca que, junto com a farinha de mandioca, formava a base da alimentação de todos os brasileiros.(Id., 1992, p. 489)

Nessa imagem, aparecem várias pessoas, homens, mulheres e crianças. Boa parte da fotografia está nítida, com linhas e contrastes bem definidos, estando desfocados e levemente borrados somente os indivíduos retratados próximos às escadas e dentro do barco. Talvez isso teria acontecido pelo fato de estes terem se movimentado durante a captura da imagem. Teriam, então, se movimentado de maneira proposital? Ou coincidentemente? Uma vez que esse deslocamento evidenciou um grupo de pessoas que estão no canto direito da fotografia, podemos supor que tenha sido proposital. Mas por que Gaensly e Lindemann quiseram deixar nítido somente esse grupo formado por três mulheres negras, duas crianças, e um homem ao fundo? Interessante pensar que assim como esse grupo está focado, o restante da paisagem também está. Seria uma forma de representar a cidade e sua população servil?

Novamente, as vestimentas representadas nessa fotografia serviram para demonstrar visualmente a construção social do passado dessas mulheres. Voltando nosso olhar para elas, podemos notar que, diferentemente das escravas representadas nas plantações e terreiros de café analisadas anteriormente, essas usavam menos roupas. A partir dessa afirmação, debruçaremos nossa atenção sobre a fig.132.

Observamos na fig. 132 duas mulheres negras. A mulher que aparece no canto esquerdo da imagem está vestindo uma blusa de cor clara, mangas curtas e leve decote no colo. Na parte inferior, ela veste uma saia longa rodada, de tonalidade escura com pequenos padrões estampados, podendo se tratar de motivos florais, assim como no caso das figuras 14 e 34. Ela não usa nem um lenço ou torço na cabeça. Usa um colar longo de contas no pescoço e uma pulseira no braço direito.



Fig.131
Ilustração das vestimentas
Desenho: Ana Carolina de
S. Custódio



Fig.132
Detalhes das vestimentas de mulheres
no Cais em Salvador

Sobre o uso desses acessórios, Karasch (2000, p. 290) afirma que cada escravizada ou liberta tentava ter joias mesmo que esta fossem colares de contas e braceletes, tornozeleiras e brincos de cobre. Notamos também que a mulher está descalça, o que pode ser um indicativo de sua condição escrava⁵³.

A mulher que aparece entre os dois meninos (fig. 132) está vestindo uma blusa de cor clara e lisa, com decote no colo e um colar de contas. Na cabeça, ela usa um torço aparentemente estampado devido às diversas nuances. Em relação ao uso do torço pelas negras de ganho, Mattoso cita as palavras do cônsul Britânico James Wetherell em seu livro (2001, p. 140-141) “As mulheres, em especial, são muito hábeis: uma laranja, uma chávena de chá, uma garrafa, uma vela acesa, a tudo levam à cabeça e isto lhes deixa livre as mãos. Os objetos parecem tão seguros sobre a cabeça nua como no lenço que serve de turbante”. Na parte inferior, ela veste uma saia longa e rodada, de tecido estampado de tonalidade escura, cobrindo os pés. Por cima da saia, ela usa o pano da costa assim como na fig.133.

O uso do pano da Costa⁵⁴ está bastante presente nas fotografias que analisaremos nesse capítulo. Usado principalmente por mulheres negras nas

⁵³ Conforme Koutsoukos (2006, p. 84), “sapato em pé de negro costumava indicar liberdade”.

⁵⁴ O pano da Costa é, portanto, uma peça de vestimenta tecida de algodão, lã, seda ou rafia — às vezes em dupla associação desses elementos — que a crioula baiana deita sobre pontos diversos das suas vestes, às vezes, ajustando-o ao corpo em formas convencionais e relativas às diferentes funções que se presta a desempenhar momentaneamente. É, em suma, um xale retangular cuja

idades, o pano da Costa deita-se no corpo dessas mulheres de diferentes maneiras, como podemos observar na fig.133. Na fig. 132 e fig. 135, as duas mulheres usaram-no conforme representado na fig.133, ajustando-o ao corpo.



Fig.133
Modos de usar o pano da Costa. Fonte: TORRES, 2004.

A mulher que aparece na fig. 135 veste uma blusa de cor clara, com mangas curtas, decote no colo finalizado com uma renda, deixando seu ombro direito à mostra. A saia é longa – não nos permitindo ver seus pés – rodada, de tecido de tonalidade clara. Por cima dessa saia, ela usa o pano da Costa conforme vimos anteriormente na fig. 133.

Como base nas observações e descrições realizadas a partir das fig. 132 e 134, temos retratadas três mulheres, três “mulheres de saia”, como refere-se Peixoto (1945, p. 328) “as cambraias, as mulatas, as crioulas da Bahia”. Visualmente, o uso das saias é o que difere um grupo social nesse período. É a saia que difere da mulher de vestido, tendo isso “enorme significação, até moral” (Ibid., p. 328). As vestimentas aqui construíram visualmente a necessidade de uma ousadia para arriscar-se nas incertezas do cotidiano de um sistema escravista e racista, marcando

disposição informa ao que vai a sua portadora. Esse pano é composto de tiras de tecido geralmente estreitas "apregadas" umas às outras pelas orelhas, em sentido longitudinal; as duas extremidades das tiras cortadas se arrematam por uma simples bainha que pode variar de meio a dois centímetros. O comprimento oscila entre 1,73m e 2,06m a largura entre 0,94m e 1,20m. (TORRES, 2004)

suas individualidades e a busca tortuosa pela liberdade. Marcas também presentes na imagem, **figura 138**.



Fig.134
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de
S. Custódio



Fig.135
Detalhes das vestimentas
de mulher negra



Fig.136
Detalhes da blusa

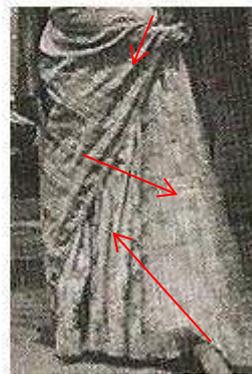


Fig.137
Detalhes da saia e do
pano da costa

A **figura 138**, assim como a **figura 130**, foi realizada na Bahia. O fotógrafo não identificado explorou aqui uma cena bastante comum nas cidades no século XIX: negros carregadores nas ruas. Pierre Verger, em *Notícias da Bahia - 1850* (1999, p. 21), afirma que o trabalho de carregadores os trazia em grande número para a cidade baixa⁵⁵ ao redor do porto. Além das mercadorias, os negros transportavam as pessoas em cadeiras de arruar ou cadeirinhas⁵⁶. Estariam eles em um “canto”, reunidos por suas nações?

⁵⁵ A cidade baixa é aquela onde toda a atividade comercial está concentrada. “Aí se encontram os escritórios, as lojas e os depósitos. Os homens de negócios se misturam com negros semi-nus, arrastando fardos e tonéis”(…) “A rua pela qual entramos através do portão do arsenal ocupa aqui a largura de toda a cidade baixa da Bahia, e é sem nenhuma exceção o lugar mais sujo em que eu tenha estado. É extremamente estreita; apesar disso todos os artífices trazem seus bancos e ferramentas para a rua. Nos espaços que deixam livres, ao longo da parede, estão os vendedores de frutas, de salsichas, de chouriços, de peixe frito, de azeite e de doces, negros trançando chapéus ou tapetes, cadeiras (espécie de liteiras) com seus carregadores, cães, porcos e aves domésticas, sem separação nem distinção; e como a sarjeta corre no meio da rua, tudo ali se atira das diferentes lojas, bem como das janelas. Ali vivem e alimentam-se os animais” (GRAHAM apud VERGER, 1999, p.18)

⁵⁶ A literatura sobre as cadeirinhas é abundante: “Froger escrevia em 1696: “Como a cidade é alta e baixa e que em consequência os carros são impraticáveis, os escravos ali fazem a função de cavalos e transportam de um lugar a outro as mercadorias mais pesadas. E também pela mesma razão que o



Figura 138 – Carregadores na Bahia. Fotografia: Não identificado. Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 63)

O canto, conforme define Mattoso (2001, p. 142) é um ângulo ou um cruzamento de ruas onde forros⁵⁷ e escravizados do mesmo ofício e da mesma “nação” aguardam a clientela enquanto tecem chapéus de palha ou fazem pequenos cestos, trançam correntes de fio de ferro para os papagaios, ou ainda fazem gaiolas para os passarinhos, objetos de couro com incrustações de conchas e pulseiras de conchas. A autora afirma, ainda, que “ali consertavam valiosos guarda-chuvas, os quais tem direito, segundo o costume africano, aqueles negros que foram “grandes” em sua terra: o amarelo do seu pano acrescenta sua nota alegre às mil cores das ruas”. Na imagem aparecem cerca de doze homens, e no meio deles apenas uma mulher. Mas se ali seria um “canto”, o que estaria fazendo ali aquela mulher? Uma vez que havia “canto” dos homens e “canto” das mulheres? Fora colocada ali a pedido do fotógrafo? Mattoso (Ibid., p. 142) afirma que esses homens ficavam ali, à

uso de palanquins é muito comum. Trata-se de uma rede coberta de um pequeno dossel bordado e carregado por dois negros através de um longo bastão ao qual ela está suspensa pelas duas extremidades. As pessoas de qualidade aí se fazem carregar para a igreja, em suas visitas e mesmo ao campo”. (FROGER apud VERGER, 1999, p.22)

⁵⁷ Os forros juntam-se sempre os escravos do mesmo ofício e as amizades assim forjadas no trabalho, entre os membros de uma mesma etnia, são sólidas, duradouras e estão na origem de inúmeras sociedades de alforriamento e confrarias religiosas, laços da ajuda mútua e da solidariedade entre os escravos da cidade. (MATTOSO, op. cit., p. 143)

espera, sentados em pequenos tamboretos de três pernas: “Os barbeiros ambulantes vêm fazer-lhes a barba, as negras lhes vendem grandes canecos de mingau de milho e de tapioca, que os “ganhadores” engolem com pão ou arroz preparado à maneira africana, com carne seca frita e molho de pimenta, ou ainda pedaços de inhame e de carne de baleia grelhada”. Olhando a **figura 138**, o homem que está ao seu lado esquerdo parece se esforçar para dar espaço a ela, como se tivesse que se deslocar para que ela entrasse no enquadramento da câmera. Seria esse o indício de que essa mulher estava ali apenas para compor uma cena a pedido do fotógrafo? Mas por que colocar apenas uma mulher ao redor de tantos homens? Ou seria ela uma vendedora de canecos de mingau de milho e de tapioca e teria aproveitado o movimento para vender suas mercadorias?

Nessa imagem, a mulher (fig. 140) aparece com vestes já surradas e rasgadas, com encardidos e manchas de sujeiras. As vestimentas simples e os pés descalços nos leva a pensar que se trata de uma escravizada. A mulher veste uma blusa de cor clara com decote cavado em U, e com mangas curtas estilo camponesa. É possível ver na fig. 141 rasgos e as diversas manchas que essa blusa apresenta. A saia de tonalidade escura é longa e rodada, indo até a altura dos tornozelos, deixando seus pés à mostra. Em cima da saia, ela usa um pano da Costa de cor escura e sem estampa, segundo indicado na fig. 142. Na cabeça, um torço também de tonalidade escura.



Fig.139
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig.140
Mulher negra na Bahia

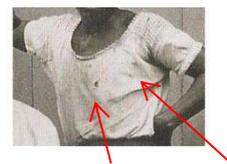


Fig.141
Detalhes da blusa:
manchas e rasgos



Fig.142
Detalhes da saia e do
pano da Costa

As vestimentas retratadas nas fig. 140 serviram como um símbolo de distinção de gêneros. A saia em meio a tantos pares de calças ganha lugar de destaque. Descalça, a mulher parecia não temer a numerosa presença masculina ao seu redor. Uma “mulher de saia” que, possivelmente, era alvo constante de perseguições e até extorsões, não só por parte de fiscais, mas também de aproveitadores que forjavam credenciais da Câmara, para intimidar e extorquir as ganhadeiras. (SOARES, 1994, p.66). Essa simples vestimenta do cotidiano, formada por blusa, saia, torço e pano da Costa, marcava o cotidiano de quem as usava. Vianna (1979, p. 146) afirma que essa indumentária “hoje tão gloriosamente cantada por poetas e cronistas, copiada e modificada por artistas do lápis e pincel, emprestava um sentido pouco desejável para quem a usava”. O autor aponta que “era roupa de negra ou de mulata”, e ainda só era usada por alguma mulher branca “sem sorte, jogada ao desprezo de si própria”. Uma vestimenta usada para marcar, para diminuir, uma espécie de “couraça”.

A imagem a seguir foi realizada por Marc Ferrez, e também retrata o cotidiano de uma mulher negra na área urbana, possivelmente uma vendedora no mercado por volta de 1875.

A **figura 143** que tem como direção central a mulher é nítida, com vários elementos em foco, como a barraca, as bandejas de frutas e verduras, os balaios. No canto direito temos um homem levemente desfocado. Talvez o que foi dado a ver para o próprio fotógrafo foi o plano central nessa imagem da mulher vendendo suas mercadorias. Ela parece estar descascando favas enquanto aguarda seus clientes. Seria uma escravizada, seria forra ou livre? De acordo com o cônsul britânico, James Wetherell, os mercados eram um dos lugares mais pitorescos da cidade, com “montanhas de legumes, frutas etc., à sombra de esteiras, algumas delas formando uma espécie de cabana e outras apenas amarradas a algumas varas e formando como teto” (apud SOARES, 1994, p.56). Wetherell relata que, sob esses toldos, sentavam-se as vendedoras, vestindo “trajes do mesmo modelo, mas de fazendas de variadas cores, colorindo o cenário urbano” (Ibid., p. 56). “Trajes do mesmo modelo”, aos quais se refere Wetherell, seriam uma alusão a “mulheres de saia” das quais fala Vianna?



Figura 143 – Vendedora no mercado (c. 1875). Fotógrafo: Marc Ferrez. Fonte: George Ermakoff (p. 142)

Mulheres de gamela, vendendo fato de boi, peixe, mingau, mulheres de tabuleiro, mercando cuscuz, cocadas, bolos, mulheres de balaio ou ganhadeiras, negociando pão, verduras, produtos da Costa d'África, caixinheiras, mascateando rendas e bicos de almofada, palas de camisa e barras de crochê, artigos de procedência africana e o que mais desse dentro do seu bauzinho de folha de flandres, mulheres compradeiras de tempero e todas as demais integrantes de profissões da mais íntima categoria, eram mulheres de saia. (VIANNA, 1979, p. 146)

Ao ser retratada aparentemente vendendo suas mercadorias, a mulher da fig. 145 está sentada e, quem sabe, naquele instante serviu de modelo para as descrições de Wetherell. Apoiados sobre as pernas, seus braços aparecem juntos e suas mãos em cima de uma peneira, descascando algumas favas. Seu olhar segue em direção as lentes do fotógrafo.

Olhando na fig. 145, notamos que a pose em ela foi fotografada não nos permitiu, por exemplo, ver seus pés ou o caimento de suas vestes. Esconder alguns desses detalhes teria sido a forma que Marc Ferrez encontrara de ocultar possíveis elementos que a ligassem a sua condição escrava?



Fig.144
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig.145
Detalhes das vestimentas da mulher
vendedora no mercado

E, se sim, teria sido a pedido da própria mulher? Conforme Koutsoukos (2006, p. 77), “não bastasse a própria cor (que ligava a pessoa a uma história de escravidão em algum momento de seu passado, pois ainda que ela própria não tivesse sido escrava, ao menos um antepassado seu o fora, ou havia sido trazido para cá para servir como escravo), algumas daquelas pessoas eram verdadeiros mapas de sua própria experiência de vida”.

Aparentemente sem cicatrizes, até onde nosso olho pode enxergar, ela veste uma blusa de tonalidade clara, com decote cavado, deixando seu ombro esquerdo à mostra. As mangas são curtas, estilo camponesa. No canto esquerdo da fig.145, temos algo que se assemelha a babados, mas, como foi dito, a pose em que foi retratada não nos permite dizer se esse detalhe faz parte da camisa, ou se seria um pano da Costa enrolado na cintura. A saia, também de tonalidade clara, é longa e rodada, sem apresentar manchas de sujeira ou rasgos. Em baixo da peneira que ela está segurando, temos uma faixa de tecido levemente mais escura que a saia, o que nos leva a supor que seria uma parte do pano da Costa que ela poderia estar

usando na cintura. Já na cabeça, temos um torço com estampa quadriculada e, no pescoço, um lenço também com estampa quadriculada, estando parte dele por baixo da blusa.

Assim como a **figura 143**, a **figura 146** é uma fotografia feita por Marc Ferrez realizada no mesmo período, e retrata mulheres negras vendendo suas mercadorias nas ruas da cidade. Na imagem aparecem quatro mulheres sentadas, próximas a balaios e bancas de frutas e legumes. A imagem é clara, tendo como foco principal as mulheres. Toda a imagem aparece focada, com linhas e contrastes bem definidos. O fotógrafo posicionou a câmera voltada para o lado esquerdo dessas mulheres, o que permitiu capturar as individualidades delas que, mesmo estando todas sentadas, apresentam uma pose diferente, como a direção do olhar e do corpo.



Figura 146 – Mulheres no mercado (c. 1875). Fotógrafo: Marc Ferrez. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

Conforme Soares (1994, p.57), o príncipe Maximiliano observou grupos de vendeiras situadas ao longo das calçadas vendendo frutas: “Havia nesses grupos de negras de todos os tipos e idades. Vestiam roupas leves, apropriadas para o

trabalho em dias quentes. Muitas já estavam marcadas pelo tempo”. As marcas a que o príncipe se refere são “as rugas, pele acinzentada e cabelos brancos”. Marcas estas também carregadas pelas saias que se arrastam na poeira das ruas, no torço, na mão calejada da labuta diária. Vestimentas que determinavam suas baixas posições sociais. Mulheres que, como o próprio príncipe Maximiliano menciona, vestiam-se para o trabalho.

Analisando-se a imagem a partir do canto esquerdo da fotografia, temos a mulher representada na fig.148. Ela aparece vestindo uma blusa de tonalidade clara, com decote cavado em U, com mangas curtas com uma renda fazendo o acabamento. Sob essa blusa, ela usa algo que se assemelha a um lenço de cor mais escura que a camisa, preso ao pescoço com algumas partes torcidas. No ombro esquerdo, ela deixa repousar um pano da Costa (fig.148) listrado, em nuances mais escuras que o restante das vestimentas. A saia é longa e rodada, de tonalidade clara, de tecido liso. Sobre a cabeça, ela usa um torço de cor clara e lisa.



Fig.147
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio

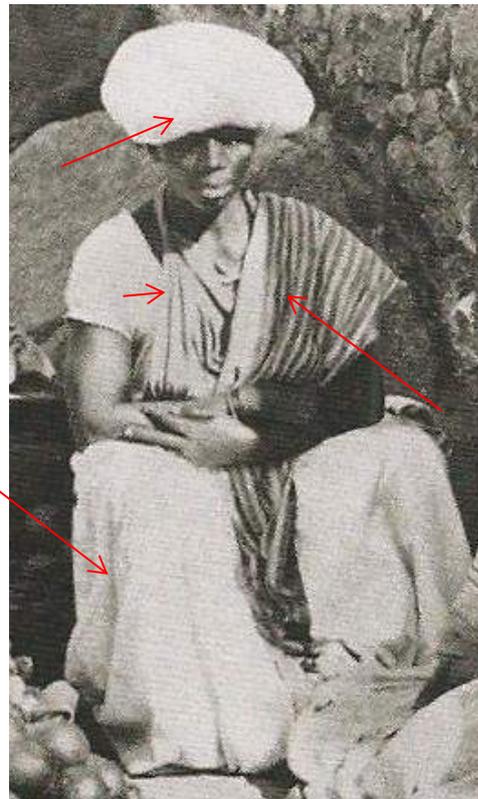


Fig.148
Detalhes das vestimentas da vendedora

O seu olhar voltado para baixo parece distante, dissociado de todo aquele aparato que Marc Ferrez levava para registrar com suas lentes esse momento. Queria ela estar bem longe dali? Seria tristeza por ser retrata como trabalhadora em uma sociedade que apreciava o ócio promovido pelos justos e apertados espartilhos? Ou era apenas uma forma de mostrar que não se interessava com o que estava acontecendo? Ou, ainda, mostrar que tinha intimidade com a câmera? Assim como ela, a mulher da fig. 150 também não tem seu olhar voltado para a câmera. Estaria ela também ignorando aquela situação? Ou, mais uma vez, seria uma pose dirigida pelo fotógrafo? Espontânea ou não, o ângulo que ela foi fotografada não nos permite ver muitos detalhes das suas vestes. Na parte superior, a mulher aparece usando um pano da Costa listrado que, devido aos contrastes das nuances, nos faz supor que ali teria diversas cores.



Fig.149
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig.150
Detalhes das vestimentas da vendedora de perfil

Esse pano foi usado de maneira que envolvesse todo o seu tronco (fig. 150), não deixando aparecer o que estaria sendo usado por baixo dele. Na cabeça, um torço de tonalidade escura e sem padrões impressos. Na parte inferior, ela veste o que aparenta ser uma saia, mas, como está sentada, não podemos afirmar com

precisão se seria longa, ou se iria só até a altura dos joelhos, ou se era mesmo uma saia. O tecido dessa veste possui listras estampadas e tonalidade mais clara que o torço que ela usa na cabeça.

Ao seu lado, encontra-se outra mulher, fig. 152, que, diferente das duas anteriormente analisadas, foi retratada olhando em direção à câmera. Com o corpo voltado levemente para frente, com braços cruzados e ombros relaxados, ela parece tranquila, como se estivesse acostumada com aquele tipo de situação. Nessa imagem (fig.151), podemos notar mais detalhes de suas vestimentas. Ela usa uma camisa de tonalidade clara, com manga três quartos, justa no punho, e aberta na parte da frente, deixando aparecer uma pequena parte de uma peça de vestimenta que está usando por baixo, também de tonalidade clara.



Fig.151
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig.152
Detalhes das vestimentas da terceira
vendedora

Sobre a cabeça a mulher usa um torço de cor mais escura que a camisa, de tecido liso, sem padrões impressos. No pescoço, usa um colar bem justo, de cor clara. Na parte inferior, ela veste uma saia longa e rodada, também de tonalidade clara e sem estampas. Por cima, usa um pano da Costa com estampa quadriculada, que fica levemente embolado por cima da saia indo em direção às costas.

Assim como nas fig. 148 e fig. 150, a mulher representada no canto direito da imagem, na fig.154, não aparece olhando em direção ao fotógrafo. Com um olhar fixo, de modo que seu perfil aparece por completo, ela foi retratada sentada no canto direito da imagem com as pernas cruzadas, fazendo com que seus pés ficassem à mostra. Interessante ela deixar seus pés à mostra, uma vez que estes eram um forte indício de sua condição escrava o qual muitas escondiam descendo as saias ou se posicionando de uma forma que eles não aparecessem.



Fig.153
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio

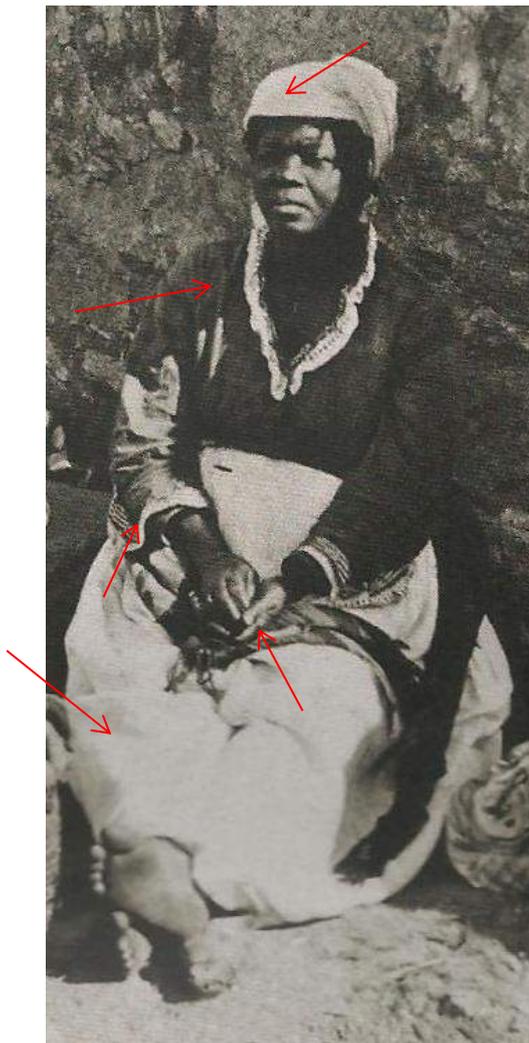


Fig.154
Detalhes das vestimentas da quarta vendadora

O que fez com ela se posicionassem dessa maneira? Teria sido apenas a posição mais confortável que encontrara para aguardar que Marc Ferrez realizasse seu trabalho? Posição que nos permitiu visualizar sua camisa de mangas compridas de tecido liso e tonalidade escura, com punho trabalhado em tecido listrado, assim como no decote cavado em V. Na cabeça, usa um torço de cor clara e sem estampas. A saia é longa, indo até a altura de seus tornozelos, de cor clara e lisa e, repousando sobre ela, um pano da Costa de tonalidade escura.

Envoltas em seus torços e panos, essas mulheres retratadas na fotografia de Marc Ferrez, **figura 146**, como bem afirmou o príncipe Maximiliano, estavam vestidas para o trabalho, vestidas com saias. De maneira semelhante, a próxima imagem, **figura 155**, também realizada por Marc Ferrez, retratou mulheres vestidas para o trabalho na Praça Castro Alves, em Salvador, Bahia.



Figura 155 – Praça Castro Alves em Salvador, Bahia (c. 1885). Fotógrafo: Marc Ferrez. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

Na imagem acima, **figura 155**, temos cinco mulheres, quatro homens e uma criança retratadas em foco principal. No canto esquerdo, bem ao fundo da imagem, temos uma mulher e um homem que teve sua silhueta borrada, talvez em decorrência de algum movimento realizado durante a captura da fotografia. Os quatro homens focalizados na imagem aparecem calçados, usando chapéus, paletós, gravata e guarda-chuvas. A gravata sempre preta e de cetim, assim como os chapéus e guarda-chuvas eram alguns sinais exteriores que informavam aos outros o lugar o qual se ocupava na sociedade. Eram formas sutis de afirmação social e prestígio (SOUZA, 1988, p. 75). A presença de chapéus, bengalas, guarda-chuvas e joias são recorrentes na literatura brasileira do período:

Quanto aos chapéus, “de fábrica recente e pousados “sobre o cabelo penteado a capricho” de seu dono, exibem uma grande variedade de formas e feitios, desde o “baixo e leve” que acompanha o “aparelho equestre” ou serve à tarde “para andar na vizinhança”, até o “alto, preto, grave, presidencial, administrativo”, adequado às “recepções, teatro lírico, enterros e visitas de cerimônia”. (...) Machado e Alencar, atentos como sempre à significação expressiva dos detalhes, não esquecem “todo o sortimento de guarda-chuvas e bengalas” dos elegantes da Corte. (...) Quanto às joias, “o anel de rubim”, a “abotoadura completa de brilhantes”, os “perendengues do relógio”, usados com sobriedade, continuam assinalando o cavalheiro elegante. (Ibid., p. 75).

Elementos presentes na citação de Souza foram usados possivelmente por esses homens negros retratados por Ferrez com o propósito de obter certa notoriedade e distinção em seu grupo, afastando-os, por um momento, de uma condição escrava, em um período em que as vestimentas acentuavam poderes. Poderia se tratar de feitores ali presentes para vigiar essas mulheres escravas que vendiam suas mercadorias. As mulheres poderiam ser escravas de ganho e os homens ao redor, possivelmente, seus proprietários. Era comum negros forros ou livres possuírem escravos de ganho, uma vez que estes significavam uma fonte de renda inestimável e viviam com razoável liberdade nas ruas dos centros urbanos, apregoando serviços e mercadorias⁵⁸. Atentando-nos para as vestimentas dessas mulheres de ganho, daremos início à análise a partir da fig. 157.

⁵⁸ Furtado (2003, p.149) dá alguns exemplos de negros que possuíam escravos de ganho e as atividades que desempenhavam: “As escravas de Maria de Sousa da Encarnação lavavam roupa para fora; Jacinta de Siqueira era proprietária de alguns que lavravam ouro. Quando morreu em 1811, a negra Ana da Glória dos Santos tinha jornais a receber de um escravo alugado a Florência da Cunha havia um ano e três meses. Entre os trastes de Inês Fernandes Neves havia uma trombeta, e entre os de Rita Vieira de Matos, um martelo de carpinteiro e um ferro de engomar, provavelmente usados pelos seus negros na prática de algum ofício. Os trombeteiros, por exemplo, eram utilizados

Na fig. 157, temos uma mulher vestindo uma blusa de tonalidade clara, com decote em U, deixando seu ombro esquerdo à mostra. Por cima da blusa, temos um pano da costa com estampa listrada envolvendo seu tronco, indo até a altura dos quadris. A saia é longa e rodada, chegando a arrastar no chão, cobrindo seus pés. A estampa da saia apresenta padrões, formas diversificadas e tonalidades escuras. Na cabeça, ela usa um torço de cor clara. Não foi possível identificar manchas de sujeira ou rasgos em suas vestimentas, devido à pose em que ela foi retratada – meio de costas para a câmera, e com o tronco abaixado, como se fosse pegar algo dentro da cesta que se encontrara próximo a seus pés.



Fig.156
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig.157
Detalhes das vestimentas de escravizada de na Praça Castro Alves

Ao seu lado, temos outra mulher. Diferente da anterior, esta aparece sentada (fig. 159), com a cabeça voltada para a criança que está sentada perto dos feitores que se apoiam em um guarda chuva na mão direita. Segundo Soares (1994, p. 56), era comum que essas mulheres levassem consigo seus filhos. A autora afirma que a

em todas as festas religiosas patrocinadas pelas irmandades locais, e por sua atuação recebiam em média de meia a duas oitavas de ouro. Tratava-se de um ofício bastante lucrativo para os senhores.”

presença dos filhos ali por perto parecia indicar que essas mulheres labutavam sozinhas pela sobrevivência.



Fig.158
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio

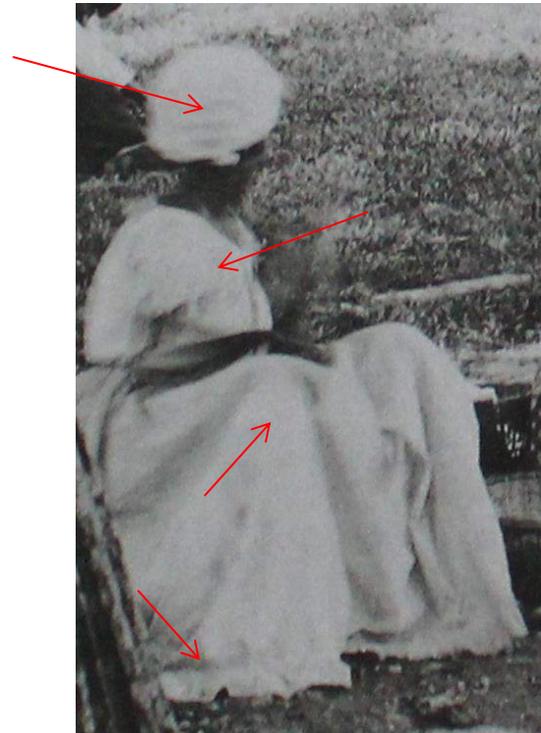


Fig.159
Detalhes das vestimentas de escravizada

Ao olhar para a criança durante a captura da imagem, a mulher acabou causando desfoque e borrões na região de seus braços, mãos e cabeça. Suas vestimentas também ficaram levemente desfocadas, mas ainda assim nos foi possível identificá-las: uma blusa de tonalidade clara, com mangas curtas e decote em U; saia longa e rodada também de cor clara e sem estampas, cobrindo seus pés, com detalhes de babados na barra. Vianna (1979, p. 160) comenta os detalhes e tecidos das saias das baianas: “Quando ela senta e as anáguas duras de goma emergem sob as dobras da saia de seda ou chitão, quanta lindeza se vê! Lá está a característica barra de tecido enfeitado guarnecendo a roda, um pouco acima do bico que orla a bainha”. Segundo ele “são labores esplêndidos que muitos acharão mal empregados”. Por cima da saia há um pano da Costa envolto na cintura, e um torço de cor clara amarrado na cabeça. As vestes dessa mulher não apresentam manchas de sujeira e puídos que pudessem ser identificados na fotografia. A mulher ao seu lado esquerdo aparece bordando um tecido de cor clara.



Fig.160
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig.161
Detalhes das vestimentas

Ela aparece sentada (fig. 161), e desenvolvendo o que poderia ser um bordado no tecido que segura nas mãos. Muitas escravizadas eram dotadas de ofícios como tecer, bordar e costurar. Sobre o assunto, Vianna escreve:

Nos dias comuns, enquanto vendiam entre um freguês e outro (isso antes da moda de frigar acarajé nas ruas), aquelas mãos trabalhavam o pano. As articulações difíceis puxavam os fios contados e cortados numa meticulosidade que não permitia erros. Depois que transformavam o madraço, cambraia, bramante, linho ou algodãozinho numa espécie de talagarça, começavam com a agulha e a linha a *tecer* e a *enfeitar*. Em linguagem comum, leitor amigo, elas faziam *crivos*. Mas quem sabia o que era crivo? Elas sabiam era *tecer* e *enfeitar* com *barafundas*. Raramente usavam bastidor. Gostavam de assentar a costura num travesseirinho. Mão embaixo, mão em cima, a agulha ia sendo guiada, aparecendo e desaparecendo por entre um pequeno mundo de quadrinhos que o desfiado marcava. Pouco a pouco, os desenhos iam surgindo: *rodas de quiabo*, *amor em pedaços*, *carijé*, *empalhamento de cadeira*, *redinha*, *besouro*, *asa de mosca*, *jasmim*, *semente de malva*, *teias de aranha*, *espinha de peixe*, *mexerico*. (1979, p. 160)

Sentada, sem levantar os olhos, no embaraço da agulha de quem talvez não conhecia o valor da própria obra, na fig.161 ela aparece vestindo uma blusa de cor clara, com mangas curtas, e decote franzido em U, deixando parte de seu colo à mostra. Por cima do ombro direito, ela deixou repousar um pano da Costa listrado que caia até a altura de seus quadris. A saia longa e rodada, cobrindo seus pés, tem cor escura e padrões estampados. Ela aparece concentrada em seus afazeres, com olhar absorto naquele pedaço de tecido. Não usa um torço na cabeça, e nem olha em direção à câmera. Parece que tudo o que importa naquele instante é aquele

bordado, é aquele tecido. Notamos que ela não deve ter parado de fazê-lo durante a captura da imagem, uma vez que sua mão aparece tão sutilmente na imagem, quase esmaecida, devido ao movimento que realizara com a agulha e com o tecido, enquanto Ferrez realizava a fotografia.

Olhando agora para fig.163 abaixo, temos mais duas mulheres que foram retratadas sentadas no chão da Praça Castro Alves. As duas aparecem olhando em direção à câmera, mas em posições diferentes.

A mulher do canto esquerdo (fig.163) está sentada com o corpo voltado para frente, as pernas levemente abertas, com o braço direito apoiado nas pernas, e a mão direita levada à boca. Ela veste uma blusa de cor clara, mangas curtas e decote generoso, fazendo com que boa parte de seu colo, ombros e costas fiquem à mostra. No pescoço, ela usa um colar comprido, mas não foi possível identificar se trata-se de um colar de contas ou de metal, assim como a pulseira que aparece em sua mão esquerda. A saia é longa e rodada, de tonalidade escura e com alguns padrões estampados. Na cabeça, ela usa um torço de cor clara e sem estampas amarrado.

Ao seu lado, temos a última mulher a ser analisada na fotografia de Marc Ferrez. Com o olhar voltado para as lentes do fotógrafo, ela aparece sentada levemente de costas, mas com a cabeça voltada para frente em direção ao seu lado direito. Devido a sua posição, boa parte dos detalhes de suas vestimentas não ficaram à mostra, impossibilitando a nossa análise. Mas ainda assim, foi possível ver que ela está vestindo uma blusa com tecido estampado e, por cima, um pano da Costa listrado, cobrindo suas costas e colo. Ela usa na cabeça um torço de cor clara e lisa, amarrado de forma que deixa aparecer parte de seus cabelos. Na parte inferior, ela veste uma saia longa e rodada, de tonalidade clara e sem estampas. Devido à clareza da imagem, foi possível notar algumas manchas de sujeira e encardidos em grande parte da saia que aparece na imagem (fig.163).



Fig.162
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio

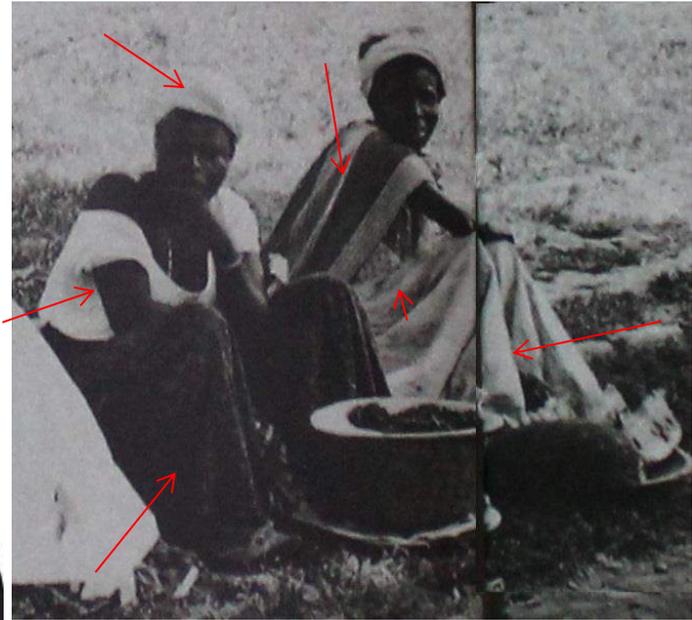


Fig.163
Detalhes das vestimentas de escravas de ganho

Na imagem de Marc Ferrez, observamos cinco mulheres negras vestidas com suas saias longas e rodadas, blusas e torços, panos da Costa e contas. Como afirma Peixoto (1945, p. 331), “Igrejas, palmeiras, casas coloridas, alguns restos exíguos do passado...isto não é toda a Bahia. O que dá a esta cidade seu caráter e seu encanto é a passagem das crioulas baianas”, representadas aqui por essas cinco mulheres na Praça Castro Alves. Trabalhando, cuidando de seus filhos, lutando por sua liberdade, com suas vestimentas manchadas pela escravidão.

Essas “mulheres de saia” realizavam uma importante função de “harmonizar as duras condições da maioria escrava e dos desclassificados sociais” (SOARES, 1994, p.58), sendo comum encontrar rodas de “negros sentados fazendo suas refeições em meio a muita conversa e goles de cachaça” (Ibid., p.58). Reuniam-se envolta a pilhas de verduras e frutas, caldeirões de comida e quitandas, rodeadas por vestimentas que por ali passavam e se sujavam, carregando a história desse período. Nesse contexto, as três últimas fotografias a seguir retratam mulheres vendedoras. As imagens foram realizadas por Juan Gutierrez por volta de 1892. Juan Gutierrez nasceu na Espanha por volta de 1860, e chegou ao Brasil por volta de 1888, se estabelecendo na Rua da Carioca, 114, Rio de Janeiro. Suas fotografias retrataram um país que, há pouco, havia abolido a escravidão, 13 de maio de 1888. Além de clássico e paisagista, fotografou em 1893 a Revolta da Armada (KOSSOY,

2002, p. 170). Suas coleções encontram-se na Biblioteca Nacional, Museu Histórico Nacional, Casa de Rui Barbosa, CPDOC/FGV, Instituto Moreira Salles, Museu de Arte Moderna, Livio Spiegler e Boris Kossoy.

Na imagem abaixo, **figura 164**, feita no Mercado em Salvador, aparecem quatro mulheres, algumas de costas, outras levemente de perfil, e um homem, de costas, apoiando um objeto na cabeça. Eles estão aparentemente negociando seus produtos. As mulheres retratadas com suas mercadorias na cabeça e dinheiro na mão, embora não formassem um grupo homogêneo, conseguiam mais facilmente integrar-se nesse pequeno comércio urbano, conseguindo nesses pequenos negócios o necessário para sobreviverem e sustentarem suas famílias. Algumas ainda alcançavam alguma prosperidade em seus negócios, uma vez que haviam determinadas posições nesse pequeno mercado cuja vantagem de lucro era bastante generosa (SOARES, 1994, p. 60).



Figura 164 – Mercado em Salvador, Bahia (c. 1892). Fotógrafo: Juan Gutierrez. Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 170)

Representantes típicas de um grupo de mulheres que permaneceu discriminado durante o século XIX no Brasil, as negras de ganho também aparecem no relato de Stefan Zweig: “No permanente pitoresco, o que há de mais pitoresco são as baianas, crioulas fortes de olhos escuros, com seu belo vestuário” (apud. PEIXOTO, 1945, p. 332). Sem dúvida, as vestimentas usadas por elas funcionavam com importante dispositivo visual, responsável por determinar funções sociais e marcar suas posições em um sistema explicitamente escravista e discriminador. Essas vestimentas foram recorrentes em relatos de viajantes, príncipes, poetas e escritores até os dias atuais. De fundamental importância para podermos entender um pouco da história desse período. Zweig relata que essas vestimentas, “mesmo as mais pobres, usam-no sempre, todos os dias” não sendo comparável a nenhum outro “não é africano, nem oriental, nem português, mas sim os três, a um tempo”. Vestimentas que, segundo ele, consistia em “um torso ou turbante, enrolado com arte apurada, vermelho, verde, amarelo, azul ou multicolor, mas sempre de tom vivo, uma bata branca e uma saia de enorme roda e com forma de sino” (Ibid., p. 333).

O relato de Zweig embrenha-se no espaço do comércio, nos mercados, e aponta para a imponência do modo que as negras de ganho se sentam, se deslocam, tendo ainda as vestimentas como fio condutor dessas maneiras: “sentadas no mercado ou na soleira da porta, dispõem elas a sua saia como se fosse um manto real, de modo que parecem estar sentadas dentro de uma enorme flor”. Assim, conforme Zweig, no que ele chama de “atitude imponente”, elas vendem “essas princesas de cor, as mercadorias mais baratas deste mundo, iguarias gordurosas ou condimentadas, que preparam num fogareiro de carvão, iguarias tão baratas que uma folha de papel seria muito cara para nela as embrulharem” (Ibid., p.333).

Referindo-nos às vestimentas que conduziram relatos como o de Zweig, analisaremos primeiramente as da mulher que aparece no canto esquerdo da fotografia, fig. 166. Como foi fotografada de costas, ficamos impossibilitados de realizar uma possível análise de como seriam suas vestes vistas de frente. Como podemos ver, ela usa uma camisa (fig.167) de mangas compridas e volumosas, feita de tecido estampado com tonalidade predominantemente clara.



Fig.165
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig.166
Vendedora de frutas

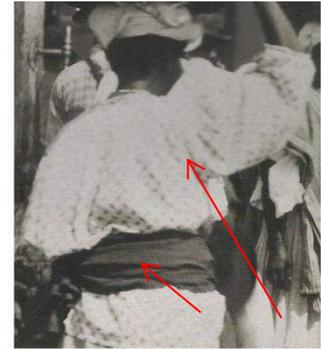


Fig.167
Detalhes da camisa

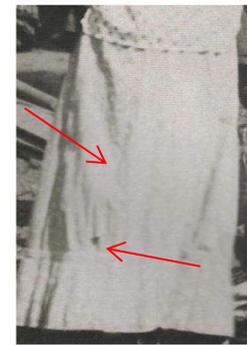


Fig.168
Detalhes da saia

Na cintura, ela amarrou o pano da Costa, de tonalidade mais escura e lisa. Talvez, ele tenha sido usado dessa maneira para guardar o dinheiro que conseguira com a venda de suas mercadorias, uma vez que não era comum o uso de bolsas por essas mulheres. Na cabeça, um torço amarrado de forma a amortecer ou tentar aliviar o peso da bandeja carregada de frutas que ela sustenta. Wetherell comenta sobre o hábito de sustentar com destreza objetos na cabeça, o que, além de ajudar a tornar o corpo reto, deixava as mãos livres para o trabalho. A habilidade era tamanha que não importava o volume desses objetos. Na parte inferior, temos uma saia (fig.168) longa e rodada, com detalhe de babado perfazendo a barra. Bem próximo a esse detalhe, notamos o que pode ser uma mancha de sujeira. O tecido de tonalidade clara e padrões esmaecidos a deixou bastante visível. Com o rosto coberto por braços que pertencem aos indivíduos que aparecem a sua frente, temos outra mulher de ganho:



Fig.169
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig.170
Mulher de ganho no Mercado de Salvador

Na fig. 170, podemos ver que ela veste uma blusa de mangas curtas, com decote em U e tonalidade clara. Na cabeça, a mulher amarrrou um torço de cor clara e sem estampas que, assim como no caso da vendedora (fig.166), teria sido uma tentativa de amenizar o peso das cestas que carregava na cabeça. O príncipe Maximiliano de Habsburgo ficou admirado com a habilidade com que essas mulheres equilibravam estas cestas sobre o torço amarrado à cabeça, conseguindo atravessar, elegantemente, toda a confusão da cidade (SOARES, 1996, p. 65). No ombro direito, ela deixou repousar um pano da Costa estampado com listras de diversas larguras e tonalidades claras e escuras, indo até a altura de seus quadris. Na parte inferior, ela veste uma saia longa e rodada, de cor clara e lisa. Como está posicionada atrás de uma cesta de verduras, não foi possível ver o restante da saia, verificando se havia algum detalhe como babados, ou até mesmo rasgos ou manchas de sujeiras próximas à barra.

Já na fig. 172, a seguir, temos outra mulher de ganho. Aqui ela aparece vestindo uma blusa de tonalidade clara (fig.173). Devido à pose, não pudemos identificar mais detalhes sobre as mangas, até mesmo se tinha mangas ou não, e

detalhes da gola. Por cima, ela usa o pano da Costa com estampa quadriculada, cobrindo parte de seu colo e ombro:



Fig.171
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig.172
Mulher de ganho
no Mercado de Salvador



Fig.173
Detalhes da blusa

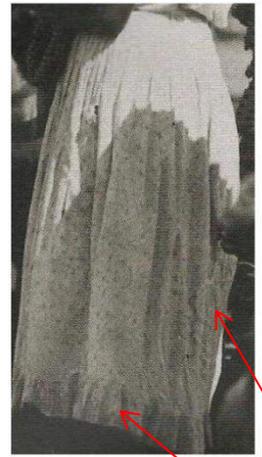


Fig.174
Detalhes da saia

Ela usa na cabeça um torço de cor escura amarrado. A saia (fig. 174), também de cor clara, apresenta pequenos padrões impressos até onde nossos olhos conseguem ver. Longa e rodada, essa saia apresenta um babado na barra. Notamos que há pequenos puídos, linhas soltas e marcas de rasgos na parte de trás, como foi indicado na fig. 174. As sombras não nos permitiram identificar se ela estava descalça ou não.

Estavam essas quatro mulheres ali, vestidas com suas saias e torços, camisas e panos da Costa trabalhando, negociando suas mercadorias, com habilidades suficientes para atrair e conquistar seus fregueses, enquanto Gutierrez posicionava sua câmera e registrasse aquele momento. Momento que ficaria anos e anos ao alcance de nosso olhar curioso e pesquisador.



Figura 175 – Mercado em Salvador, Bahia (c. 1892). Fotógrafo: Juan Gutierrez. Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 171)

Essas exímias vendedoras foram, mais uma vez, retratadas nas lentes do fotógrafo, **figura 175**. As mulheres de ganho apresentavam um certo “faro para o negócio”. Kidder (apud SOARES) nos informa que, para essa ocupação, geralmente “eram escolhidos os escravos mais espertos e de melhor aparência, de ambos os sexos”, e não era extraordinário que esses escravos revelassem um “grande tato e tino comercial”. Verificamos no anúncio feito no *Correio Mercantil*, em 1840, as qualidades que eram observadas às negras para o serviço de ganho: “José da Costa compra dois escravos para fora da terra. Uma crioula ou mulata de 14 para 16 anos, para mocamba [sic], outra da Costa 20/30 anos, para andar vendendo fazenda na rua, que seja corpulenta e bem ladina para este fim.” (*Correio Mercantil*, 17.06.1840). Peixoto (1945, p. 332) aponta a beleza dessas mulheres de ganho: “lembro-me de uma, jovem e esbelta, que adormecia no limiar de uma porta, o corpo inerte envolvido em panos amarelos e rosas, que o vento fazia palpitar, semelhava a não sei que acha de uma madeira preciosa, lambida por chamas multicores”. Mais uma vez a descrição é permeada pelas vestimentas que essas mulheres negras usavam, confirmando sua importância visual e social para a construção desse grupo.

Na imagem (fig. 175), temos retratadas quatro mulheres em primeiro plano e bem focalizadas e, no canto esquerdo e ao fundo, alguns homens cujas silhuetas estão borradas ou desfocadas. Concentrando-nos, então, nessas mulheres que, aparentemente, estão ali negociando seus produtos, voltaremos nosso olhar para as suas vestimentas.



Fig.176
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio

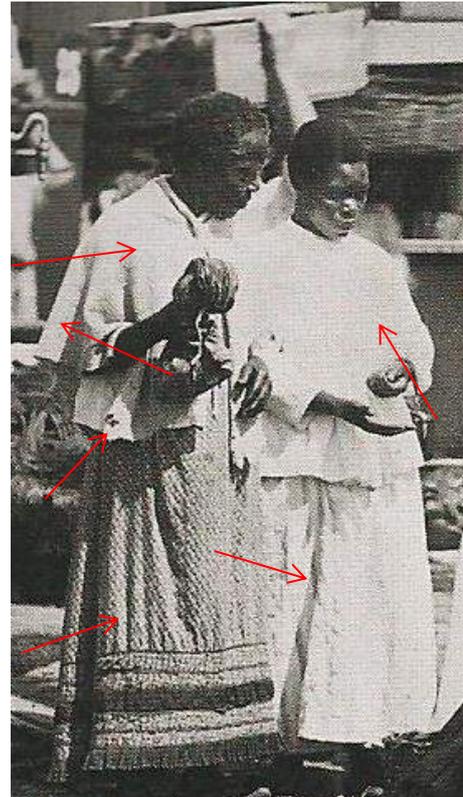


Fig.177
Mulheres no Mercado de Salvador

A mulher que aparece no lado esquerdo da fig.177, aparentemente mais velha, está vestindo uma blusa com mangas soltas, lembrando uma túnica, de tonalidade clara e sem estampas, aberta na frente. Na parte inferior, ela usa uma saia longa e rodada, com estampas de cor mais escura. Na barra da saia, tem quatro tiras largas ornadas com um viés nas extremidades, e dois babados de tecido de cor mais escura, perfazendo o barrado dessa saia. Na mão direita, ela segura algo que nos parece uma pequena bolsa. Ao seu lado, temos outra mulher vestindo uma blusa de tonalidade clara, com mangas sete oitavos fechada até a altura do pescoço, usada para fora da saia, onde foi possível ver que seu comprimento ia até próximo de seus quadris. Já a saia é longa e rodada, também de cor clara e lisa. As duas mulheres que aparecem na fig.177 não usam torço ou lenço sob a cabeça,

deixando seus cabelos a mostra⁵⁹. Afrânio Peixoto, no seu “Breviário da Bahia”, explicava que o torço velava os cabelos crespos lanosos. Era esta sua razão de ser. Para ele, o feito da raça negra ou da mestiça era o cabelo e não a cor (VIANNA, 1979, p. 138). Vianna afirma que quem tinha cabelo duro, mesmo abundante, sofria, nem sempre com a resignação, uma rotina antiga herdada dos tempos de escravidão: “Era a cabeça amarrada num lenço para encobrir o cabelo, tivesse o nome de torço ou apenas de pano amarrado” (1979, p. 142).

Já na fig. 179, as duas mulheres aparecem com seus cabelos cobertos por torço e lenço. A mulher do lado esquerdo, voltada para frente, veste uma blusa de cor clara e de mangas curtas com decote U, deixando parte de colo à mostra. Por cima, na altura da cintura, ela amarrou um pano da Costa estampado listras largas e de tonalidades diferentes. A saia é longa e rodada, conjuntamente de cor clara e sem estampas. Ao seu lado, temos outra mulher de ganho de foi retratada de costas, dificultando uma análise de suas vestimentas, que aparentemente são formadas por uma blusa com mangas largas ornadas com um babado na barra, saia longa e rodada, feita por um tecido estampado e outro liso e claro, e na cabeça um lenço também de cor clara.

As vestimentas usadas por mulheres negras escravizadas, livres ou forras, inseridas em uma sociedade moldada por preconceitos e escravidão, tornaram-se vetores de identificação e diferenciação nesse grupo. Criaram visualmente um grupo que, durante anos, ficou marginalizado e oculto da História (SOARES, 1994, p. 68). Ocuparam as ruas das cidades, os “cantos” e os mercados, ascendendo à condição de pessoas que contribuíram econômica, política e socialmente para a formação de uma sociedade. Coloriam as ruas, forneciam alimentos e quitandas, possibilitando a construção de um universo próprio, formado por elas mesmas, seus clientes e seus fornecedores.

Aqui a Lei Áurea já havia sido assinada pela Princesa Isabel, abolindo de vez a escravidão no Brasil. Abolindo essas mulheres que haviam criado riquezas no cultivo da terra, lavando roupas nos riachos, bordando e costurando, vendendo seus

⁵⁹ Quem andava com o cabelo descoberto tinha seu modo próprio de lavar, enxugar e lubrificar a cabeleira depois do que fazia suas *mutucas* ou trancinhas, tal como as que tinham cabelo *macho*. Na hora de pentear, desmanchava tudo, passava e repassava o pente, tornando a dividir a coifa em quatro partes, que eram acomodadas em quatro tranças enredadas mais tarde na parte traseira da cabeça. (VIANNA, 1979, p. 142)

produtos, doando seu suor, sua força, sua vida, sua amizade, sua ternura. (MATTOSO, 2001, p.239).



Fig.178
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig.179
Mulheres negociando no Mercado de Salvador

A abolição não forneceu qualquer garantia de segurança econômica, nenhum suporte a esses ex-escravizados que buscavam trabalho na cidade, empregos que ela nem sempre lhes podia oferecer.

A última imagem, **figura 180**, também realizada por Juan Gutierrez, diferentemente das duas anteriores foi feita no Cais no Rio de Janeiro, por volta de 1892. Nela, aparecem várias pessoas trabalhando, vendendo seus produtos, oferecendo seus serviços. Excluídos de todos os agrupamentos brancos, os negros e mestiços empenham-se em garantir algum sustento.



Figura 180 – Cais, Rio de Janeiro (c. 1892). Fotógrafo: Juan Gutierrez. Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 172)

“A África não foi perdida. Presente, ela germina, cresce, re flora nas solidariedades dos negros que compartilham um destino miserável”, aponta Mattoso (2001, p. 240), reforçando a pujança de uma história que os une, de uma prática religiosa que se conservou, “sempre capaz de preservar em seus filhos as qualidades de dignidade, de altivez e de coragem, que foram as do escravo brasileiro”.

Nesse contexto, temos na fotografia de Gutierrez duas mulheres negociando seus produtos no cais do Rio de Janeiro e, ao redor, alguns homens que também desempenhavam suas atividades. Karasch (2000, p. 285) afirma que outros

indivíduos vendiam frutas e verduras, grãos e farináceos em bancas e feiras⁶⁰, mas que, embora trabalhassem nas feiras tanto homens quanto mulheres, a impressão geral era que as bancas em que se vendiam os produtos eram de mulheres. Possivelmente permaneciam nos mercados procurando, nas poucas oportunidades de trabalho, o mínimo para sobreviverem (SOARES, 1994, p.94).

Observando a fig.182, notamos que a mulher está vestindo uma blusa de tonalidade clara e lisa, com mangas curtas e decote em U. Por cima da blusa ela amarrou um pano da Costa de cor escura, e na cabeça um lenço de cor clara amarrado. Na parte inferior, ela usa uma saia longa e rodada de cor clara com estampa listrada. Retratada de perfil, ela está com a mão direita apoiada na cintura como se estivesse negociando com a mulher que está a sua frente, segurando um guarda sol. Somos induzidos a acreditar que ela estaria negociando seus produtos pela postura, como se estivesse esperando que a cliente adquirisse suas mercadorias, e o pano da Costa amarrado na cintura seria um forte indício para guardar ali todo o dinheiro que conseguira em seus negócios.

Na fig. 180, tempos do outro lado da banca de frutas e verduras, uma possível cliente olhando as mercadorias. Ela aparece vestindo uma camisa de mangas curtas, fechada até a altura do pescoço, e com um babado perfazendo um detalhe na barra. A saia é longa e rodada, de tecido estampado com pequenos padrões em tonalidades mais escuras. Assim como na camisa, há um babado fazendo um detalhe na barra da saia. Ela usa um torço de cor clara amarrado na cabeça e segura um guarda-sol com a mão esquerda. Como já vimos anteriormente, o guarda-sol era símbolo de distinção social nesse período. Havia uma profusão de guarda-sóis pelas ruas das cidades. Como disse Vianna (1979, p. 190) “Gente do tempo do guarda sol”.

⁶⁰ Chamberlain, que também visitou uma das feiras, escreveu que negros livres vendiam galinhas, frutas e verduras nas feiras montadas em toda a cidade. Tendo em vista que tantos donos de bancas eram pessoas livres, talvez tivessem sido escravos vendedores ambulantes que haviam comprado uma banca e a liberdade. (KARASCH, 2000, p. 286)



Fig.181
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig.182
Mulher de ganho no Cais do Rio de Janeiro



Fig.183
Ilustração da vestimenta
Desenho: Ana Carolina de S. Custódio



Fig.184
Mulher com guarda-chuva no Cais do Rio de Janeiro

Suas vestimentas não diferem muito aquelas que analisamos nas figuras **130, 138, 143, 146 e 155**. Temos a presença das saias, das blusas, dos torços e do pano da Costa. Vestimentas que foram usadas para construir visualmente esse grupo formado por mulheres negras, forras ou livres. Vendeiras e quitandeiras encontravam-se, mais do que nunca, separadas por sua cor, por suas saias, vestimentas tão presentes em poemas e diários de viajantes para descrever as ruas das cidades. Numerosos “xales, babados, saias rodadas, todas as minúcias delicadas que a moda repudiou entre nós, conserva o vestuário delas” (PEIXOTO, 1945, p. 332). A escravidão havia sido abolida, mas a construção visual criada a partir do conjunto do uso dessas vestimentas adentrou por anos e anos. E quando as diferenças sociais foram se aplainando, as “mulheres de saia” de ontem a qual refere-se Vianna (p. 148) são as “baianas de hoje. Salve a baiana!”.

Encontramos nesse subcapítulo tanto mulheres escravizadas colocadas no ganho por seus proprietários, como mulheres negras livres e libertas que lutavam para garantir o seu sustento. As mulheres de ganho tornaram-se representantes de um grupo de mulheres que permaneceu discriminado nesse período. Vimos que suas vestimentas, formadas pelo uso de saias, camisas e blusas, lenços e torços eram determinantes para indicar sua baixa posição social. Negras e mulatas, escravizadas ou libertas, desenvolveram por anos atividades honestas, e por vezes humilhantes, convivendo em ambientes heterogêneos de mercados, feiras e açougues, lidando com gente de todos os grupos, senhores, ladrões, livres ou escravos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Frente às análises a que o presente estudo se propôs, traçamos algumas considerações acerca das vestimentas presentes nas imagens fotográficas realizadas no Brasil no século XIX. As vestimentas vistas nessa pesquisa passam por camisas e camisas, saias, casacos, lenços, torços, panos da Costas e joias.

Ao analisar essas trinta imagens, suas nuances, seus enquadramentos e planos, e os indivíduos retratados, percebemos a capacidade de dar se a ver que essas mulheres, marcadas por suas experiências escravizadas, se apresentaram através das lentes de fotógrafos como Christiano Júnior, Alberto Henschel, João Goston, Militão Augusto de Azevedo, Marc Ferrez, Juan Gutierrez, Gaensly e Lindemann. É preciso ressaltar o importante papel de George Ermakoff, Pedro e Bia Corrêa Lago, ao reunirem em suas publicações as reproduções fotográficas que retrataram uma parte importante da história do nosso país. Ressaltamos também o papel do Instituto Moreira Salles em conservar as coleções fotográficas produzidas nesse período, as quais são exemplares raros desse tipo de material do Brasil Imperial. Ao investigarmos essas imagens, pudemos perceber a importância de manter esses acervos. Desse modo, tal trabalho só foi possível devido à publicação e à conservação dessas fotografias.

Kossoy (2001) explica que essas fotografias, produzidas a partir de 1840, captadas de diferentes contextos sociogeográficos, preservaram a memória visual, sendo documentos para a história, e também para a história das vestimentas e da fotografia. A fotografia é, segundo ele, um intrigante documento visual cujo conteúdo é, a um só tempo, revelador de informações e detonador de emoções. É nesse viés que procuramos explorá-las em nossa investigação, buscando compreender as tristezas, as alegrias, as amarguras estampadas nas vestimentas nelas retratadas. Exploramos também feições, poses e costumes, passando por diversos autores, como Mattoso (2001), Verger (1999), Peixoto (1945) e Valladares (1952).

Conhecer o valor da fotografia e das vestimentas nesse período, bem como, seus valores simbólicos que poderiam representar no Brasil, durante o século XIX, nos fez questionar os costumes dessa sociedade, marcada pelo ranço da

escravidão. Ao nos aprofundarmos nas análises e nos detalhes que compunham cada imagem, cada vestimenta, cada mulher, maior foi o entendimento da importância de cada elemento, seja cor, estampa, forma ou caimento. Além disso, muitas considerações tiveram que ser levadas em consideração, como, por exemplo, se foram fotografadas dentro ou fora dos estúdios fotográficos, em plantações ou em ambientes urbanos.

As vestimentas apresentaram aspectos físicos de acordo com o ambiente em que foram retratadas. Não observamos, como foi visto, manchas e marcas de sujeira e puídos quando capturadas dentro de estúdios fotográficos, diferente das imagens analisadas no capítulo III, realizadas em ambiente externo. Vimos que o uso de saia e do torço estava associado com a construção visual feita de mulheres negras escravizadas, assim como a apresentação dos seus pés descalços. Dessa maneira, as peças que formavam suas vestimentas poderiam ser usadas para a construção de uma verdade de um grupo. Mattoso (2001) afirma que essas peças costumavam ser lavadas e engomadas apenas uma vez por semana, o que poderia ter acentuado as marcas de rasgos e machas de sujeira presentes nas imagens do capítulo III. A relação que as mulheres negras escravizadas, forras ou livres tinham com suas vestimentas iam muito além da simplicidade de sua matéria-prima, indo aos primorosos bordados e acabamentos feitos nas barras das saias e nos decotes das blusas, individualizando cada uma, assim como seu modo de arrumar o torço sobre a cabeça, ou de deixar repousar o pano da Costa em seu corpo.

Consideramos, em nossa investigação, o uso de vestimentas confeccionadas com tecidos nobres, com detalhes rendados e bordados, presentes nas imagens do capítulo II. São as escravizadas domésticas, que foram retratadas com joias e vestidos, por decisão ou vontade própria, ou apenas como sinal de obediência. Discutimos essas vestimentas em um viés de relações divergentes entre senhores e escravizadas, as quais poderiam servir como objeto de ostentação de seus proprietários, exibidas em praças públicas ao lado de sua sinhá.

Nas imagens analisadas, foram identificadas diversas maneiras de usar peças das vestimentas, bem como o comprimento, a estampa, a modelagem, sendo cada uma descrita separadamente, a fim de individualizar e dar-se a ver individualmente. Tivemos como objetivo identificar tais possibilidades, e a circulação dessas

vestimentas ao cobrir o corpo dessas mulheres. Vestimentas influenciadas por caracteres religiosos, servis e sociais, estampavam modos de usos e códigos vestimentares. Assim, muito mais do que olhar para essas imagens produzidas no século XIX, foi preciso entendê-las, como artefatos criados no passado, buscando uma interpretação com base em suas evidências históricas.

As imagens e as vestimentas nelas presentes fazem parte de uma cultura material, marcada por um sistema escravista que, em diferentes momentos, se relacionam com aspectos da economia, da política, com aspectos sociais refletidos nas relações de ver e ser visto. Vestimentas de mulheres negras escravizadas, que lutavam para conquistar sua liberdade, e esse foi ensejo inicial, dar voz a elas, vestidas e marcadas por tramas sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFFONSO, João. Três Séculos de Moda. Belém: Tavares Cardoso & Cia, 1923.

ALMEIDA, Adilson José de. Indumentária e moda: seleção bibliográfica em português. Anais do Museu Paulista. São Paulo. V3, p. 251-296, jan./dez., 1995.

ANDRADE, Rita Morais de. Bouè Souers RG 7091: a biografia cultural de um vestido. 2008. 224f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

_____. Notas sobre roupa na literatura especializada. In: Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual I Faculdade de Artes Visuais – UFG. V7, nº2. Goiânia: UFG, FAV, 2009.

_____. Reflexões iniciais sobre a inserção da roupa no contexto dos estudos culturais. In: Anais do III Seminário de Pesquisa em Cultura Visual. Goiânia. 2010. (publicação digital).

ANHESINI, Célia M. J.; QUEIROZ, Fernanda. Terminologia do vestuário. Ed. Trilingue. São Paulo: SENAI, 1996.

AVÉ-LALLEMANT, R. Viagens pelas províncias da Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe: 1859. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Itatiaia; Edusp, 1980.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites século XIX. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2004.

AZEVEDO, Paulo César de e LISSOVSKY, Maurício. Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr. (1864-1866) [et ali.]. São Paulo: Ex. Libris, 1988.

BANKS, Marcus. Dados visuais para pesquisa qualitativa. Tradução José Fonseca; Porto Alegre: Artmed, 2009.

BELTING, Hans. *Por uma antropologia da imagem*. 2005. Disponível em: http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/belting_porumaantropologiadaimagem.pdf Acesso em 05/02/1014.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. Disponível em: < <http://bndigital.bn.br/>>. Acesso em 15 de dezembro de 2014.

BITTENCOURT, Renata. Modos de negra e modas de branca: o retrato “baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX. 2005. 182p. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BRAGA, João. História da moda. 5ª edição. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2007.

CHALHOUB, Sidney. Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHATAIGNIER, Gilda. Fio a fio: tecidos, moda e linguagem. São Paulo: Estação das Letras Editora, 2006.

_____. História da Moda no Brasil. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

COSTA, Ana de Lourdes Ribeiro da. Espaços Negros: “cantos” e “lojas” em Salvador no Século XIX. Caderno CRH. Suplemento, p. 18-34, 1991.

CUMMING, Valerie. Understanding fashion history. London: Batsford. 2004. 144p.

CUNHA, Manuela Carneiro Cunha. Olhar escravo, ser olhado. Paulo César de; LISSOVSKY, Murício (Org.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex-Libris, 1988.

DIKOVITSKAYA, Margaret. Visual culture: The Study of the Visual after de Cultural Turn. England: MIT Press, 2006.

EDWARDS, Clive. Como compreender design têxtil: guia para entender estampas e padronagens. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

ERMAKOFF, George: O negro na fotografia brasileira do século XIX. Rio de Janeiro: Casa Editorial, 2004.

FABRIS, Annateresa. Fotografia: usos e funções no século XIX. 2ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens; LAGO, Pedro Corrêa do. O século XIX na fotografia brasileira : coleção Pedro Corrêa do Lago. São Paulo : FAAP, Francisco Alves, 2000.

FREYRE, Gilberto. Modos de homem & modas de mulher. Rio de Janeiro: Record, 1986. 181p.

_____. Sobrados e mucambos. 12ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003. 719p.

FURTADO, Júnia Ferreira. Chica da Silva e contratador dos diamantes – O outro lado do mito. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GONÇALVES, José Reginaldo S. Teorias antropológicas e objetos materiais. In: Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Museu, memória e cidadania, 2007. 256p. Disponível em: < nau.ufsc.br/files/2010/09/antropologia_dos_objetos_V41.pdf>. Acesso em 10 de novembro de 2014.

GRAHAM, Sandra Lauderdale. Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro. (1860-1910). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, nº 2, p. 15-46, jul./dez. 1997. Disponível em: http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_02.pdf (Acesso em 23/04/14)

ICOM - International Committee for the Museums and Collections of Costume. Disponível em < <http://icom.museum/>>. Acesso em 10 de setembro de 2014.

IDENTIDADES DO RIO. Disponível em < <http://www.pensario.uff.br/>>. Acesso em 20 de agosto de 2014.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Disponível em < <http://ims.uol.com.br/>>. Acesso em 10 de abril de 2014.

JANUÁRIO, Erlaine Aparecida. Os tecidos e sua função nas Minas Gerais colonial. In: PAULA, Teresa C. T. (Org.). Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista/USP. 2006. p. 178-181.

JAY, Martin. Relativismo cultural e a virada visual. (Tradução de Myrian Ávila). Aletria - Revista de Estudos de Literatura. Volume 10/11, 2003/2004 . Olhar cabisbaixo: trajetos da visão no século XX. Disponível em: <http://confibercom.org/anais2011/pdf/112.pdf>. Acesso em 24/04/2014.

KARASCH, Mary C. A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KOHLER, Carl. História do vestuário. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KOSSOY, Boris. Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980.

_____. Fotografia & História. 2ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. Realidades e Ficções na trama fotográfica. 3ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. 2006. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/1406/1274>

_____. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/anos90/article/viewFile/7964/4752>

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. No estúdio fotográfico: representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. Campinas, SP, 2006.

_____. No estúdio do fotógrafo: o rito da pose, Brasil segunda metade do séc. XIX. Revista Ágora, Vitória, n.5, p. 1-25, 2007.

LAGO, Pedro Corrêa. LAGO, Bia Corrêa. Coleção Princesa Isabel: Fotografia do século XIX. Rio de Janeiro, Capivara Editora, 2008.

LARA, Silvia Hunold. Campos da violência: escravos e senhores na Capitania do Rio de Janeiro, 1750-1808. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. Sedas e balangandãs: o traje de senhoras e escravas nas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador (século XVIII). In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.). Brasil: colonização e escravidão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p.177-191.

LEITE, Adriana Sampaio; VELLOSO, Marta Delgado. Desenho técnico de roupa feminina. 2ª edição. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007. 160p

LEITE, Marcelo Eduardo. A representação do negro na fotografia brasileira: um estudo das cartes de visite. Anais do 11º Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais. UFBA, Salvador, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras. 2007. 294p.

LODY, Raul. Joias de Axé: fios-de-contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

MANINI, Miriam Paula. Análise documentária de fotografias: leitura de imagens incluindo sua dimensão expressiva. Cenário Arquivístico, v. 3, n. 1, p. 16-28, 2004.

MARQUES, Toni. Questão de Pele. Revista de História da Biblioteca Nacional. 2009. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/questao-de-pele>>. Acesso em: 18 de NOVEMBRO de 2014.

MARTINI, Gerlaine Torres. Baianas do acarajé: a uniformização do típico em uma tradição culinária afro-brasileira. 2007. 291p. Tese (Antropologia Social) – Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília. Brasília.

MARTINS, Alice Fátima. Arena aberta de combates, também alcunhada de Cultura Visual – anotações para uma Aula de Metodologia de Pesquisa. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Org.). Cultura das imagens: desafios para a arte e para a educação. Santa Maria: UFMS, 2012. p.207-229.

MARTINS, Raimundo. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver. In: OLIVEIRA, Marilda O. de. (Org.). Arte, educação e cultura. Santa Maria: UFMS, 2007. p. 19-40.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. Circunstâncias e ingerências da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Org.). Educação da cultura visual: conceitos e contextos. Santa Maria: UFMS, 2011. p.51-68.

MATTOS, Hebe Maria. Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista, Brasil Século XIX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MATTOSO, Kátia de Queirós. Ser escravo no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. Bahia século XIX: uma província no Império. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 747p.

_____. A opulência na província da Bahia. In: NOVAIS, Fernando A.; ALENCASTRO, Luiz Felipe de. História da vida privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v.2, p.144-179

MAUD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. *Studium*, Campinas, v. 15, 2004

_____. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*. Vol.13 nº.1 São Paulo Jan./June, 2005.

_____. Fotografia e História – possibilidades de análise. In: CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda (orgs.). *A Leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação*. 2ª edição. São Paulo: Cortez, 2008

_____. Imagem e auto-imagem no II Reinado. In: NOVAIS, Fernando A.; ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. v.2, p.182-231.

MENDONÇA, Míriam da Costa Manso Moreira. *O reflexo no espelho: o vestuário e a moda como linguagem artística e simbólica*. Goiânia: Editora UFG, 2006.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. In: *Estudos Históricos: Rio/SP*, n. 21, p. 89-103. 1998.

_____. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 – 2003.

MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira*. São Paulo: Schwarcz, 1996.

MITCHELL. Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. En: *Estudios Visuales*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Noviembre, 2003, pp.17-40. Disponível em <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf>. Acesso em 23/04/2014)

MILLER, Lesley. Fontes para o estudo da história da indumentária, 1750-1900. In: PAULA, Teresa C. T. (Org.). *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. São Paulo: Museu Paulista/USP. 2006. p. 127-130.

MONTEIRO, Aline. Para além do “Traje de crioula”: um estudo sobre materialidade e visualidade em saias estampadas da Bahia oitocentista. *Dissertação (Mestrado em Cultura Visual)*. UFG – FAV, Goiânia. 2012.

MONTEIRO, Juliana; FERREIRA, Luisa G.; FREITAS, Joseania. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: símbolos de identidade e memória. In: *Mneme – Revista de Humanidades: RN*, v.07, n. 18, p. 382-403, out./nov. 2005.

OWEN, Jones. *A gramática do ornamento: ilustrado com exemplos de diversos estilos de ornamento*. São Paulo: Editoria Senac São Paulo, 2010.

PEIXOTO, Afranio. *Breviário da Bahia*. Salvador: Agir, 1945.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PEZZOLO, Dinah Bueno. Tecidos: História, tramas, tipos e usos. São Paulo: Senac, 2007. 324p.

PRADO, Luís André do; BRAGA, João. História da Moda no Brasil: das influências às autorreferências. 2 edição. Barueri, SP: Disal, 2011.

REDE, Marcelo. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér., v.4, p. 265-282. jan/dez. 1996.

ROCHE, Daniel. História das coisas banais: nascimento do consumo séc. XVII-XIX. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 395p.

RODRIGUES, Raymundo Nina. Os africanos no Brasil. Rio de Janeiro: Centro Edelstein, 2010. 303p. Disponível em: <<http://www.bvce.org/LivrosBrasileirosDetalhes.asp?IdRegistro=77>>. Acesso em: 10 de agosto de 2014.

SABINO, Marco. Dicionário da moda. São Paulo: Campus/Elsevier, 2006.

SANTOS, Jocélio Teles dos. “Incorrigíveis, afeminados, desenfreitados”: indumentária e travestismo na Bahia do século XIX. In: Revista de Antropologia, São Paulo- USP, v. 40, n. 2, p. 145-182. 1997.

SCARANO, Julita. Roupas de escravos e de forros. In: Resgate – Revista de Cultura, Campinas, n. 4, p. 51-61. 1992.

SCISÍNIO, Alaôr Eduardo. Dicionário da escravidão. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1997.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Simone Trindade Vicente da. Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pencas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto. 2005. 230f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SLENES, Robert W. Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava, Brasil Sudeste, século XIX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SOARES, Cecília Moreira. Mulher negra na Bahia do século XIX. 1994, 126f. dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Bahia.

_____. As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. Revista Afro-Ásia CEAO UFBA. 17ª edição, 1996.

SOUZA, Gilda de Mello e. Espírito das roupas: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TAYLOR, Lou. *Establishing Dress History*. Manchester University Press, 2002.

_____. *Dress History Studies*. Manchester University Press, 2004.

TORRES, H. A. Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana. *Cadernos Pagu*, Campinas: Unicamp, v. 23, p.413-467, jul-dez, 2004.

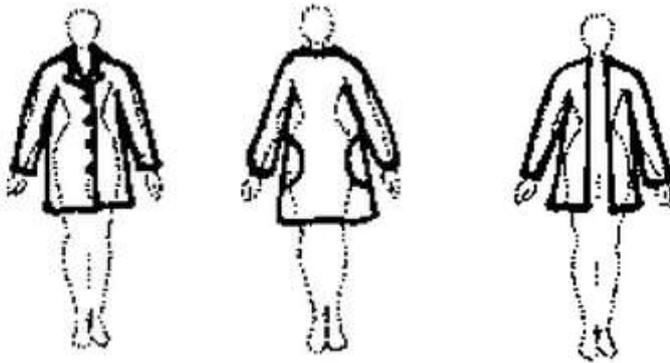
VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia – 1850*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 2ª edição. Salvador: Corrupio, 1999.

VIANNA, Hildegardes. *A Bahia já foi assim: crônicas de costumes*. 2ª edição. São Paulo: GRD; Brasília: INL, 1979.

WORTMANN, Maria Lúcia C. Dos riscos e dos ganhos de transitar nas fronteiras dos saberes. In: Marisa Vorraber Costa e Maria Isabel Eldeweiss Bujes (Org.). *Caminhos investigativos II: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

ANEXOS

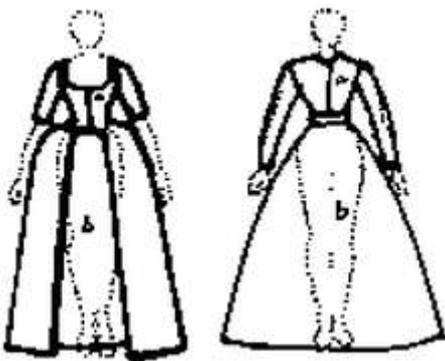
Nos estudos realizados no Brasil sobre vestimenta, ainda não existe um vocabulário controlado, uma linguagem artificial constituída de termos organizados em estrutura relacional, que padroniza e facilita sua identificação e análise. Por isso, escolhemos usar o vocabulário desenvolvido pelo ICOM - International Committee for the Museums and Collections of Costume intitulado Vocabulary of Basic Terms for Cataloguing Costume. A seguir, estão relacionadas as imagens e nomenclaturas que serviram de base na identificação das vestimentas representadas nas imagens analisadas nos capítulos anteriores.



Casaco com abertura

Fonte: ICOM

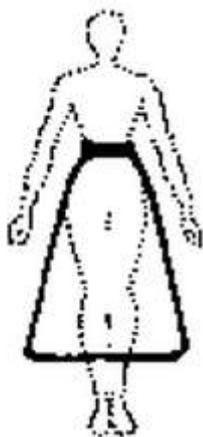
(http://www.collectionstrust.org.uk/assets/thesaurus_icombts/vbt03e.htm)



Vestido de 2 peças

Fonte: ICOM

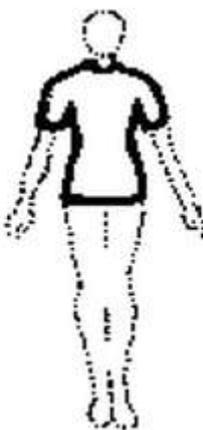
(http://www.collectionstrust.org.uk/assets/thesaurus_icombts/vbt03e.htm)



Saia

Fonte: ICOM

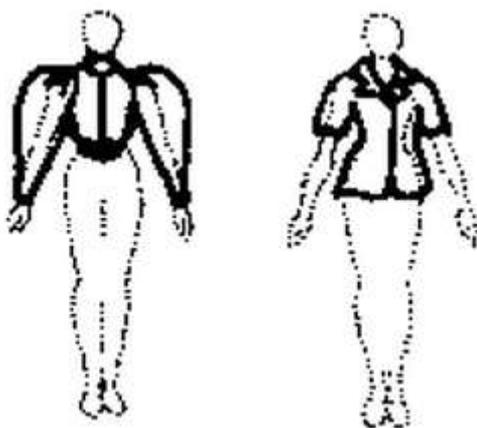
(http://www.collectionstrust.org.uk/assets/thesaurus_icombts/vbt01e.htm)



Blusa

Fonte: ICOM

(http://www.collectionstrust.org.uk/assets/thesaurus_icombts/vbt01e.htm)



Camisa

Fonte: ICOM

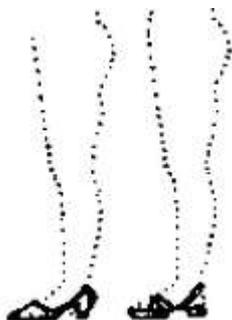
(http://www.collectionstrust.org.uk/assets/thesaurus_icombts/vbt01e.htm)



Óculos de sol

Fonte: ICOM

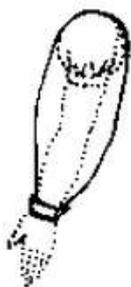
(http://www.collectionstrust.org.uk/assets/thesaurus_icombts/vbt073e.htm)



Sapato e sandália

Fonte: ICOM

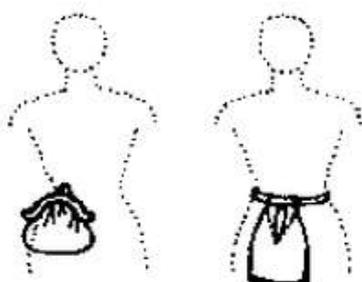
(http://www.collectionstrust.org.uk/assets/thesaurus_icombts/vbt077e.htm)



Mangas curtas e longas

Fonte: ICOM

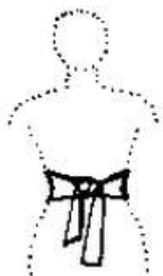
(http://www.collectionstrust.org.uk/assets/thesaurus_icombts/vbt076e.htm)



Bolsas

Fonte: ICOM

(http://www.collectionstrust.org.uk/assets/thesaurus_icombts/vbt075e.htm)



Faixa

Fonte: ICOM

(http://www.collectionstrust.org.uk/assets/thesaurus_icombts/vbt075e.htm)



Cinto

Fonte: ICOM

(http://www.collectionstrust.org.uk/assets/thesaurus_icombts/vbt075e.htm)



Lenço

Fonte: ICOM

(http://www.collectionstrust.org.uk/assets/thesaurus_icombts/vbt074e.htm)



Cabelo

Fonte: ICOM

(http://www.collectionstrust.org.uk/assets/thesaurus_icombts/vbt072e.htm)

