

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

**FACULDADE DE ARTES VISUAIS**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ARTE E CULTURA VISUAL



**INDUMENTÁRIA E VISUALIDADE:  
MODOS DE VESTIR DE MULHERES  
KALUNGA SOB UMA PERSPECTIVA  
HISTÓRICA (SÉCULOS XIX E XXI)**

---

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**MESTRANDA**

ALLINY MAIA SIQUEIRA DE CARVALHO CABRAL

**ORIENTADORA**

PROFA. DRA. RITA MORAIS DE ANDRADE

GOIÂNIA • GOIÁS  
ANO 2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR  
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES  
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), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, 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:**

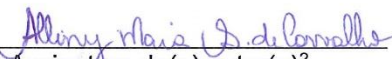
Nome completo do autor: Alliny Maia Siqueira de Carvalho Cabral

Título do trabalho: INDUMENTÁRIA E VISUALIDADE: MODOS DE VESTIR DE MULHERES KALUNGA SOB UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA (SÉCULOS XIX E XXI)

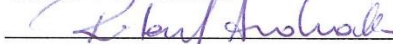
**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

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

  
Assinatura do(a) autor(a)<sup>2</sup>

Ciente e de acordo:

  
Assinatura do (a) orientador(a)<sup>2</sup>

Data: 15 / 04 / 19

<sup>1</sup> 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.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

<sup>2</sup> A assinatura deve ser escaneada.

ALLINY MAIA SIQUEIRA DE CARVALHO CABRAL

**INDUMENTÁRIA E VISUALIDADE:  
MODOS DE VESTIR DE MULHERES KALUNGA SOB UMA PERSPECTIVA  
HISTÓRICA (SÉCULOS XIX E XXI)**

Trabalho final de mestrado apresentado 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 a orientação da Profa. Dra. Rita Morais de Andrade. Área de Concentração: Arte, Cultura e Visualidades. Linha de Pesquisa: Imagem, Cultura e Produção de Sentido.

GOIÂNIA  
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

CABRAL, Alliny Maia Siqueira de Carvalho  
INDUMENTÁRIA E VISUALIDADE [manuscrito] : MODOS DE  
VESTIR DE MULHERES KALUNGA SOB UMA PERSPECTIVA  
HISTÓRICA (SÉCULOS XIX E XXI) / Alliny Maia Siqueira de Carvalho  
CABRAL. - 2019.  
CXXVIII, 128 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Rita Moraes de Andrade.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, ,  
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2019.  
Bibliografia.  
Inclui siglas, mapas, fotografias, tabelas, lista de figuras, lista de  
tabelas.

1. Indumentária. 2. Sociabilidades. 3. Visualidades. 4.  
Comunidade Kalunga. 5. Remanescente de Quilombo. I. Moraes de  
Andrade, Rita , orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL  
Campus Samambaia – Caixa Postal 131 – CEP: 74.001-970 – Goiânia/GO.  
Fones: (62) 3521-1440      www.fav.ufg.br/culturavisual

Ata nº 003/2019 da reunião da banca examinadora da defesa de dissertação de **ALLINY MAIA SIQUEIRA DE CARVALHO CABRAL** - Aos quinze dias do mês de março do ano de dois mil e dezenove (15/03/2019), às 10h, reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: Professores Doutores: Rita Morais de Andrade (FAV/UFG) – orientadora, Mara Rúbia Sant'Anna (UDESC) e Samuel José Gilbert de Jesus (FAV/UFG) para, sob a presidência da primeira, e em sessão pública realizada no Auditório da Faculdade de Artes Visuais, Campus Samambaia, procederem à avaliação da defesa de dissertação intitulada: **INDUMENTÁRIA E VISUALIDADE: MODOS DE VESTIR DE MULHERES KALUNGA SOB UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA (SÉCULOS XIX E XXI)**, em nível de Mestrado, área de concentração em Arte, Cultura e Visualidades, linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção de Sentido, de autoria de ALLINY MAIA SIQUEIRA DE CARVALHO CABRAL, discente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pela presidente da Banca Examinadora Rita Morais de Andrade, que fez a apresentação formal dos membros da Banca e fez constar em ata a participação via Skype do membro externo Profa. Mara Rúbia Sant'Anna. A palavra a seguir, foi concedida ao autor da dissertação que, em 20 minutos procedeu à apresentação de seu trabalho. Terminada a apresentação, cada membro da Banca arguiu a examinanda. Terminada a arguição, procedeu-se à avaliação da defesa. Tendo-se em vista o que consta na Resolução nº.1403/2016 do Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura (CEPEC), que regulamenta o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, a dissertação foi considerada APROVADA por unanimidade, com as seguintes observações por parte da banca: a banca parabeniza e destaca a contribuição da autora em relação ao tema e objeto de investigação; sugerimos a publicação do trabalho; inserir nota explicativa sobre o uso do termo indumentária. Cumpridas as formalidades de pauta, a presidência da mesa encerrou esta sessão de defesa de dissertação e para constar eu, Alzira Martins Prado, secretária do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, lavrei a presente Ata que depois de lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora em quatro vias de igual teor.

Profa. Dra. Rita Morais de Andrade  
Presidente - FAV/UFG

Profa. Dra. Mara Rúbia Sant'Anna  
Membro – UDESC

Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus  
Membro - FAV/UFG

ALLINY MAIA SIQUEIRA DE CARVALHO CABRAL

**INDUMENTÁRIA E VISUALIDADE:  
MODOS DE VESTIR DE MULHERES KALUNGA SOB UMA PERSPECTIVA  
HISTÓRICA (SÉCULOS XIX E XXI)**

BANCA EXAMINADORA



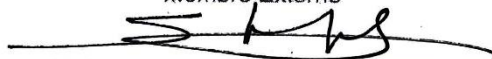
---

Profa. Dra. Rita Morais de Andrade (FAV/ UFG)  
Orientadora – Presidente da Banca



---

Profa. Dra. Mara Rúbia Sant'Anna (UDESC)  
Membro Externo



---

Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus (FAV / UFG)  
Membro Interno

---

Profa. Dra. Rosane Preciosa Sequeira ((UFJF))  
Suplente Externo

---

Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna e Silva (FAV/ UFG)  
Suplente Interno

GOIÂNIA  
2019

## AGRADECIMENTOS

A Deus pela graça que se renovou a cada dia durante a concretização desta pesquisa. Por me conduzir a realizá-la e dar sentido e propósito ao meu trabalho.

À minha família, pai, mãe e irmão, pelo amor, incentivo e todo o apoio dados durante o processo de desenvolvimento desta pesquisa. Em especial à minha mãe que, em tempos difíceis, motivou-me com palavras de sabedoria.

Ao meu esposo Breno pelo amor, pela paciência, leveza e pelo companheirismo que foram suporte para mim nesses últimos dois anos. Por estar ao meu lado todo o tempo, sendo calma e segurança que me impulsionam a ir mais longe.

A todas as pessoas da comunidade Kalunga por terem me recebido tão bem. Sou grata pela atenção, hospitalidade e pelo carinho dedicados a mim. Estendo especial agradecimento à Dalila, Maria Helena, Cleuza, dona Onezina e ao Vilmar.

Aos colegas e professores do PPGACV, que tornaram a sala de aula um lugar fértil para novas aprendizagens e reflexões que expandiram o meu olhar. Notadamente a Lêda Guimarães, pelos diálogos, indicações de leitura e textos compartilhados em suas aulas de metodologia e fora delas.

Às contribuições de Thiago Sant'Anna e Mara Rúbia Sant'Anna, feitas no exame de qualificação do trabalho, cujas ponderações me ajudaram a corrigir alguns equívocos cometidos. A partir daí, o trabalho adquiriu nova forma.

À professora Rita, minha orientadora, pelo conhecimento compartilhado e pela dedicação para comigo e a pesquisa. Agradeço também pelos diálogos, cafés, momentos em sala de aula e na *Revista Visualidades*. Meu processo de formação se tornou muito mais rico e produtivo com seu incentivo, sua generosidade e sensibilidade ao ensinar.

Agradeço ainda às instituições que tornaram possível a realização da dissertação: à Universidade Federal de Goiás, ao Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) por ter concedido a bolsa de mestrado.

## RESUMO

Esta dissertação discute sentidos construídos historicamente através dos modos de vestir de mulheres negras no Brasil oitocentista e de mulheres Kalunga no século XXI. Partimos da observação de fotografias de mulheres da comunidade negra rural Kalunga, situada no nordeste de Goiás, que permitem a percepção de uma aproximação visual entre as formas de construção da indumentária destas e de mulheres negras retratadas em imagens do século XIX no Brasil. A metodologia adotada inclui a análise de fotografias e trabalho em campo na comunidade Kalunga. Para sustentar a discussão proposta, a pesquisa compreende uma abordagem interdisciplinar, transitando entre os estudos referentes à Moda e Indumentária; Cultura Material e Cultura Visual. No percurso de pesquisa, notamos a importância das imagens para o estudo da indumentária, por meio das quais foi possível traçar relações entre moda, tradição e sociabilidade. A partir de relatos de mulheres da comunidade Kalunga, pudemos compreender como a sua relação com a indumentária é plural e heterogênea, não podendo ser, portanto, simplesmente categorizada, mas sim problematizada. Os relatos coletados marcaram temas acerca do sentimento de resistência relativo à histórica desigualdade social, de pertencimento à comunidade e dos modos de vestir como um importante instrumento para lidar com essas questões.

**Palavras-chave:** Indumentária; Sociabilidades; Visualidades; Comunidade Kalunga; Remanescente de Quilombo.

## ABSTRACT

This dissertation discusses historically built meanings through the observation of black women's ways of dressing in the nineteenth century's Brazil and of Kalunga's women ways of dressing in the 21st century. We have started from the observation of photographs of women from the rural black Kalunga community, located in northeastern Goiás, that allow a perception of visual approximation between the construction of these women's clothing and that of black women portrayed in nineteenth-century images in Brazil. The adopted methodology includes photographs analysis and fieldwork, developed in the Kalunga community. To support the proposed discussion, the research comprehends an interdisciplinary approach, moving amongst the studies referring to Fashion and Clothing; Material Culture and Visual Culture. During the research, we noticed the importance of images for the study of dress, through which it was possible to trace relations between fashion, tradition, and sociability. Based on reports from women in the Kalunga community, we could understand how their relationship with clothing is plural and heterogeneous, and should not, therefore, be simply categorized but rather problematized. The collected reports pointed themes about the feeling of resistance related to historical social inequality belonging to the community and ways of dressing as an important instrument to deal with these issues.

**Keywords:** Clothing; Sociabilities; Visualities; Community; Kalunga; Remnant of Quilombo.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa de localização do Sítio Histórico Kalunga .....	23
Figura 2 - Moça Cafuza c. 1869 .....	38
Figura 3 - Modos de usar o pano da costa .....	42
Figura 4 - Negras da Bahia c. 1869.....	44
Figura 5 - Fotografia de fachada de agência de viagens .....	45
Figura 6 - Cópia fotográfica em papel albuminado no formato <i>carte de visite</i> [1865].....	67
Figura 7 - Mina Tapa. Cópia fotográfica em papel albuminado [1865]......	74
Figura 8 - Negra da Bahia. Cópia fotográfica em papel albuminado no formato <i>carte de de</i> <i>visite</i> [1869].....	79
Figura 9 - Detalhes do pano da costa .....	82
Figura 10 - Mulher Kalunga com criança.....	97
Figura 11 - Mulheres Kalunga reunidas .....	100
Figura 12 - Tuya, moradora do povoado Tinguizal.....	108
Figura 13 - Roupas da marca Tuya Kalunga.....	111

## LISTA DE ABREVIATURAS

ADCT	Ato das Disposições Constitucionais Transitórias
CNPQ	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
FAV	Faculdade de Artes Visuais
ICOM	Conselho Internacional de Museus
Incra	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
PPGACV	Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
UFG	Universidade Federal de Goiás

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Local de nascimento de indivíduos escravizados importados para o Rio de Janeiro em 1852.....	35
--	----

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 PRÁTICAS DE VESTUÁRIO: CONSTRUÇÃO DE SENTIDO E SOCIABILIDADES DE MULHERES NEGRAS</b> .....	23
2.1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA COMUNIDADE KALUNGA .....	23
2.2 AS ROUPAS EM CONTEXTO SOCIAL .....	26
2.3 O PROBLEMA DA CONSTRUÇÃO DE UMA HISTÓRIA DA INDUMENTÁRIA NO BRASIL .....	30
2.4 TIPOS HISTÓRICOS DE INDUMENTÁRIA DE MULHERES NEGRAS NO BRASIL DO SÉCULO XIX .....	33
<b>2.4.1 Mulheres no Contexto de Escravidão</b> .....	34
<b>2.4.2 Mulheres Forras e Livres</b> .....	37
<b>2.4.3 O Traje de Crioula</b> .....	38
2.5 MODA E MODOS DE VESTIR .....	45
<b>3 INDUMENTÁRIA E SOCIABILIDADES EM RETRATOS DO SÉCULO XIX</b> .....	49
3.1 IMAGENS E A MATERIALIDADE DAS ROUPAS .....	49
3.2 DA SELEÇÃO E METODOLOGIA DE ANÁLISE DAS IMAGENS .....	51
3.3 PANORAMA DA FOTOGRAFIA NO BRASIL OITOCENTISTA .....	57
3.4 A MULHER NEGRA NA SOCIEDADE BRASILEIRA DO SÉCULO XIX .....	61
<b>3.4.1 A Representação da Mulher Negra no Brasil Oitocentista</b> .....	63
3.5 ASPECTOS COMUNS DAS FOTOGRAFIAS E ANÁLISE DAS IMAGENS .....	65
<b>3.5.1 Retrato de Mulher Escravizada, de Christiano Júnior</b> .....	66
<b>3.5.2 Mina Tapa, de Augusto Stahl</b> .....	73
<b>3.5.3 Negra da Bahia, Alberto Henschel</b> .....	78
3.6 IMAGENS, INDUMENTÁRIA E MODOS DE VER .....	83
<b>4 MODOS DE VESTIR DE MULHERES KALUNGA: NARRATIVAS DE RESISTÊNCIA, PERTENCIMENTO E PLURALIDADE</b> .....	85
4.1 O LUGAR SOCIAL OCUPADO POR MULHERES KALUNGA .....	87
<b>4.1.1 O lugar de fala da mulher Kalunga</b> .....	89
4.2 EXISTE MODA KALUNGA? .....	92
4.3 INDUMENTÁRIA KALUNGA E ANCESTRALIDADE AFRICANA .....	99

4.4 O CASO DA TUYA KALUNGA: UMA MARCA DE ROUPAS CRIADA NA COMUNIDADE.....	105
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>114</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	
<b>BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>11</b>
<b>7 .....</b>	<b>7</b>
<b>ANEXO A – Parecer Consubstanciado do Comitê de Ética em Pesquisa (UFG).....</b>	<b>125</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho discorre sobre os modos de vestir de mulheres Kalunga, pertencentes a uma população majoritariamente negra e rural que constitui uma comunidade remanescente de quilombo. A comunidade é formada por povoados distribuídos entre três cidades do nordeste do Estado de Goiás: Cavalcante, Monte Alegre de Goiás e Teresina de Goiás. Partimos da discussão acerca da construção visual da indumentária dessas mulheres sob a observação de fotografias que mostram uma aproximação dessa construção à de indumentárias registradas em fotografias de mulheres negras, retratadas no século XIX, no Brasil.

Buscamos compreender o motivo pelo qual determinadas escolhas de vestuário são feitas por mulheres Kalunga e o modo como estas enxergam a sua relação com a indumentária. Para tanto, lançamos mão de reflexões pautadas na relação entre os modos de vestir e as dinâmicas de socialização e de constituição identitária, aliadas à análise de imagens e à interlocução com mulheres da população estudada. Por meio dos depoimentos obtidos, foi possível ter acesso a uma visão mais clara a respeito de sensibilidades envolvidas em práticas de vestuário entre as mulheres da comunidade. Por esse motivo, passamos a compreender em que medida se estabelece uma relação entre as escolhas relativas ao vestuário com a construção de uma aparência que remete à de mulheres negras no passado.

A presente pesquisa está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais - UFG, integrando a linha de pesquisa *Imagem, Cultura e Produção de Sentido*. O estudo foi desenvolvido a partir de uma abordagem histórica e transdisciplinar, perpassada por estudos em história cultural. Tal abordagem foi fundamentada em estudos relacionados à indumentária, à cultura visual e à cultura material, cujos conceitos motivaram reflexões que contribuíram com a construção das argumentações aqui propostas.

Optamos pela adoção de uma perspectiva voltada para história cultural devido à observância presente neste campo da história aos conceitos de representação, imaginário, narrativa e sensibilidades, conforme menciona Burke (2005). Levamos em consideração uma preocupação, presente em nosso processo de desenvolvimento da pesquisa, com o valor simbólico atribuído à indumentária, de forma consciente ou inconsciente, observado a partir de representações imagéticas e de relatos obtidos por meio das entrevistas realizadas.

Tendo em vista a descrição de Burke do "terreno comum dos historiadores culturais" (2005, p. 10) como a "preocupação com o simbólico e suas interpretações", propomos o estudo da indumentária com o objetivo de observar os sentidos que os seus elementos carregam na vida cotidiana de mulheres em dois contextos sociais distintos. Tal observação tem como ponto de partida uma percepção de que a indumentária das mulheres Kalunga no século XXI é atravessada pela visualidade construída a partir da indumentária de mulheres negras no século XIX, que poderiam ser livres, forras ou escravizadas.

O tema tratado nesta pesquisa revela-se ainda pouco explorado no meio acadêmico, como verificado na realização de um levantamento bibliográfico, feito a partir das publicações dos últimos dez anos de periódicos da área de Moda, dentre os quais se destacam *ModaPalavra*, *Dobras* e *Iara*. A partir deste levantamento, identificamos uma produção escassa de estudos que discutem a presença da cultura africana e sua importância para a moda e indumentária no Brasil. Contudo, nos últimos cinco anos, esse cenário começou a dar sinais de mudança com o aparecimento de algumas publicações<sup>1</sup>.

Na revista *Dobras* localizamos, apenas um artigo, intitulado *Tá na cabeça, tá na web! Significados simbólicos e historicidade do uso do turbante no Brasil*, publicado em 2017, de Dulcilei da Conceição Lima. Na revista *Iara* também houve apenas uma publicação, de 2015, intitulada *Análise descritiva de um tecido estampado do século XIX e sua contextualização histórica*, de Aline Monteiro T. Damgaard. Dentre as publicações do periódico *ModaPalavra*, encontramos os seguintes trabalhos: *A branquidade conservadora de Vogue Brasil no século XXI*, de 2015, de Daniela Novelli; *O segmento de moda afro-brasileira: conceitos, estruturas e narrativas*, de Patrícia Helena Harger, de 2016; *Traje de Tradição: elementos da contemporaneidade na cultura de rua*, de Márcia Merlo, de 2016; *Goya Lopes- Trajetória de uma criadora*, de 2016; e *Odoyá, minha mãe! Desconstruindo o uso da imagem da Iemanjá a partir do caso Farm*, de Tatalina C. S. Oliveira, Ertz Clarck Melindre dos Santos e Ana Flávia da Fonte Netto de Mendonça, também publicado em 2016.

Dentre os trabalhos defendidos no programa ao qual esta pesquisa está vinculada, considerando a temática em questão, é possível salientar as seguintes dissertações de mestrado: de Aline Oliveira Temerloglou Monteiro intitulada *Para além*

---

<sup>1</sup> A revista *Dobras* tem publicação prevista para agosto de 2020, de seu 29º número intitulado *Afromoda: o uso das roupas e das aparências em corpos políticos*.

do *“Traje de Crioula”*: um estudo sobre materialidade e visualidade em saias estampadas da Bahia oitocentista, defendida em 2012<sup>2</sup>; de Aline Souza Hardman intitulada: *Penca de Balangandãs: construção histórica, visual e social das “crioulas” no século XIX*, defendida em 2015<sup>3</sup>; e de Ana Carolina de Santana Custódio, intitulada *Vestir e marcar: a construção visual da vestimenta das mulheres escravizadas no Brasil Imperial - Século XIX*, também defendida em 2015<sup>4</sup>.

Em publicações a respeito da História da Moda e Indumentária, não são apresentadas muitas informações consistentes no que tange à história da indumentária no Brasil. Como esclarece Bonadio em relação aos estudos sobre história da moda disponíveis no mercado editorial nacional:

Grande parte dessas publicações são traduções [sic] de obras de referência, que apesar de ricamente ilustradas, em muitos casos já estão bastante defasadas tanto em relação à metodologia, quando [sic] aos resultados apresentados. Mesmo diante do crescente número de trabalhos na área, ainda é mais fácil encontrar nas prateleiras e nas lojas virtuais das livrarias, estudos genéricos, que em obras nacionais repetem de forma simplificada coisas já ditas por autores estrangeiros, ou que colaboram na propagação de uma mitologia sobre a moda e seus personagens (BONADIO, 2010, p. 72).

Dentre os trabalhos que tratam especificamente da História da Moda no Brasil, como os de Braga e Prado (2011); e Chataignier e Silva (2010), é possível identificar uma abordagem em comum. Por meio desta, os autores apresentam um panorama do desenvolvimento e difusão da moda no país, sobretudo a partir dos séculos XIX e XX, com o advento da industrialização, sem tratar a fundo da indumentária brasileira. Cabe ressaltar que essa discussão não faz parte do que esses autores propõem em seus trabalhos. Contudo, no campo de estudos da história da indumentária, é inegável a demanda existente de trabalhos pertinentes ao tema. Grande parte dos trabalhos já

---

<sup>2</sup> Esta dissertação apresenta uma análise descritiva de características visuais, materiais e de tecnologias aplicadas a duas saias estampadas datadas do século XIX, pertencentes ao Museu do Traje e do Têxtil da Fundação Instituto Feminino da Bahia em Salvador. O trabalho reúne informações acerca da história das saias e tecidos estampados no contexto da Bahia oitocentista além da análise de um conjunto de representações visuais de saias que compõem o traje de crioula.

<sup>3</sup> O presente trabalho consiste em um estudo acerca das joias penca de balangandãs, utilizadas por mulheres afro-brasileiras, especialmente em Salvador durante o século XIX. Para a sua realização, a pesquisadora desenvolveu um levantamento bibliográfico referente às penca de balangandãs e a análise de fotografias de crioulas do século XIX.

<sup>4</sup> Aborda-se aqui o processo de construção visual das vestimentas usadas por mulheres escravizadas no Brasil durante o século XIX. A pesquisa empreendida foi pautada tanto em estudos acerca da indumentária e da cultura visual como em análise de imagens fotográficas. A partir da descrição de características dessas imagens, são destacados alguns signos das experiências de mulheres escravizadas no Brasil.

publicada trata de uma história da indumentária no Brasil fragmentada e reducionista, baseada nas trajetórias de estilistas e de marcas consagradas no cenário da moda nacional.

Neste sentido, em um texto direcionado aos professores e pesquisadores da moda no Brasil, Mara Rúbia Sant'Anna (2010) coloca em discussão a necessidade de constituição de uma reflexão crítica sobre o passado que faça da experiência intelectual “uma oportunidade de sensibilização diante das sociedades, além de fazer pensar o passado como uma imagem, que se constitui sempre a partir do presente a fim de servir aos nossos propósitos” (SANT'ANNA, 2010, p. 35). Sant'Anna contextualiza obras de alguns autores<sup>5</sup> que constituem a maioria dos currículos de disciplinas de história da moda no Brasil destacando que, “como qualquer produto humano”, cada obra precisa ser contextualizada “por sua autoria, em seu tempo e ao público e objetivos que visava alcançar” (SANT'ANNA, 2010, p. 33).

A defasagem em publicações relacionadas à História da Moda, observada por Bonadio (2010), bem como a necessidade de um tratamento mais consciente da literatura disponível discutida por Sant'Anna (2010), também verificadas durante o processo de desenvolvimento desta pesquisa, merecem comentário de Barthes (2005). O autor assinala o fato de que, socialmente, as histórias da indumentária praticamente só cuidam da indumentária régia ou aristocrática, reduzindo classes sociais a imagens tidas como absolutas. Essas histórias, conforme menciona, dizem respeito a uma abordagem puramente estética e não sociológica, negligenciando, por exemplo, a pluralidade de modos de vestir de grupos invisibilizados social e historicamente. Segundo o autor, tal abordagem é estática e desassociada dos desdobramentos que a manutenção de certas escolhas do vestuário, bem como a transformação dos hábitos relativos a estas, geram na sociedade atual.

O recorte da presente pesquisa tornou ainda mais difícil o acesso a uma literatura específica, visto que os dados referentes à indumentária de indivíduos negros no Brasil: africanos, afro-brasileiros ou brasileiros, sob uma perspectiva histórica, são bastante escassos. Essa escassez revela-se ainda maior quando se trata de um recorte mais específico, voltado para a indumentária de mulheres. Apresenta-se usualmente a imagem da mulher negra como um tipo exótico da sociedade brasileira. Esta imagem era muito explorada no século XIX através de

---

<sup>5</sup> No trabalho, são mencionados os autores: James Laver, François Boucher, Carl Kohler e Albert Racinet.

pinturas e fotografias que buscavam retratar a beleza e sensualidade dessas mulheres e perpetuou-se até os dias atuais como um símbolo do passado. Diante da dificuldade de encontrar uma literatura específica, optamos por uma abordagem transdisciplinar que permitisse levantar informações para o desenvolvimento deste estudo.

Por esse motivo, transitamos, principalmente, entre estudos referentes à Moda e Indumentária, à Cultura Material e à Cultura Visual. Dentre as publicações consultadas que tratam do estudo da Moda e Indumentária, enfatizamos os trabalhos de Crane (2002), Souza (2001) e Calanca (2008) sobre o papel social das roupas e da moda. A obra de Rainho (2002) discorre acerca do uso das vestimentas na cidade do Rio de Janeiro, no período estudado, enquanto o livro recém-publicado de Sant'Anna (2017) traz uma rica contribuição para o estudo das sociabilidades coloniais baseado na observação dos modos de vestir das diferentes camadas da sociedade brasileira. Por sua vez, o trabalho de Scarano (2002) é relacionado às vestimentas de negros escravizados e recém-libertos no Estado de Minas Gerais; e o estudo de Gage (2016) discute a idealização do “traje de baiana” na contemporaneidade.

O trabalho de Crane (2002) aporta discussões históricas e sociológicas, nas quais se encontram elementos capazes de auxiliarem na compreensão dos complexos mecanismos que definem a adoção de uma aparência específica, por meio das roupas, por membros de um determinado grupo. A autora examina escolhas de vestuário feitas na sociedade industrial no século XIX e nas sociedades contemporâneas, adotando como exemplos países da Europa, como França e Inglaterra, e os Estados Unidos. A partir dessa seleção, Crane traça um histórico das relações que mediaram a criação e o uso das roupas, evidenciando como sua função de indicar *status* social foi sendo gradativamente alterada nas sociedades contemporâneas e tornou-se um importante fator de construção de identidades.

O trabalho de Souza (2001), defendido em 1950 como tese de doutoramento, apresenta grande originalidade da autora devido à escolha do objeto, incomum em estudos acadêmicos do período, e pela abordagem e ideias apresentadas, que lhe granjearam o prestígio de um clássico dos estudos da moda. A autora aborda a moda no século XIX sob as perspectivas sociológicas, tecendo análises bastante complexas concernentes às divisões de classe e de gênero da sociedade burguesa do período. Seus argumentos mantêm certo frescor e contemporaneidade, ainda nos dias de hoje, e trazem uma visão da moda enquanto fenômeno cultural sob o olhar de uma autora brasileira, aspecto bastante caro para esta pesquisa.

Ainda sobre o estudo da indumentária no século XIX, o trabalho de Rainho (2002) reforça o papel da moda como uma insígnia de classe. A autora analisa o modo como as escolhas de vestuário e a construção da aparência afluíram na “boa sociedade” do Rio de Janeiro do período. Tendo em vista o recorte específico dado ao trabalho, foi possível acessar informações referentes à dinâmica social brasileira do período e à maneira como a moda europeia é imposta a essa parcela da sociedade, configurando-se em um elemento essencial de diferenciação de classes.

A discussão a respeito da moda enquanto elemento de diferenciação social é comum em todos os trabalhos citados e revela como as roupas materializam diferenças socialmente construídas. Para pensar essa diferenciação em um contexto social contemporâneo, respaldamo-nos nas ideias debatidas por Calanca (2008), consagrando à moda o caráter de fenômeno cultural e suas implicações. Abarcamos, também, a multiplicidade de meios pelos quais esta pode ser difundida, alcançando diferentes graus de influência em diferentes grupos sociais.

Os trabalhos de Sant’Anna (2017), Gage (2016) e Scarano (2002) serviram como fonte de informações relacionadas às vestimentas de indivíduos escravizados no Brasil. O primeiro aborda as sociabilidades construídas nos diferentes segmentos sociais do país no período colonial, com a observação de aspectos da indumentária utilizada por cada grupo. O artigo de Gage (2016) trata de aspectos sociais e históricos que abarcam o uso do traje de crioula no XIX e do “traje de baiana”, muito utilizado na Bahia em dias atuais. Ao passo que Scarano (2002) aborda o cotidiano de escravizados durante o século XVIII, em Minas Gerais, e apresenta descrições das vestimentas desses, as quais são raras na literatura.

Partindo do campo dos estudos em Cultura Material, foram selecionados: o texto publicado por Meneses (1998); o trabalho de Miller (2013) a respeito das roupas e cultura material, voltado para as perspectivas antropológicas; assim como a tese de Andrade (2008) que trata do estudo da vida social das roupas sob perspectivas históricas, culturais e materiais.

Meneses (1998) trata da temática da memória social e dos artefatos, questionando categorias como tempo e espaço e discutindo as relações do objeto documental com o patrimônio cultural e as vias de representações sociais. As ideias do referido autor, relacionadas ao artefato enquanto fonte documental, conduzem a linha de pensamento deste trabalho no que concerne às roupas e à sua importância histórica e sócio- cultural como parte da cultura material.

Do estudo de Miller (2013) pegamos emprestado o olhar antropológico que problematiza a presença das roupas em sociedade, provocando a reflexão acerca do modo como uma apreciação mais profunda das coisas conduz a um olhar mais sensível sobre as pessoas. (MILLER, 2013). É enriquecedor o modo como o autor discute sobre uma suposta superficialidade presente no estudo da indumentária e a refuta, evidenciando que as vestimentas e os indivíduos constituem-se uns aos outros mutuamente. O autor também explora a vasta gama de relações possíveis não apenas pelo papel desempenhado pelo vestuário no tecido social, bem como sua pluralidade em tempos diferentes e em lugares diversos.

A tese de Andrade (2008), orientadora deste projeto, representa uma grande contribuição para o delineamento de um olhar mais sensível sobre as roupas enquanto objeto de pesquisa. A partir da biografia cultural de um vestido que integra o acervo do Museu Paulista em São Paulo, desde sua criação até a entrada no museu, a autora faz uma abordagem muito recente de estudo centrado no objeto. Andrade (2008) apresenta a possibilidade de estudar a história da indumentária no Brasil de modo que extrapola os limites dos estudos fundamentados nas trajetórias de estilistas e de marcas consagradas. A autora propõe uma percepção da roupa enquanto objeto e documento numa perspectiva cultural em que é deslocada de uma completa submissão às “premissas de um sujeito e à pretensa hegemonia da moda”. (ANDRADE, 2008, p.10), o que se busca desenvolver nesta pesquisa.

Para realizar a análise e discussão acerca das imagens, esta pesquisa foi ancorada em conceitos oriundos dos estudos em Cultura Visual. Abordamos, portanto, o trabalho de Rose (2001) a fim de colaborar com a construção de bases metodológicas e conceituais. O texto de Meneses (2003) que deslinda a utilização de fontes visuais para a construção do conhecimento histórico; os trabalhos de Mauad (1997; 2005) sobre a fotografia contemporânea e, por fim, o trabalho de Taylor (2002) que trata o estudo da história do vestuário a partir de aproximações com fontes visuais.

A obra de Rose (2001) contribui com uma discussão sobre os debates e temas presentes e intercambiáveis entre cultura, relações sociais e imagens. A partir do trabalho da autora, foram estabelecidas bases metodológicas para a realização de análise e interpretação das imagens. Considerando não somente questões como o agenciamento da imagem e os significados que podem ser construídos a partir desta, de sua produção e de suas audiências, como também a possibilidade de interpretação dos efeitos das imagens em relação à construção das diferenças sociais.

Diante da necessidade de desenvolvimento de um pensamento acerca da representação imagética da indumentária sob as perspectivas históricas, que emerge do objeto deste estudo. Pautamo-nos nas ideias propostas por Meneses (2003) ao salientar a relevância dos estudos visuais para a historiografia e, portanto, “um tratamento mais abrangente da visualidade como uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais” (MENESES, 2003, p. 11). A partir dos trabalhos de Mauad (1997; 2005), foi possível obter uma compreensão mais apurada do estudo da atividade fotográfica associada à produção de uma documentação social de caráter visual e da fotografia voltada para uma preocupação historiográfica. Considerando a noção de engajamento do olhar como possibilidade de conceituação da prática fotográfica, juntamente com a importância de noções como a de temporalidade para o entendimento de dimensões históricas da narrativa visual. Por fim, a autora introduz o estudo de uma história da fotografia que se mostra de inequívoco interesse.

De Lou Taylor (2002), cujo trabalho representa um marco para o campo de estudos em história da indumentária, emprestamo-nos da metodologia proposta para o estudo da indumentária através de fontes visuais, as quais permitem a tomada de conhecimento a respeito de formas, materiais e de determinados modos de vestir. Apesar de atribuir grande valor ao estudo da indumentária por meio das imagens, Taylor elucida que, apesar das fontes visuais nas quais as roupas são retratadas possibilitarem o acesso a informações, nenhuma imagem encontra-se livre de preferências pessoais e dos valores de quem a produziu. Conseqüentemente, a imagem irá carregar em si os costumes, ideais e valores de seu tempo (TAYLOR, 2002). Diante do exposto, optamos por explorar também o conhecimento a respeito do modo de vestir de mulheres Kalunga, com base na interlocução com estas e na utilização de documentos escritos do século XIX como suporte externo para a análise de imagens do período.

Consideramos válido analisar os modos de vestir a fim de conciliar perspectivas da cultura material e da história cultural, tendo um olhar voltado para a dimensão social da indumentária no contexto estudado. Preocupamo-nos ainda em não nos limitar a uma mera descrição do uso de itens específicos de indumentária ou de enquadramentos estéticos. Portanto, buscamos abarcar o terreno das relações, das vivências sociais, da coletividade e individualidade e suas sensibilidades. Para tanto, trazemos as concepções de indumentária e de roupas adotadas aqui.

Acerca da indumentária<sup>6</sup>, adotamos o recorte conceitual proposto por Pires e Soler (2018), que a define enquanto “categoria de identificação e/ou de diferenciação, imersa no universo das práticas sociais” (PIRES; SOLER, 2018, p. 38). E ainda como “parte integrante de uma teia de relações, por meio das quais os humanos habitam o mundo” (PIRES; SOLER, 2018, p. 32), sendo composta não só pelas roupas, mas também por outros itens que fazem parte de sua construção. Em nossa pesquisa, analisamos itens como: lenço, turbante, colares, brincos e pano da costa, inscritos na construção da indumentária das mulheres estudadas.

As roupas são artefatos que compõem a indumentária, dotados de atributos intrínsecos como forma, textura e cor que não abrigam por si só nenhum sentido imanente, mas que através do vestir revelam sua dimensão simbólica, a partir da construção de uma relação dialógica com o corpo vestido (CIDREIRA, 2014). As roupas auxiliam no exercício de pensar os sentidos e as sensibilidades envolvidos nos modos de vestir. Essas possuem ainda, como propõe Ulpiano Meneses (2008, p. 12) acerca dos artefatos, a capacidade de agência e de produzir efeitos. Sendo assim, estas “não apenas nos expressam, mas igualmente, de forma e em graus variados, nos constituem”. Ainda sob essa premissa, em conformidade com Andrade (2008, p. 16), as roupas “são materiais que convivem, moldam e são moldados pelo corpo”.

Essa compreensão norteou-nos à medida que fomos observando os modos de vestir de mulheres pertencentes a duas diferentes épocas e contextos sociais. É importante destacar que apesar de percebermos uma aproximação entre esses modos de vestir, dada por meio da utilização de itens da indumentária como o lenço e de determinadas peças de roupa, consideramos que “diferentes códigos e convenções culturais fazem diferenciar os modos de vestir através do tempo e dos espaços físicos e sociais” (informação verbal)<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> O termo *Indumentária* é recorrentemente associado a trajes históricos. Nesta pesquisa, contudo, é abordado em um sentido mais amplo. O Dicionário Analógico Aulete, também disponível online (Disponível em: <<http://www.aulete.com.br>>. Acesso em: 14 abr. 2019), apresenta diferentes definições dos termos roupa, traje e indumentária. No âmbito das discussões aqui propostas é importante destacar o significado de cada um desses termos segundo o dicionário: Roupa é qualquer peça (ou conjunto de peças) com a qual se cobre o corpo para protegê-lo, ocultá-lo e/ou enfeitá-lo; Traje é o vestuário que se usa habitualmente ou que é próprio de uma profissão, vestes, fato, roupa, traje; Indumentária é aquilo que a pessoa veste, a arte e história dos trajes, as vestimentas de dada época, classe, povo.

<sup>7</sup> Fala de Ema Pires em oficina intitulada: *Indumentária e modos de vestir como objeto da pesquisa antropológica: perspectivas comparadas entre Europa e Ásia*, concedida no I SEMINÁRIO DO IDUMENTA, em 21 de setembro de 2017.

O projeto inicial desta pesquisa tinha como objetivo estudar a produção de tecidos artesanais nestas comunidades. Contudo, ao iniciar o levantamento de dados referentes aos Kalunga, tivemos acesso a fotografias de mulheres do grupo, veiculadas pela imprensa e em redes sociais, que nos chamaram a atenção devido às escolhas de vestuário retratadas. Um estilo de vestimenta predominante nas imagens é composto por saia rodada na altura dos joelhos e blusa, sendo recorrente o uso de lenço amarrado na cabeça e do colar de contas.

A similaridade detectada no padrão do vestuário de mulheres negras no século XIX e de um grupo de mulheres negras no século XXI nos levou a considerar as seguintes questões: como essas mulheres, no século XXI, são influenciadas em suas escolhas de vestuário? E que sentidos construídos historicamente se refletem no regime de vestuário de mulheres negras no século XIX, dentre mulheres cativas e livres? Esses sentidos são, em alguma medida, ainda expressos nos modos de vestir de mulheres Kalunga? Como esses dois grupos de mulheres são dados a ver através de sua indumentária? Como as mulheres Kalunga enxergam a sua relação com a indumentária?

Portanto, o problema antes direcionado à relação das mulheres Kalunga com as roupas por meio da tecelagem adquiriu uma nova direção: a análise das escolhas de indumentária feitas por estas mulheres e aproximações destas escolhas com um padrão de vestimenta retratado em imagens de mulheres negras no Brasil oitocentista. No ensejo de responder às questões elencadas por intermédio da observação das imagens, recorreremos a fotografias recentes de mulheres Kalunga e a retratos dos fotógrafos: Christiano Júnior, Augusto Stahl e Alberto Henschel. Para tanto, utilizamos a obra *Escravos brasileiros do século XIX nas fotografias de Christiano Jr.*, organizada por Paulo César de Azevedo e Maurício Lissovsky, publicada em 1988; além dos acervos digitais do *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*<sup>8</sup> e do Instituto Moreira Salles.

Além da análise imagética das vestimentas das mulheres Kalunga, é de grande importância trazer a voz destas para este trabalho e, por isso, incluímos nos percursos metodológicos da pesquisa o trabalho em campo, realizado a partir da interlocução com mulheres Kalunga de dois povoados, localizados em Cavalcante e Monte Alegre.

---

<sup>8</sup> O *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology* é um museu vinculado à Universidade de Harvard, localizado em Cambridge. No qual, constam os registros fotográficos da *Expedição Thayer*, liderada por Louis Agassiz, que incluem imagens do fotógrafo Augusto Stahl.

Para tanto, obtivemos a anuência do Conselho de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás e do presidente da Associação local que representa a comunidade<sup>9</sup>.

A partir das discussões aqui propostas, temos como finalidade contribuir para uma reflexão acerca do protagonismo das mulheres negras na construção cultural do Brasil por meio da indumentária. A dissertação está dividida em três capítulos, além das considerações finais. O primeiro capítulo *Práticas de Vestuário: Construção de sentido e sociabilidades de mulheres negras* apresenta uma discussão acerca das roupas enquanto uma ferramenta propícia para a observação de sentidos produzidos na relação com o indivíduo e na construção de valores pessoais e sociais. Portanto, abordamos o papel social desempenhado por essas e como, historicamente, tem se desenvolvido a relação referente às roupas, ao indivíduo e à sociedade em que este está inserido. Para tanto, apresentamos uma discussão bibliográfica que abrange os estudos de Crane (2006), Calanca (2008) e Rainho (2002).

O segundo capítulo *Indumentária e Sociabilidades em Retratos do Século XIX* é centrado nas fotografias relacionadas ao período selecionado. A princípio, o capítulo traz uma discussão acerca da importância das imagens enquanto fontes documentais, sobretudo para o estudo da indumentária. Em um segundo momento são apresentadas a metodologia utilizada para a análise imagética e uma breve contextualização acerca da fotografia no Brasil e do papel da mulher negra na sociedade oitocentista. Esta contextualização se mostrou importante no processo de levantamento de informações que deram suporte para o estudo das imagens. Apresentamos também neste capítulo, retratos de mulheres negras no Brasil oitocentista e suas respectivas análises.

O terceiro capítulo *Modos de Vestir de Mulheres Kalunga: Narrativas de Resistência, Pertencimento e Pluralidade* tem como objetivo precípua, a partir da interlocução com mulheres Kalunga, inserir a sua voz, valorizando o seu lugar de fala e trazendo uma perspectiva dessas mulheres sobre si mesmas e sua relação com a indumentária; por ser de vital importância não restringir essa discussão ao olhar acadêmico sobre o outro. Além disso, intencionamos abordar uma parcela da história da indumentária no Brasil não limitada a uma perspectiva hegemônica, por meio da qual, grupos que fazem parte da formação cultural e social do país são invisibilizados.

---

<sup>9</sup> Associação Quilombo Kalunga.

Neste capítulo também se encontram as fotografias de mulheres Kalunga e respectivas análises.

## 2. PRÁTICAS DE VESTUÁRIO: CONSTRUÇÃO DE SENTIDO E SOCIABILIDADES DE MULHERES NEGRAS

### 2.1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA COMUNIDADE KALUNGA

Por motivos metodológicos, antes de dar início às discussões propostas, apresentaremos as informações que foram norteadoras do processo de delimitação do recorte temporal e geográfico desta pesquisa. Tal processo culminou na orientação do levantamento das questões abordadas nas próximas seções e da seleção de imagens exibidas nos capítulos seguintes. Tendo em vista a análise de fotografias de mulheres Kalunga no presente, foi possível identificar elementos de sua indumentária que dialogam com a visualidade construída a partir de fotografias de mulheres negras - africanas, crioulas, cativas e forras - no Brasil durante o século XIX, que retrata também a indumentária destas. Essas fotografias passaram, então, a ser um fio condutor da observação do modo de vestir desses dois grupos de mulheres e de sentidos envolvidos neles.

Figura 1 – Mapa de localização do Sítio Histórico Kalunga



Fonte: Moreira (2017, p. 20).

Para delimitar o nosso recorte de pesquisa sob uma perspectiva temporal e geográfica de modo a orientar nossas discussões acerca da construção da relação de mulheres Kalunga com a indumentária, e a delimitação do *corpus* imagético da pesquisa, empreendemos uma busca por aspectos históricos da formação do quilombo que resultou na remanescente comunidade Kalunga. Trata-se de uma população majoritariamente negra e rural, reconhecida pela Fundação Cultural Palmares<sup>11</sup> como quilombola. Os kalunga<sup>12</sup> estão distribuídos em povoados situados no nordeste do Estado de Goiás, entre os municípios de Cavalcante, Monte Alegre e Teresina de Goiás (Figura 1).

Há mais de uma hipótese que representa o mito fundador da comunidade Kalunga, sendo assim torna-se difícil precisar como e quando, de fato, a fundação ocorreu. A hipótese adotada em grande parte das pesquisas se apoia na possível formação do quilombo Kalunga por indivíduos escravizados fugidos do Maranhão, Bahia e Pernambuco, os quais percorriam a chamada “rota do sertão” ou “caminho do sertão” em destino ao norte e nordeste de Goiás durante o século XVIII (SILVA, 1998). Para Avelar e Paula (2003), contudo, a década de 1870 seria umas das possíveis datas de início da formação dos primeiros quilombos em Goiás. Silva (1998), que se apoia na primeira hipótese citada, também admite a possibilidade dos povoados Kalunga terem sido formados no final do século XIX, com a decadência do ouro e a abolição da escravatura, possivelmente por indivíduos escravizados fugidos das fazendas ou até mesmo recém-libertos.

A historiadora Maria Lemke em seu artigo intitulado *O Caminho do Sertão: notas sobre a proximidade entre Goiás e África*, publicado em 2013, discute o contrabando de indivíduos escravizados para Goiás entre os séculos XVIII e XIX. A partir deste trabalho da autora, foi possível o acesso a informações acerca da “vinculação de Goiás colonial à África via Salvador” (LEMKE, 2013, p. 116). O trânsito de indivíduos escravizados da Bahia até Goiás era intenso, chegando a haver uma rota específica para o transporte de um lugar ao outro, conhecido como “Caminho do sertão”, por onde foi trazida a maior parte desses (LEMKE, 2013, p. 116).

---

<sup>11</sup> O documento referente ao reconhecimento está disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/sites/mapa/crqs-estados/crqs-go-23112018.pdf>>. Acesso em: mai 2017.

<sup>12</sup> “O termo kalunga tem sua origem etimológica em um termo multilinguístico banto, com o significado associado à grandeza ou imensidão, muitas vezes designando o mar, Deus ou a morte.” (ANJOS, 2006, p. 123 apud ARAÚJO, 2014, p. 18).

Ao traçar um breve histórico da escravidão no Brasil, Gage aponta Salvador como um “centro de crescimento” (2016, p. 158). Fundada em meados do século XVI, a cidade, cuja economia era essencialmente agrícola e portuária, requeria uma enorme quantidade de mão de obra, que era em maior parte executada por indivíduos escravizados africanos e afro-brasileiros. Durante o século XIX, entre os anos 1800 e 1820, a população de Salvador quase dobrou, chegando a alcançar cerca de 100.000 pessoas, das quais apenas 30% eram classificadas como brancas. Estima-se que do início do comércio de indivíduos escravizados, em 1538, até a abolição da escravatura, em 1888, aproximadamente um terço dos cativos trazidos para o Brasil desembarcaram na Bahia, em maior parte nos portos de Salvador (GAGE, 2016).

Gage (2016) e Lemke (2013) citam o impacto de Salvador na distribuição de indivíduos escravizados traficados para o Brasil, como foi o caso de Goiás. Sobretudo após a proibição da comercialização internacional de escravos, resultante de um tratado feito entre o Brasil e a Grã-Bretanha. Este impacto, de acordo com Gage (2016), chegava a ser notado por meio da influência das baianas no modo de vestir de mulheres escravizadas no Rio de Janeiro, em meados do século XIX.

Apesar de se destacar na distribuição de indivíduos escravizados dentro do Brasil como um todo, a Bahia sobressaía também especificamente no que dizia respeito à vinda desses para Goiás. Primeiramente, a rota que ligava os dois estados apresentava vantagens ao comércio em relação às outras existentes, por oferecer maior facilidade de acesso e de sonegação de impostos (LEMKE, 2013). Além disso, durante o período aurífero, a maioria dos indivíduos escravizados em Goiás era composta por negros mina<sup>13</sup> (LEMKE, 20013). Costumeiramente, uma vez comprados na África, os cativos eram embarcados em diversos portos da Costa da Mina<sup>14</sup> para Salvador. (LEMKE, 2013). Portanto, a presença massiva de indivíduos desse grupo de procedência específica em Goiás provavelmente estaria relacionada à cidade.

Ao final do século XVIII e início do XIX, quando a pecuária se consolidou, houve incremento dos “angola”<sup>15</sup> entre os indivíduos trazidos para Goiás como escravizados (LEMKE, 2013). Ainda assim, Silva (1998) comenta que durante a fase econômica do

---

<sup>13</sup> O continente africano era composto por um grande número de grupos tribais. O termo “mina” era, então, empregado como forma de identificar a nação ou grupo de procedência, ao qual o indivíduo pertencia (ESCOREL, 2000).

<sup>14</sup> A Costa da Mina corresponde à costa ocidental da África, onde um grande número de pessoas embarcou como cativas, sendo deslocado pelo tráfico Atlântico para o Brasil. (ESCOREL, 2000).

<sup>15</sup> Este termo também era empregado como forma de identificação da nação ou do grupo de procedência dos indivíduos em condição cativa.

ouro em Goiás, os Kalunga eram chamados de “negro mina”. Estes trabalhavam com a mineração em diferentes localidades do estado, sendo ainda presente no imaginário Kalunga a mina Boa Vista, próxima da comunidade (SILVA, 1998).

A partir das informações levantadas, consideramos que embora a formação dos quilombos Kalunga tenha acontecido a partir da comunidade de indivíduos escravizados que já habitava o território goiano, esses indivíduos teriam chegado, em sua maioria, da Bahia, conforme a literatura consultada. Presumivelmente tendo vindo, como escravizados, da Costa da Mina e Angola, na África, ou sendo descendentes destes. Quanto ao período de fundação do quilombo em Goiás, o que se pode afirmar é que está compreendido entre os séculos XVIII e XIX, sendo impossível determinar uma data a partir dos dados que pudemos levantar. Diante do exposto, voltamos o nosso olhar para as dinâmicas de vestuário estabelecidas no Brasil oitocentista e, em especial, para a construção da indumentária de mulheres negras na Bahia.

## 2.2 AS ROUPAS EM CONTEXTO SOCIAL

Não somente investigar, modos de vestir, assim como a construção da indumentária de determinados grupos, demandam uma reflexão acerca de dinâmicas de socialização e de construção identitária. Tendo isso em vista, nos aproximamos de estudos realizados por Crane (2006), Rainho (2002), Calanca (2008) e Souza (2001), que abordam as múltiplas relações estabelecidas entre indivíduos e a sociedade por meio das roupas. A partir da abordagem dessas autoras buscamos uma compreensão que nos permita avançar nas discussões sobre a relação estabelecida com a indumentária por mulheres negras retratadas em fotografias do século XIX e por mulheres no contexto contemporâneo, tomando como referência as mulheres Kalunga.

Para Crane (2006), a escolha de roupas para a composição de um modo específico de vestir propicia um excelente campo para o estudo da maneira como as pessoas interpretam determinada forma de cultura para o seu próprio uso. Forma essa que inclui não apenas normas rigorosas sobre a aparência que se considera apropriada num determinado período, bem como uma variedade de alternativas para a sua construção. O modo como uma pessoa se veste é uma das mais evidentes marcas de sua concepção de si mesma. Contudo, nem sempre as pessoas, ao

fazerem suas escolhas, têm consciência de que a roupa e o corpo, em conjunto, compõem subjetividades que criam e exprimem imagens e formas correspondentes às identificações e diferenciações donde emergem as identidades (MOTA, 2008).

Neste viés, em um trabalho recente, publicado na revista *Fashion Theory*, Gage (2016) discute o modo como mulheres utilizam, na contemporaneidade, o traje chamado de “traje de baiana” em regiões turísticas do Estado da Bahia. Esse trabalho evidencia diferenças entre um olhar de especialista (da autora) sobre esse modo de vestir, que assume perspectivas históricas e culturais; e o olhar das próprias baianas acerca do mesmo. A autora conclui que, apesar do traje se aproximar muito de um modo de vestir pertencente a mulheres escravizadas no Brasil no século XIX, para as mulheres que o vestem, o seu uso independe de um reconhecimento do passado e representa objetivamente um atrativo para a visita turística.

Além de compor subjetividades e expressar identidades, as roupas constituem um elemento de distinção social. Souza (2001) aborda essa temática de modo bastante atual, embora sua obra tenha sido escrita há décadas. Para a autora, as tênues diferenças que separam os grupos entre si se petrificam em diversos aspectos da vida urbana como as diversas áreas residenciais, os lugares públicos, ou mesmo o desdobramento das salas de um restaurante, que constituem, num todo, um esquema seco da sociedade. Contudo, as classes sociais são, segundo a autora, abertas e percorridas por um movimento contínuo de ascensão e descida, que afeta constantemente sua estrutura e coloca os indivíduos de maneira diversa um em relação aos outros. Nesta direção, as vestimentas fazem parte de um conjunto de sinais exteriores capaz de informar a oposição de classes em uma determinada sociedade. A indumentária é útil, portanto, para manter ou subverter fronteiras sociais ou simbólicas, constituindo uma indicação de como as pessoas, em diferentes épocas, veem sua posição nas estruturas sociais e negociam as fronteiras de *status* (CRANE, 2006).

As roupas constituem ainda um meio de identificação do indivíduo no espaço público. Por meio do vestuário, são expressos aspectos da identidade como: ocupação, identidade regional, religião e, conforme mencionado, classe social. Sendo que alguns itens do vestuário são particularmente importantes por emitirem sinais imediatos do *status* social atribuído ao indivíduo ou almejado por este (CRANE, 2006). Sob esse enfoque, as roupas abrigam um vasto reservatório de significados, passível de ser manipulado ou reconstruído. Por isso, as variações na escolha do vestuário

constituem indicadores sutis de como são vivenciados os diferentes tipos de sociedades, assim como o modo como são estabelecidas posições diversas dentro de uma mesma sociedade (CRANE, 2006).

Isso faz com que as mudanças nas escolhas de vestuário sejam passíveis de se tornarem instrumentos para reconhecer e interpretar as transformações nas culturas de classes em sociedades pré-industriais, nas quais a forma de vestir indicava com muita precisão a posição do indivíduo na estrutura social. Souza (2001) comenta que, na sociedade do século XIX, com a diminuição das barreiras entre a burguesia e a nobreza e o surgimento da classe média, substituiu-se a fixidez da estrutura social por uma constante mobilidade. Sabe-se, entretanto, que esse processo ocorreu de forma distinta em diferentes contextos. A França, por exemplo, tendo a Revolução Francesa como catalisador desse, levou-o a desenvolver-se de forma bastante acelerada. Em sociedades como a brasileira, por outro lado, o processo de transformação social se deu de maneira mais lenta.

Crane (2006) assume que as mudanças gradativas da sociedade acompanham uma fragmentação social típica da pós-modernidade. Para a autora, contudo, ainda no final do século XIX, as roupas eram também utilizadas como uma forma de controle social, sendo que frequentemente exigia-se que os indivíduos se vestissem de maneira que indicasse aspectos específicos de sua identidade social. Neste contexto, o vestuário indicava não apenas a classe social e o gênero, como também, usualmente, a ocupação, a afiliação religiosa e a origem regional do indivíduo.

Os hábitos de vestuário nos grandes centros europeus passaram por diversas transformações no século XIX devido ao progresso da indústria têxtil e ao considerável desenvolvimento do mercado de roupas prontas, acompanhados do surgimento dos grandes magazines e do declínio do comércio de roupas usadas. Desse modo, passou-se a existir uma relativa democratização do acesso às roupas. Como resultado, à medida que as sociedades ocidentais se industrializaram, o efeito da estratificação social nos usos do vestuário se transformou (CRANE, 2006).

Em meio a esses processos, tem origem uma série de discursos sobre a moda. Esta acaba conquistando um lugar importante em face das dinâmicas sociais, tornando-se um objeto a ser mostrado, analisado e estudado. Naquele período, passa a se formar um cenário de transformações substantivas nos modos de vestir de homens e mulheres (RAINHO, 2002). Graças a isso, os artefatos passam a ser

constantemente ressignificados com um ciclo de vida reduzido devido à adoção do estado de mercadoria em sociedades industrializadas.

Os ditames da moda europeia eram amplamente aceitos em outras sociedades. A partir do século XIX, século da explosão da moda ou da moda por excelência, esta passa a atingir um maior número de pessoas. Desde a pequena e média burguesia de países como França e Inglaterra, até a “boa sociedade” de lugares como o Rio de Janeiro e São Paulo, onde se passa, a partir de então, a ter acesso quase simultâneo às novidades estrangeiras (RAINHO, 2002, p. 14). No Brasil, apesar do distanciamento cultural, os modos de vestir de camadas mais abastadas da sociedade reproduziam costumes europeus, em especial os franceses, sobretudo entre as classes mais altas, que possuíam poder aquisitivo para investir em um guarda-roupa que se assemelhasse ao de sociedades ricas.

Rainho (2002) explica que a necessidade de construção de um modo europeizado de vestir estava intimamente vinculada a uma exigência que se impôs a partir da chegada da Família Real ao Brasil. Por meio da qual se pretendia que a “boa sociedade” da Corte se igualasse à burguesia europeia e à aristocracia portuguesa. Assim, surgiu uma diferenciação proposital nos modos de vestir de diferentes estratos da sociedade. As mulheres pertencentes a esse grupo, por exemplo, passaram a abandonar os trajes coloniais que, em casa, confundiam-se com o das mulheres escravizadas, começando a identificar-se na aparência com as europeias. Portanto, as roupas passaram, então, a representar uma demonstração visível de posição e prestígio na hierarquizada sociedade brasileira do século XIX. Ao se vestirem, os membros da “boa sociedade” tinham a intenção de se distinguirem das demais classes sociais, enquanto se assemelhavam a seus pares.

Para Crane (2006), na sociedade contemporânea, contudo, a ideia de classe social tem se tornado menos evidente. A cultura de classes tem sido enfraquecida em face de uma fragmentação frequente de interesses culturais dentro das classes sociais. Os indivíduos têm, como nunca antes, a liberdade de construir novas identidades, fora das esferas econômica e política. Sendo assim, a identidade social deixa de ser inteiramente baseada no *status* econômico. Isso viabiliza a construção de diferentes imagens em espaços como local de trabalho e naqueles ocupados em períodos de lazer, nos quais o indivíduo é livre de restrições e de normas institucionais.

Desse modo, experimenta-se maior mobilidade social que facilita o acesso a diferentes estilos de vida. Esta pode, portanto, ser um meio pelo qual o indivíduo

encontra a possibilidade de quebrar vínculos formados devido a tradições socioculturais, ao fazer escolhas que partem de uma nova imagem que faz de si mesmo. As roupas fazem parte desse processo por constituírem uma forma de apresentação do eu e do senso de identidade pessoal, através da qual o indivíduo é capaz de elaborar narrativas que expressem seus valores, escolhas e a visão modificada do próprio *status* social. A mudança de conceito que alguém faz de si pode ser sinalizada pelo uso de novos tipos de vestuário, uma vez que “em geral, à medida que as redes sociais dos indivíduos se expandem ou que seus contatos se tornam mais variáveis, ele é exposto a novas formas de cultura e torna-se propenso a adotá-las” (CRANE, 2006, p. 33).

No século XIX, Paris era a origem de grande parte dos ditames da moda dominante entre as sociedades industriais. No século XX, houve o crescimento da moda em outros países e consequentes mudanças nas escolhas de vestuário. Além disso, o público consumidor de artigos de moda se expandiu gradativamente da esfera local para a nacional e da nacional para a global. Atualmente, a roupa é oferecida em um cenário de enorme competição entre mercados globais, inseridas em estruturas complexas criadas para vendê-las (CRANE, 2006).

Neste contexto, a indústria de confecção de vestuário produz grandes volumes de peças com um valor reduzido de custo. Isso é possível com o apoio do avançado desenvolvimento tecnológico e da globalização; e, ainda, da diminuição na complexidade de confecção das roupas que aconteceu, paulatinamente, a partir do século XIX. Como resultado, se tem a oferta de peças com *design* inspirado nos ditames da moda vigentes em um determinado período, acessíveis a preços que atendem tanto as camadas mais pobres como as mais ricas da sociedade. Os modos de vestir passam a se apresentar mais como escolha do que como imposição, dando ao indivíduo a liberdade de construir uma aparência que o represente, a partir de uma ampla gama de opções.

### 2.3 O PROBLEMA DA CONSTRUÇÃO DE UMA HISTÓRIA DA INDUMENTÁRIA NO BRASIL

Tendo em vista esse panorama acerca do papel social da indumentária e da moda e sua importância para a construção de dinâmicas de socialização, assim como

suas transformações ao longo do tempo; destacamos a importância de estudos voltados para a história da indumentária que, conforme afirma Barthes (2005)<sup>16</sup>, é carente em suas reflexões de uma perspectiva que abranja a relação econômica e social da história, assim como as relações entre o vestuário e o que o autor chama de “fatos de sensibilidade”. Para ele:

O estudo do vestuário propõe um problema epistemológico específico [...] proposto pela análise de toda estrutura, a partir do momento em que ela precisa ser captada em sua história, sem, no entanto, perder sua constituição de estrutura; o vestuário é, a cada momento da história, o equilíbrio entre formas normativas, cujo conjunto, apesar disso, está o tempo todo em devir (BARTHES, 2005, p. 259).

Contudo, os estudos de história da indumentária, majoritariamente, resolvem esse problema de forma insuficiente, visto não se preocuparem em definir o que poderia ser, em determinado momento, um sistema indumentário com o conjunto axiológico que o constitui (composto por imposições, proibições, tolerâncias, aberrações, caprichos, congruências e exclusões). Como resultado disso, tais estudos não abarcam, por exemplo, a pluralidade de modos de vestir de um determinado tempo e especificidades como as mudanças de forma e função de uma peça (BARTHES, 2005).

Para Barthes (2005), geográfica e socialmente a história da indumentária conserva lacunas específicas que ainda precisam ser superadas, sendo que sua apresentação geográfica se baseia, quase exclusivamente, em uma liderança aristocrática da moda, sem situá-la em seu contexto político. Por outro lado, socialmente, cuida de uma indumentária régia, reduzindo classes sociais a figuras icônicas (como a de um nobre ou de uma dama) isentas de conteúdo ideológico.

Nessa perspectiva, o autor menciona as dificuldades postas pelo problema de falta de estabelecimento de uma relação entre a roupa e o trabalho exercido por quem a usa, o que gera a omissão da funcionalização do vestuário. Além disso, assinala para o fato da periodização ser feita de maneira extremamente estrita, almejando-se uma definição no tempo do início e fim de um modo de vestir, que, por vezes, acaba gerando equívocos (BARTHES, 2005). Estes acontecem uma vez que a tentativa de

---

<sup>16</sup> A obra em que o texto citado está contido reúne textos do autor escritos entre as décadas de 1960 e 1980.

determinar um início e fim rigorosamente datados para um item de indumentária é totalmente arbitrária, segundo Calanca (2008).

Em face das questões levantadas por Barthes (2005), Calanca (2008) salienta transformações que começaram a surgir na França, na década de 1970, que representaram o delineamento de uma linha temática de estudo da história da indumentária que contempla as lacunas deixadas pelos estudos anteriores. A partir deste delineamento, novos estudos passam a considerar de maneira mais consciente como os usos e costumes do vestir são fontes de observação privilegiada de diversos fatores que envolvem questões econômicas, sociais e antropológicas. A história do vestuário passa então a ser estudada não apenas como um inventário de imagens, bem como um espelho dos fenômenos socioeconômicos, políticos e culturais de determinada época. Assim, começa a ser posta em discussão uma ampla série de temas, como as hierarquias sociais e da moda (CALANCA, 2008).

Cabe salientar que as lacunas mencionadas ainda não foram totalmente resolvidas no campo de estudos de história da indumentária. Quanto à história do vestuário no Brasil, mais especificamente, existe um significativo volume de publicações que aborda a evolução da moda e sua indústria no país. Contudo, ainda são escassos os trabalhos que se proponham a realizar o estudo da indumentária sob a perspectiva de uma problematização acerca das dinâmicas socioeconômicas, políticas e sociais relacionadas ao vestir.

A partir dessas reflexões, afirmamos que a indumentária não pode ser estudada de forma simplista e linear, pois um modo de vestir da contemporaneidade pode carregar sentidos que refletem o passado e revelam questões sociais latentes. Assim como a utilização de itens de indumentária deve ser observada levando em consideração o contexto, tempo e o indivíduo em sociedade. Muitas são as possibilidades de desdobramentos de modos de vestir em um determinado lugar e período. Será feito adiante um levantamento respaldado em dados fornecidos por estudos de autores que se dedicaram às vestimentas, a fim de compreender melhor a indumentária representada nas imagens a serem analisadas nos capítulos seguintes.

Partindo do interesse em compreender a relação de mulheres Kalunga na contemporaneidade com a indumentária, identificamos a necessidade de examinar as escolhas de vestuário sob o ponto de vista histórico. Portanto, trataremos, de forma mais detalhada dos modos de vestir adotados por mulheres negras de diferentes

segmentos da sociedade brasileira do século XIX, considerando aproximações na construção da aparência de mulheres pertencentes a esses dois períodos, a partir de escolhas de indumentária.

Dentre os estudos consultados, destacam-se os de Scarano (2002) relatando o modo de vestir de escravizados no Brasil; de Rainho (2002) que discute o uso das vestimentas no país no século XIX; de Sant'Anna (2017) que aborda os modos de vestir de diversos grupos sociais no Brasil em seu período colonial; a dissertação de Monteiro (2012) e os trabalhos de Torres (2004), Ferreira, Freitas e Monteiro (2005) e Gage (2016) sobre o traje de crioula.

## 2.4 TIPOS HISTÓRICOS DE INDUMENTÁRIA DE MULHERES NEGRAS NO BRASIL DO SÉCULO XIX

Antes de começar a abordagem proposta nesta seção, optamos por fazer um breve comentário a respeito da dificuldade que se mostrou presente durante o exercício concernente à divisão do que chamamos aqui de “tipos históricos de indumentária”, considerando a pluralidade da porção da sociedade brasileira do século XIX composta por mulheres negras.

Tal dificuldade se revelou à medida que pudemos perceber que, apesar de tratar de um grupo social específico, o estudo da indumentária de mulheres negras não pode ser pautado em premissas de homogeneidade. Burke (2005), ao discutir a respeito da problemática envolvida no que chama de "suposição da homogeneidade cultural em uma dada sociedade" (BURKE, 2005, p. 40), aponta para a complexidade presente na criação de determinadas distinções sociais. A partir dessas segmentações se desdobram outras questões de difícil solução, como o autor exemplifica:

Quem é “o povo”? Todos, ou apenas quem não é da elite? Neste último caso, estaremos empregando uma categoria residual e, como acontece muitas vezes em se tratando dessas categorias, corremos o risco de supor a homogeneidade dos excluídos. Talvez seja melhor [...] pensar as culturas populares no plural, urbana e rural, masculina e feminina, velha e jovem, e assim por diante (BURKE, 2005, p. 40).

Portanto, o autor sugere que se pense em culturas ou subculturas autônomas que podem ser associadas por um mesmo indivíduo. Ao refletir acerca dessas questões, optamos por analisar as mulheres não como um grupo social homogêneo,

mas como parte plural da sociedade, compreendida por “subgrupos” como, por exemplo, o das mulheres religiosas e o das mulheres idosas, dentre o quais se desenvolvem diferentes práticas culturais.

Diante da complexidade existente nas discussões acerca de práticas culturais, como o vestir, a adoção das categorizações que serão apresentadas adiante se justifica pela necessidade de divisão das informações levantadas. Temos, portanto, o objetivo de proporcionar uma discussão mais concisa acerca dos diferentes elementos presentes na indumentária das mulheres estudadas sem, contudo, considerar esses tipos de vestimenta como os únicos utilizados. Além disso, consideramos que dentro do grupo formado por mulheres negras no Brasil no século XIX havia mulheres africanas, crioulas, cativas, libertas e, dentre estas, havia ainda muitos fatores de diferenciação, sendo inviável abordar a todos nesta pesquisa.

#### **2.4.1 Mulheres no Contexto de Escravidão**

A escravidão de indivíduos africanos teve início no século XV, quando Portugal encetou a exploração do continente africano. Ao longo de quatro séculos, mais de 70 milhões de pessoas foram escravizadas ou assassinadas em nome do tráfico negreiro, em um contexto global. A importação de pessoas em condição cativa para o Brasil começou em 1538 e atendia a interesses do Governo e da burguesia mercantil de Portugal. Estima-se que, em meados do século XIX, 4,7 milhões de escravizados tenham sido transportados da África para o Brasil (GAGE, 2016; SANT’ANNA, 2017).

Durante o século XIX, o Brasil atravessou uma série de transformações nos âmbitos político e econômico, as quais o impulsionaram a se tornar uma república independente no final do século. Apesar desse processo, a escravidão permaneceu sendo uma atividade legal e amplamente praticada, cuja abolição ocorreu em 1888. (DAMGAARD, 2015). Mesmo após o término formal da escravidão em virtude da crise do sistema escravista, no último quarto do século XIX, com a interrupção do tráfico de escravizados e o surgimento de leis e movimento abolicionistas (FERNANDES, 1972), as sociabilidades vivenciadas por indivíduos africanos e afro-brasileiros no Brasil permaneceram marcadas pelos séculos de escravidão pelos quais passaram.

Portanto, mesmo após abolição, a imagem da mulher negra permaneceu, neste período, totalmente indissociável da imagem de escravizada. As roupas fornecidas a estas por seus senhores geralmente tinham por finalidade levá-las a

participar do universo dos conquistadores, ao cobrirem seus corpos da nudez. Esta prática fazia parte do esforço de introduzir a Colônia no comportamento adotado em terras cristãs. De acordo com Scarano (2002), essas roupas eram mínimas, pobres e precárias. Ainda assim, esse grupo de mulheres encontrou espaço para individual e coletivamente se manifestar por meio da indumentária. Conforme afirma Souza:

Houve escravos que, apesar da sujeição ao controle e poder branco senhorial, conseguiram aproveitar oportunidades exercendo algum tipo de escolha no ato de vestir-se, em busca da corporificação de novas distinções sociais e culturais que perpassassem relações de submissão, exploração e dominação. [...] Ao focalizar maneiras pelas quais roupas e adornos foram usados, é possível chegar mais perto do entendimento de como pessoas que não tinham legalmente o direito de decidir sobre si mesmas, contudo arranjaram-se para se revelar por meio de suas roupas. (SOUZA, 2018, p. 64)

Durante os séculos XVIII e XIX, o número de mulheres escravizadas foi muito menor do que o número de homens escravizados no Brasil. .

Tabela 1 - Local de nascimento de indivíduos escravizados importados para o Rio de Janeiro em 1852.

Localização ou grupo étnico	Homens	Mulheres	Total	%
África	196	73	269	100%
1. Oeste da África	73	40	113	42%
Mina	50	18	68	
Nagô (Yorubá)	14	16	30	
Hausa	2	1	3	
Monjolla (Djolas)	4	3	7	
Gege (Dahomey)	1	1	2	
Calabar	1	0	1	
São Tomé	0	1	1	
Cabo Verde	1	0	1	
2. Sudoeste da África	98	25	123	46%
Angola	34	12	46	
Congo	23	4	27	
Cabinda	21	3	24	
Benguela	12	6	18	
Cassange (Angola)	7	0	7	
Quissama (Angola)	1	0	1	
3. Sudeste da África	18	4	22	8%
Moçambique	17	3	20	
Inhanbane (Moçambique)	1	1	2	

Fonte: Adaptação da autora (GAGE, 2016, p.159).

A diferença entre esses números é bastante expressiva, como pode ser visto na tabela (tabela1) que apresenta o número de homens e mulheres trazidos para o país por meio da importação de escravizados para o Rio de Janeiro no século XIX. Conseqüentemente, são escassas as informações referentes às vestimentas dessas mulheres.

Quanto às funções realizadas pelos negros em situação cativa no Brasil em períodos anteriores ao século XIX e durante este, ressalta-se o trabalho nos engenhos de açúcar, nas lavouras de cana, na criação de gado, na exploração das minas e no cuidado com as camas e mesas de seus senhores (SANT'ANNA, 2017), destinando-se a maior parte dos trabalhos domésticos para as mulheres (SCARANO, 2002). Habitando o "universo da senzala, fosse essa junto aos canaviais, próxima às minas, ou mesmos nas estâncias do Sul, ou nos chãos das cozinhas dos seus donos" (SANT'ANNA, 2017, p. 152), esses indivíduos eram tratados como propriedades sob o ponto de vista mercantilista e experimentavam condições de vida desastrosas.

Em decorrência disso, havia uma diferenciação nos trajes de mulheres escravizadas que variava de acordo com a função que realizavam. Por acompanhar de perto os senhores, aquelas que exerciam funções domésticas geralmente recebiam melhores roupas, utilizadas como artifício de ostentação de sua riqueza por parte dos primeiros. Nas obras de Scarano (2002) e Rainho (2002), vê-se a menção a uma divisão da sociedade brasileira ao longo dos séculos XVIII e XIX em alguns núcleos que tinham a presença de indivíduos escravizados e abarcavam diferentes hábitos de vestuário: as grandes cidades, onde a moda europeia se instalava; as casas-grandes nordestinas, marcadas pelo luxo e requinte; e do interior, onde também era desenvolvida a atividade agrícola e a atividade mineradora, que Rainho (2002) designa como "campo".

Em especial, as mulheres destinadas ao trabalho nas requintadas casas-grandes nordestinas eram luxuosamente ataviadas, o que desencadeava uma competição ostentatória entre as famílias, levando-as a oferecerem trajes melhores aos serviçais (SCARANO, 2002). Rainho (2002) relata que a moda era, por essência, um fenômeno das grandes cidades, onde o contato frequente com pessoas que lhes eram estranhas obrigava os indivíduos a se preocuparem com a apresentação pessoal. Portanto, segundo a autora, no campo não havia a mesma preocupação dos senhores em relação ao vestuário de seus escravos, ainda assim afirma que "os efeitos das desigualdades apareciam materializados no vestuário e que, muitas vezes,

a ostentação de riqueza nas roupas das mulheres escravizadas se transformava em ‘símbolo de *status*’ (RAINHO, 2002, p. 61) também neste ambiente.

Conforme Sant’Anna (2017), assim como mulheres escravizadas que realizavam atividades domésticas, aquelas que realizavam atividades de ganho (ou seja, que eram exploradas por seus senhores no comércio urbano ambulante de quitutes e serviços por elas prestados) recebiam dos seus senhores trajes mais elaborados para a circulação na cidade. Por outro lado, os trabalhos de mineração e agricultura dispensavam o requinte nos trajes, ainda que este fosse objeto da ostentação de *status* dos senhores, em virtude da necessidade de adequação às tarefas executadas.

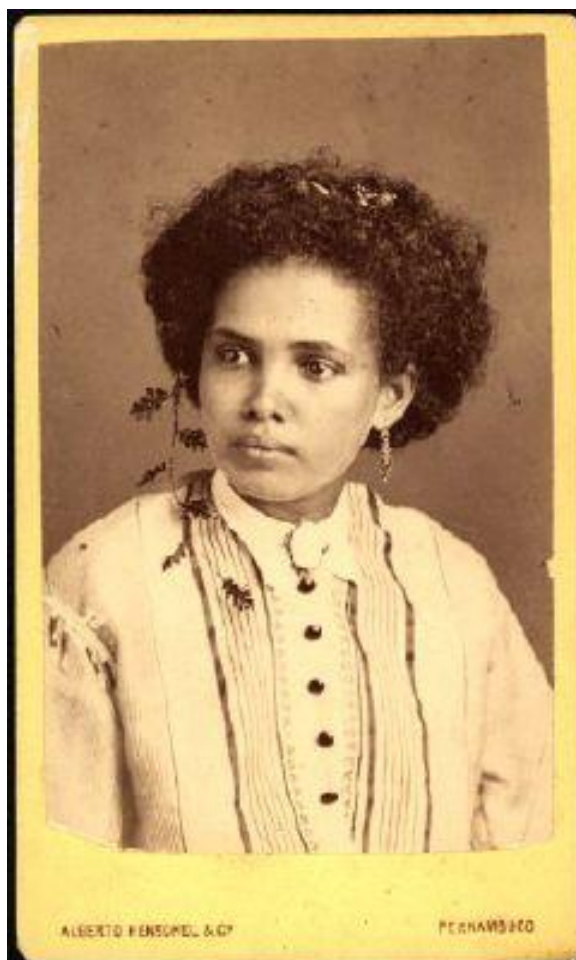
#### **2.4.2 Mulheres Forras e Livres**

Scarano (2002) comenta que, em Minas Gerais, mulheres forras e livres tinham acesso a uma extensa oferta de peças do vestuário, através de comerciantes, mascates e “negras de tabuleiro”, que forneciam produtos de todas as partes. Contudo, pertenciam a uma categoria desfavorecida socialmente, na qual o vestuário permanecia um problema mal resolvido. Embora livres, as mulheres negras sofriam grande marginalidade social nesse período (FERNANDES, 1972), o que as impedia de experimentarem mudanças significativas nos modos de se vestir. Diante disso, nota-se uma grande diferenciação do vestuário das mulheres escravizadas e recém-libertas no século XIX em relação ao modo de vestir das mulheres brancas, resultante das relações de poder e dominação.

Contudo, as pinturas e fotografias da época reproduziam, em sua maioria, uma composição da aparência dessas mulheres que não correspondiam à realidade. Muitos fotógrafos buscavam aludir, através da imagem, a um tipo exótico da mulher negra na sociedade brasileira, para atender a interesses políticos e econômicos dos senhores brancos. Isso acontecia devido à utilização dessas fotografias na tentativa de vender uma imagem romantizada da sociedade brasileira a estrangeiros, por esse motivo, era comum que as amas fossem fotografadas em estúdio para a composição de álbuns de família da elite. Sob as lentes desses fotógrafos, muitas vezes, vestiam-se como mulheres ocidentais, trajando roupas e adornos característicos de uma moda europeia, conforme a fotografia (figura 2), de Alberto Henschel, que retrata a imagem de uma mulher afro-brasileira, cuja aparência recebeu um tratamento de manipulação.

As roupas trajadas pela mulher fotografada provavelmente pertenciam ao próprio estúdio ou a uma mulher branca, considerando o modo de vestir adotado pelas crioulas no Brasil oitocentista, a ser discutido a seguir.

Figura 2 - Moça Cafuza, c. 1869.



Fonte: Instituto Moreira Salles. Foto: Alberto Henschel.

### 2.4.3 O traje de crioula

Apesar da limitação nas escolhas de vestuário, a construção da aparência de mulheres escravizadas não estava isenta de características que representassem sua individualidade ou o pertencimento a grupos específicos que as diferenciavam. Como é o caso das crioulas, escravizadas nascidas no país (MATTOSO, 2003), que possuíam um traje com características singulares no Brasil oitocentista. Este traje carrega elementos da cultura africana, incorporada no Brasil pelo processo forçado da diáspora. Desse processo de incorporação de uma cultura africana em solo brasileiro, sobreviveram elementos singulares de um universo plural que, atualmente,

são identificadores do que se convencionou chamar de cultura afro-brasileira (FERREIRA; FREITAS; MONTEIRO, 2005).

Segundo Monteiro (2012), o traje em questão recebe diferentes denominações na historiografia, que variam de acordo com os autores. Alguns exemplos são: traje de crioula, roupa de crioula, vestimenta de crioula, indumentária de crioula, roupa de baiana e traje de baiana. Todos eles referem-se ao conjunto composto por turbante, blusa, saia, pano da costa, adereços e chinelos.

Gage (2016, p. 154) identificou em documentos como anúncios de fuga de escravos<sup>17</sup> e diários de viajantes referências a uma “moda da Bahia” associada ao traje em questão. Contudo, o uso deste ultrapassava os limites do referido estado, devido à presença marcante de crioulas da Bahia em todo o Nordeste brasileiro e no Rio de Janeiro. Conforme discutido anteriormente, também em Goiás. Isto ocorreu em virtude do expressivo volume de mulheres escravizadas presentes na Bahia que, após o acordo entre Brasil e Inglaterra banindo o tráfico negreiro internacional, passou a ser vendido em um comércio interno de escravizados realizado no país (GAGE, 2016). Portanto, referir-se a esse traje como próprio “de baianas” significaria limitá-lo em face de sua ampla utilização em outros lugares do país.

A denominação “traje de crioula” também apresenta polêmica tendo em vista a pesquisa de mestrado realizada por Monteiro (2012) que concluiu ser arriscado afirmar que, de fato, o traje tivesse sido usado somente por crioulas. Considerando que, em meados do século, essas estavam mais concentradas nos serviços domésticos e havia muitas representações visuais de escravas de ganho nesses trajes. Portanto, trata-se de um traje de crioulas, mas que também passou a ser usado por outras mulheres negras no Brasil. Como esclarecem Ferreira, Freitas e Monteiro:

O traje de crioula insere-se como indicador de uma visualidade específica da mulher negra nascida no Brasil, que poderia ser livre, liberta ou escrava, mas era antes de tudo descendente da escravidão e de uma memória africana na Bahia do século XIX (FERREIRA; FREITAS; MONTEIRO, 2005, p. 387).

As crioulas se vestiam com uma grande quantidade de tecido disposta em diversas peças que compunham o seu traje, a respeito dos quais discorreremos mais

---

<sup>17</sup> Esses anúncios eram publicados em jornais da época pelos senhores que buscavam escravizados fugidos. Nestes, faziam descrições das características físicas e do modo de vestir que, diferentemente dos anúncios de venda e aluguel de escravizados, tendia a ser o mais próximo possível do real, devido ao desejo dos senhores de ter a posse desses indivíduos recuperada.

adiante. Preferimos, antes, contextualizar o modo como estas mulheres estavam inseridas na sociedade. Mattoso (2003) informa o fato de que os crioulos tendiam a ser melhor integrados à sociedade do que os escravizados africanos, por se comunicarem em português e serem, em geral, criados nas famílias dos senhores, sendo fortemente marcados pela sociedade dos brancos. Em decorrência disso, enquanto escravizadas, as mulheres crioulas geralmente desenvolviam funções no âmbito doméstico ou trabalhavam no comércio para os seus senhores, como escravas de ganho.

Outra parte delas, alforriadas, continuava a desenvolver atividades que refletiam sua condição de libertas, sem gozar, no entanto, de plena liberdade por estarem presas às amarras sociais herdadas de seu período de escravidão, em meio a uma sociedade patriarcal e racista. Assim como as escravas de ganho, essas mulheres recém-libertas costumavam encontrar no comércio sua fonte de sustento. Por isso, o traje de crioula é fortemente associado à vestimenta de vendedoras que se distribuíam, marginalizadas pelas zonas urbanas do Brasil oitocentista.

Quanto à composição desse traje, um de seus elementos mais marcantes é o turbante, que podia ser branco ou colorido e ficava amarrado na cabeça. A peça era confeccionada a partir de tecidos de diferentes formatos, cores e texturas. As amarrações poderiam ser feitas de diversas formas, variando conforme a intenção étnica, social ou religiosa. Especialmente para as mulheres iniciadas no candomblé, o uso do turbante assume significados próprios, como elucidado pelo antropólogo e museólogo Raul Lody (2003). Além disso, o turbante mais volumoso no topo da cabeça também servia para amenizar o peso carregado pelas vendedoras cotidianamente (MONTEIRO, 2012).

Ferreira, Freitas e Monteiro (2005) enfatizam que o uso do turbante origina-se da influência mulçumana que, provavelmente, teria chegado ao Brasil através de indivíduos islamizados em situação cativa no século XIX e pelos próprios portugueses. Estes, além de sofrer influência ao longo do período de dominação islâmica, na Península Ibérica, também possuíam relações de comércio com o Oriente no período colonial. Em virtude disso, traziam para o Brasil toda sorte de produtos daquela região. As autoras salientam que as referências islâmicas no traje de crioula se estendem ao uso de chinelos com ponta virada, denominados de marroquins, utilizados em ocasiões especiais, assim como batas longas e bordadas à mão.

As saias volumosas e rodadas eram, conforme Lody (2003), resultantes de uma influência da indumentária europeia, portuguesa e até mesmo francesa. Para Monteiro (2012), a origem das saias é, assim como a do turbante, classificada ora por influência africana, ora por influência portuguesa, sendo possível que as crioulas tenham sido influenciadas pelo uso de saias das sinhás e pelo modo de vestir de vendedeiras portuguesas, cujo costume era usar saias semelhantes.

A partir da análise de duas saias que compunham o traje de crioula, pertencentes ao acervo do Museu do Traje e do Têxtil, do Instituto Feminino da Bahia, Damgaard (2015) concluiu que as peças foram confeccionadas com tecidos de boa qualidade, aventando a hipótese de terem sido importados da Inglaterra. A autora comenta que os tecidos importados possuíam valor mais alto do que o cobrado pelo algodão produzido no Brasil. Este era comumente utilizado em vestimentas de indivíduos escravizados, ainda assim, os dois tipos de tecido eram adotados nos trajes de crioula.

O traje também é composto pela camisa ou camisu. Esta peça era geralmente confeccionada na cor branca, ornamentada com bordado conhecido como *richelieu* ou com renda renascença, também eram agregados elementos de origem europeia e sua utilização servia para as mulheres demonstrarem hierarquia social e marcarem presença (LODY, 2003). O camisu tinha o comprimento que se aproximava da altura dos joelhos com referência a uma roupa utilizada no candomblé, fato que indica uma ligação com a cultura afro-brasileira (FERREIRA; FREITAS; MONTEIRO, 2005) e confirma a ideia de Lody (2003, p.15) de que o traje de crioula é uma “verdadeira montagem afro-islâmica-europeia, de brasileiríssima criação”.

Outro elemento que constitui o traje de crioula é o pano da costa. Segundo Torres,

A expressão “pano da Costa” tem curso em estados que possuem mercados que, com mais intensidade e mais prolongadamente, estiveram em relações com a África. E que se chama ao pano, “da Costa” devido a uma referência que era feita a produtos importados da África (TORRES, 2004, p. 417).

O pano da costa é uma peça semelhante a um xale que Torres (2004, p. 419) descreve como um “tecido de algodão, lã, seda ou ráfia – às vezes em dupla associação desses elementos”. Este era usado sobre pontos diversos das vestes da crioula, sendo ajustado ao corpo “em formas convencionais e relativas às diferentes funções que se apresta a desempenhar momentaneamente” (TORRES, 2004, p. 419).

Adiante se vê, nas pinturas e fotografias, que o pano da costa e suas diversas formas de utilização eram bastante representados pelos fotógrafos e artistas. A imagem a seguir (figura 3), extraída do trabalho de Torres (2004), demonstra algumas formas de utilização desta peça e também, ao centro, algumas formas de utilização do turbante. A autora explica que cada um dos modos de vestir o pano da costa estava associado a uma situação específica, a saber: saída a passeio, saída a trabalho ou para uso em cerimônia cultural.

Figura 3 - Modos de usar o pano da costa.



Fonte: Torres (2004, p. 453).

Finalmente, compunham o traje diversos adornos. Segundo Lody (2003), as pencas, molhos de balangandãs e amuletos reforçavam o ideal de riqueza e poder dos senhores coloniais. O autor descreve ainda que a joalheria constitui parte da composição do traje e é fundamentada em brincos, pulseiras e colares fabricados a partir de materiais diversos como búzios, contas, marfim, prata, ouro, cobre, latão e ferro. As cores eram simbólicas da nação de origem, família e tinham também cunho religioso, associado ao terreiro ao qual pertenciam e aos deuses pessoais.

Apesar de o traje ser característico de um arranjo social do Brasil oitocentista, no qual as crioulas sofriam e carregavam o estigma da escravidão, encontra-se ainda inserido na contemporaneidade. As roupas que pertenceram às crioulas compõem o acervo de determinados museus como o Museu do Traje e do Têxtil do Instituto Feminino da Bahia, embora não signifique dizer que “haja um reconhecimento ou

reflexão crítica sobre a relevância dessas mulheres para a construção da sociedade baiana e para preservação da memória afro-baiana e afro-brasileira” (FERREIRA; FREITAS; MONTEIRO, 2005, p. 392). Esse traje carrega, para o observador do século XXI, certo romantismo atrelado ao discurso de preservação da memória.

Além dos museus, o traje, ressignificado, ocupa regiões turísticas do Estado da Bahia, sendo utilizado por mulheres baianas que mantêm a tradição de vestir-se de forma similar às crioulas, ao usar um traje denominado de “traje de baiana” (GAGE, 2016). Em relação à presença desse traje na contemporaneidade, a aludida autora comenta que, ao invés de carregar uma preocupação em manter viva a memória do passado, nota-se que, ao vestir-se dessa maneira, essas mulheres reconstroem uma aparência que está integrada a um mercado turístico local e representa para elas um meio de obtenção de ganho. Portanto, dentre essas e seus observadores, não há um reconhecimento das especificidades do passado que a visualidade construída a partir desse modo de vestir carrega (GAGE, 2016). Estas ficam ocultas pela construção de uma visão romantizada da escravidão, através da figura da crioula e de discursos pautados em uma suposta diversidade cultural, reforçados pela ideia do exotismo.

Outro contexto de inserção de trajes vestidos pelas crioulas na contemporaneidade é o religioso, através do uso do traje de beca. Este traje, para Ferreira, Freitas e Monteiro (2005), é uma variação do traje de crioula, tendo se tornado uma das principais marcas da identidade das mulheres pertencentes à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte. Esta existe até os dias de hoje e foi criada no início do século XIX, em Salvador, reunindo mulheres, geralmente adeptas do candomblé, com idade a partir do 45 anos (FERREIRA; FREITAS; MONTEIRO, 2005). Por sua vez, Torres (2004, p. 431) o define como sendo “a expressão máxima de riqueza e de solenidade que a crioula baiana envergava nos dias de maior cerimônia, sobretudo naqueles que considerava as maiores festas da Igreja”.

É curioso que, ao longo dos séculos, o traje de crioula conserve, dentre outras, uma função específica: de construção de uma imagem romantizada e atrativa da mulher afro-brasileira. No século XIX, esta imagem foi bastante explorada pelos fotógrafos que produziam retratos no formato *carte de visite*, que possuíam diversas cópias a serem distribuídas por aqueles que o encomendavam.



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles. Foto: Alberto Henschel.

A imagem (figura 4) é uma fotografia de Alberto Henschel, cujas modelos aparecem vestindo o traje de crioula. O trabalho de Henschel reúne uma série de fotografias de “tipos negros” registrados em retratos neste formato, inclusive de “negras da Bahia”. Enquanto a fotografia (figura 5) foi feita no ano de 2012 e retrata a fachada de uma agência de viagens de Salvador que utiliza a imagem de mulher vestida em uma versão contemporânea do traje de crioula como atrativo turístico.

Figura 5 - Fotografia de fachada de agência de viagens.



Fonte: Gage (2016, p. 174). Foto: Gage. Salvador, 2012.

Esta última (figura 5) demonstra a reiteração em dias atuais da imagem construída no passado, por meio do traje.

## 2.5 MODA E MODOS DE VESTIR

Nosso interesse pelos modos de vestir apresentados é reforçado pela similitude verificada entre esses, em especial o traje de crioula, e determinadas escolhas de indumentária observadas em fotografias de mulheres Kalunga. Tais semelhanças nos levaram a questionar se alguns itens e combinações que essas mulheres utilizam na contemporaneidade podem ter sido adotados sob a influência desses modos de vestir do passado.

Para as mulheres Kalunga em dias atuais, a experiência de vestir-se advém não só de um conjunto de fatores que agrega suas próprias escolhas, bem como de uma construção social do olhar acerca da indumentária, vinculada às suas vivências no contexto da comunidade. Embora haja muitas discussões no meio acadêmico a respeito da territorialidade e cultura das comunidades Kalunga, não pudemos

identificar entre trabalhos levantados algum que abordasse especificamente os modos de vestir das mulheres do grupo.

Em nosso levantamento inicial, ao observarmos diversas fotografias<sup>18</sup> e vídeos produzidos entre mulheres da comunidade, notamos que o uso de uma construção da indumentária envolvendo a combinação de saia, blusa, lenço na cabeça e colares de contas é bastante recorrente. Por meio das imagens, vimos o uso desta combinação em diferentes circunstâncias do cotidiano, sendo adotado por diferentes gerações de mulheres. Partindo dessa observação, supomos não se tratar, portanto, de um traje de uso circunstancial, como trajes utilizados em festas folclóricas ou religiosas.

Para uma melhor compreensão do que a escolha desse modo de vestir representa no contexto social atual, se faz necessária uma reflexão acerca de sua origem. Visto que, de modo geral, o consumo de peças do vestuário na contemporaneidade já não está mais tão condicionado à classe social à qual o indivíduo pertence como era no passado. Esta escolha pode, portanto, estar ligada a configurações culturais com as quais as mulheres da comunidade se identificam. Como afirma Crane:

Pessoas de todas as classes sociais consomem cultura material para salientar sua identificação com grupos específicos, mas não com a sociedade como um todo. Elas tendem a se identificar com interesses culturais muito localizados e específicos (CRANE, 2006, p. 44).

Partindo desta ideia, compreendemos que apesar de poder fazer escolhas mais flexíveis de vestuário e de quebrar o vínculo com tradições no modo de vestir, a forma como indivíduos de grupos específicos as fazem relaciona-se intimamente com processos de identificação cultural. Isso faz com que o vestuário ainda seja um elemento de distinção social, inviabilizando a determinação de um único padrão de vestimenta em uma sociedade, apesar de todo o crescimento da indústria e da democratização do consumo.

Para compreender melhor os sentidos que a escolha por determinados itens de indumentária carregam, é preciso considerar o contexto em que cada um é usado e como são construídos os processos de identificação que orientam essas escolhas. Desse modo, se faz necessária uma reflexão acerca da moda, considerando o poder que possui de difusão de valores e de padrões estéticos, pelos quais tais escolhas

---

<sup>18</sup> Estas fotografias estão inseridas no último capítulo, no qual foram analisadas.

podem estar envolvidas. Segundo Calanca (2008), o termo moda integra um conjunto de termos da linguagem corrente que explica realidades sociais difusas e oferece uma grande contribuição à compreensão das experiências da sociedade. Este termo, sendo usado em múltiplos contextos, oferece um quadro comum de referência e de reflexão para uma série de aspectos da vida social (CALANCA, 2008). Para a autora, a moda compreende um fenômeno social que abrange uma mudança cíclica dos costumes e dos hábitos, das escolhas e dos gostos, coletivamente validado e tornado quase obrigatório.

A moda, como citado anteriormente, surgiu em um momento em que as formas de produzir e de consumir roupas haviam sido transformadas por meio da industrialização do mercado e da globalização. Assim como as dinâmicas sociais, foi gradativamente modificada e adaptada a um contexto pós-moderno de construção das relações entre indivíduos e destes com o universo material. Desse modo, as formas de difusão dos preceitos da moda no tecido social foram assumindo novos suportes. Para Calanca, “A moda, hoje, constitui um meio de comunicação de massa, que se reproduz e se difunde à sua maneira e que, ao mesmo tempo, entra em relação com outros sistemas de comunicação” (CALANCA, 2008, p. 13).

Em geral, a moda se difunde de maneira diferente em determinados contextos sociais, culturais ou religiosos, a depender de fatores como, por exemplo, a aceitação e circulação de tendências. Desse modo, acaba exercendo graus de influência distintos entre diferentes grupos de mulheres. Neste viés, Calanca comenta como as escolhas de vestuário podem corresponder às transformações orientadas pela moda ou se manter associadas a tradições específicas:

O vestir funciona como uma sintaxe, ou seja, como um sistema de regras mais ou menos constante. A direção na qual se desdobra tal sistema normativo é dupla: de um lado, em relação às roupas tradicionais; do outro, em relação às roupas da moda. São as regras que permitem à roupa e, de modo mais geral, ao revestimento do corpo assumir um significado social codificado no tempo pelo costume, pela tradição, ou um significado social estabelecido pelo sistema da moda (CALANCA, 2008, p.16).

Diante do exposto, questionamos: até que ponto os modos de vestir aqui estudados são escolhas que resultam da manutenção de uma tradição? É possível falar em moda no contexto das comunidades Kalunga? Na visão de Calanca (2008), há contextos nos quais a moda não se difunde, aos quais se conceituam a existência de um costume. Trata-se de um aspecto importante para pensar a indumentária, a ser

tratado de modo mais minucioso no capítulo final deste trabalho. Além disso, serão aprofundadas as discussões a respeito da construção de indumentária citada, observando como o convívio social e os referenciais e influências culturais têm impacto sobre as escolhas de vestuário, a partir das imagens e interlocução com as mulheres Kalunga.

### 3. INDUMENTÁRIA E SOCIABILIDADES EM RETRATOS DO SÉCULO XIX

#### 3.1 IMAGENS E A MATERIALIDADE DAS ROUPAS

A análise de imagens foi selecionada como parte da metodologia desta pesquisa, considerando ser esta de grande relevância para a construção do conhecimento. Entre os historiadores, a partir da Escola dos Annales, na década de 1930, as imagens passaram a ser valorizadas enquanto fontes de conhecimento, em um momento em que a noção de documento foi ampliada ao contemplar novos suportes. (RAINHO, 2008, p.77).

Burke (2004, p. 37) comenta que a arte como um todo “pode fornecer evidência para aspectos da realidade social que os textos passam por alto”. Quando se trata do estudo de objetos materiais como as roupas, as imagens são capazes de informar detalhes que escapam facilmente às descrições de outros documentos históricos. O próprio modo pelo qual as imagens são concebidas, assim como seus elementos, são indicadores importantes de mentalidades concernentes aos contextos nos quais são produzidas. Para Burke (2004, p. 38) as “imagens podem auxiliar a posteridade a se sintonizar com a sensibilidade coletiva de um período passado”.

Como mencionado anteriormente, esta pesquisa de mestrado tem sido desenvolvida em um programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual e não se trata, portanto, de uma pesquisa circunscrita no campo da História. Contudo, a abordagem histórica nos auxilia no estudo das roupas no passado. Recorremos, portanto, às perspectivas referentes ao estudo das imagens de historiadores como Peter Burke (2004) e Ulpiano Meneses (2003) como paradigma para o tratamento das imagens. Pensando em nosso objetivo de recorrer à visualidade para o estudo da indumentária, especificamente, apoiamo-nos também nos estudos de Lou Taylor (2002).

Meneses (2003, p. 11) discorre sobre a necessidade de um deslocamento do interesse no que chama de “fontes visuais”. Para o autor, é necessário ir além destas em si mesmas para “um tratamento mais abrangente da visualidade como uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais”. O que também apontam Bryson, Holly e Moxey (2013, p.15) ao dizerem que no âmbito da história da arte, por exemplo, as imagens têm sido repensadas, passando a figurar em discussões que

assumem abordagens mais críticas das narrativas do passado, por meio das quais imagens não são tidas enquanto meras representações de processos sociais, políticos e culturais, uma vez que estão engendradas nesses processos.

Em face disso, Burke (2004, p. 29) ressalta que “as próprias distorções encontradas em antigas representações são evidência de pontos de vista passados”, que merecem, portanto, ser levadas em consideração. Daí se destaca a necessidade de observação da “variedade de imagens, artistas, usos de imagens e atitudes para com as mesmas em diferentes períodos da história” (BURKE, 2004, p. 20). Partimos da ideia de que as imagens não apenas informam, mas também são parte de processos sociais, culturais e históricos. Também estivemos conscientes de suas fragilidades, por isso esforçamo-nos para tratar das imagens de modo não limitado ao que elas dão a ver, tomando alguns cuidados sobre os quais discorreremos adiante.

As imagens possuem grande importância para o estudo da cultura material e podem informar, a partir das marcas visíveis dos objetos retratados em contexto, sutilezas e sensibilidades que dificilmente a observação de um objeto isolado ou a sua descrição propiciariam. Burke afirma que as “imagens são especialmente valiosas na reconstrução da cultura cotidiana de pessoas comuns” (BURKE, 2004, p. 99). Tratando-se do estudo das roupas, essa possibilidade se faz extremamente relevante, uma vez que o tecido é de difícil conservação, levando também em consideração que o estudo do artefato por si só se restringe no que tange ao modo de portar e à circulação social que as roupas possuíam no período em que foram produzidas.

Taylor (2002, p. 115) comenta que historiadores que estudam a indumentária utilizam uma porção de fontes visuais como ferramentas analíticas em seu trabalho, as quais permitem a observação do modo como as peças eram vestidas e manuseadas no passado. Representações visuais da indumentária feitas a partir de imagens de pessoas portando-a também revelam parte da dimensão social das roupas por apresentarem não apenas as vestimentas em si, mas os indivíduos que as vestem e seus contextos. Essas imagens, para além das roupas, exibem a maneira de vesti-las, como se inserem em determinados espaços e por quem são vestidas. Diante do exposto, pode-se afirmar que indicam ainda sutilezas referentes ao gênero e a posições e aspirações sociais que, às vezes, tornam-se despercebidas nos registros e discursos predominantes da história.

A presença das imagens no cotidiano das mais diversas sociedades e épocas confere às fontes visuais um caráter de ferramenta primordial para o estudo da história

da indumentária. Sobretudo devido à escassez de peças do vestuário anteriores ao século XVIII, as pesquisas baseiam-se em fontes diversas como as “pinturas, esculturas, afrescos, miniaturas, vitrais, moedas, selos, gravuras e tapeçarias.” (BOUCHER, 2010, p. 11). Contudo, via de regra, historiadores da moda recorrem às imagens sem considerar o seu potencial cognitivo.

Imagens de indumentária proporcionam uma rica observação de aspectos materiais de seus itens quando são considerados os contextos cultural, social e histórico nos quais estão inseridas. Por meio dessas imagens além dos itens de indumentária é possível observar a representação de paisagens materiais, processos sociais e modos de pensar e viver.

Apesar do potencial do estudo da indumentária a partir das imagens, há de se considerar as fragilidades neste envolvidas. Por essa razão, tivemos o cuidado de não nos conduzirmos em interpretações das imagens que sejam tendenciosas à generalização, ao anacronismo ou à superficialidade de meras descrições. Optamos, portanto, pelo delineamento de um caminho metodológico para a realização da análise das imagens que envolve a observação de fatores externos a estas, como o período em que foram produzidas, o contexto social, além das aspirações de seus autores. Aliado à observação, lançamos mão do apoio em documentos escritos do período em questão e a dados levantados por estudos desenvolvidos por outros pesquisadores. Adiante, iremos apresentar os critérios adotados para a seleção das imagens e descreveremos a metodologia empregada.

### 3.2 DA SELEÇÃO E METODOLOGIA DE ANÁLISE DAS IMAGENS

Partindo dos dados referentes a um provável período de fundação do quilombo Kalunga, optamos pela análise de imagens do século XIX que retratam mulheres negras (escravizadas, forras, africanas ou crioulas). Além dessas, incluímos as imagens recentes da comunidade remanescente. Logo, nossa seleção consiste em imagens compreendidas em um intervalo cronológico que abrange os séculos XIX e XXI<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Os dois séculos foram tomados separadamente, visto que precisávamos delimitar os períodos estudados, não sendo possível, no âmbito desta pesquisa, considerar também o século XX.

Chegou a ser realizada, no acervo da Biblioteca Nacional Digital<sup>20</sup>, uma busca<sup>21</sup> por imagens de mulheres negras que viveram entre os séculos XVII e XIX em Goiás, com o intuito de visualizar a indumentária portada por elas. Contudo, as únicas imagens<sup>22</sup> que conseguimos encontrar de escravizados, na região, retratam índios nesta condição. Para a realização de uma busca mais sistematizada seria necessária uma pesquisa de maior profundidade no arquivo histórico de Goiás. Isto, contudo, demandaria um tempo de busca incompatível com o que dispomos para a realização desta pesquisa de mestrado.

Diante das informações a respeito da formação dos quilombos Kalunga<sup>23</sup>, sobretudo aquelas referentes ao provável período em que esta ocorreu e ao papel de Salvador como elo entre Goiás e a África, optamos pela seleção de fotografias, considerando a importância e destaque da atividade fotográfica durante o século XIX no Brasil. Direccionamos nosso olhar, em um primeiro momento, para fotografias de mulheres escravizadas que habitavam o Rio de Janeiro e a Bahia, considerando também a influência do modo de vestir que era atribuído às baianas entre mulheres negras no período, inclusive as residentes no estado carioca<sup>24</sup>. Tratamos neste capítulo destas imagens, deixando as fotografias recentes para o capítulo seguinte, no qual abordamos também os critérios de seleção adotados.

A observação dessas fotografias permite o acesso a subsídios importantes à compreensão de aspectos da cultura material, presentes no modo de vestir; e da maneira como as roupas circulam socialmente e permeiam a vida individual e coletiva. Assim, a fotografia contribui com a análise de imagens que carregam reminiscências de modos de vestir de outrora e de agora. A escolha deste tipo de imagens se deu também devido à expansão da técnica fotográfica pelo mundo a partir do século XIX, o que possibilitou o acesso a um rico acervo composto por imagens de fotógrafos como Alberto Henschel, Augusto Stahl e José Christiano de Freitas Henriques Júnior, dentre outros.

---

<sup>20</sup> Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>

<sup>21</sup> Na busca referida, foram utilizadas as palavras-chave: “Goyaz”, “Goiás”, “escravos em Goiás”, “Calunga” e “Kalunga” para a busca de imagens em formato de: “desenho, folheto, fotografia e gravura”, relacionadas ao período compreendido pelos séculos XVII e XIX.

<sup>22</sup> As imagens que encontramos foram oito gravuras feitas por meio de litografia, no século XIX. Das quais, duas retratam paisagens e seis retratam índios escravizados, da etnia Gouaycoursous. Acreditamos que nossa busca selecionou estas últimas devido à semelhança da grafia do termo utilizado como chave da busca e “Gouaycoursous”. Não conseguimos determinar se essas imagens retratam índios que viviam em Goiás.

<sup>23</sup> Apresentadas no início do capítulo anterior.

<sup>24</sup> Essa questão será melhor explorada mais adiante.

Fazem parte de nossa seleção um retrato de autoria de cada um dos fotógrafos citados. Acessamos as imagens através da obra *Escravos brasileiros do século XIX nas fotografias de Christiano Jr.*, organizada por Paulo César de Azevedo e Maurício Lissovsky, publicada em 1988; além dos acervos digitais do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology e do Instituto Moreira Salles.

Como discutido anteriormente, as condições social e econômica seriam um fator determinante da quantidade, formas e materiais de itens de vestuário que compunham a aparência dos indivíduos escravizados. Isso não implicava, porém, a inexistência de variações e nuances no modo de vestir (SOUZA, 2011, p. 180). Portanto, é preciso considerar fatores como a diversidade étnico-cultural das mulheres escravizadas e a pluralidade de atividades e funções de trabalho exercidas por estas entre os contextos urbano, doméstico e rural, assim como elementos que indiquem situação de cativo ou de liberdade das mulheres retratadas, para a realização de uma análise concisa dessas fotografias.

Ao observar as fotografias, essas nuances aparecem na composição do vestuário, estilo de penteado, acessórios e objetos que compõem a imagem; e permitem que se perceba o jogo de cena existente no retrato fotográfico. A interferência dos senhores e dos fotógrafos revela, em partes, as intenções embutidas no registro, tais como as de exibir a figura do negro como um tipo social brasileiro exótico para um olhar estrangeiro; de exibir o porte físico da mulher negra, explorando sua sensualidade; ou mesmo de eternizar a imagem de uma escrava doméstica como parte integrante de um álbum de família.

No caso das fotografias que analisaremos aqui, é preciso considerar as intenções envolvidas na produção dos registros, bem como os estilos artísticos de cada autor e a construção social de determinado olhar sobre o que é retratado, para evitar generalizações e suposições equivocadas que possam surgir a partir da observação das imagens (RAINHO, 2008). Isso implica colocar as imagens sob suspeita e questionar algumas certezas já naturalizadas a partir do que elas dizem e do que se pode dizer a respeito delas. “Entendendo-se que as fotografias têm uma estreita relação com o que é social e culturalmente produzido e compartilhado por indivíduos e grupos sociais” (SOUZA, 2018, p. 61).

Prown (1982), historiador que se dedicou ao estudo da Cultura Material, sugere que os objetos, inclusive as roupas, não carregam valor intrínseco próprio, visto que materializam e refletem crenças culturais. Nessa esteira, Meneses (2003, p. 28),

afirma que as imagens “não têm sentido em si, imanentes”, pois é a interação social que produz sentidos, mobilizando determinados atributos para dar existência social a sentidos e valores e fazê-los atuar (MENESES, 2003). Portanto, a análise visual de aspectos materiais das roupas não pode se restringir àquilo que é possível inferir a partir de seus elementos materiais e visuais fora de contexto.

Por outro lado, como comenta Rose (2001) as visualidades exercem papel central na construção cultural da vida social, em que muitos sentidos podem ser apreendidos a partir das imagens. No caso do estudo da história da indumentária, por exemplo, por meio das visualidades, a imagem tem o potencial de inserir o indivíduo no contexto da cultura material. Dando a ver não apenas a materialidade das roupas, como aspectos de sua inserção social.

Faz-se necessária, para um tratamento sóbrio das imagens, uma abordagem metodológica crítica segundo os preceitos da cultura visual, como sugere Rose (2001). A autora propõe que o pesquisador adote algumas posturas diante das imagens que estão sendo analisadas: observar cuidadosamente a imagem em seu contexto social, sem assumir que ela se reduza a esse contexto; considerar de forma crítica que as representações visuais simultaneamente dependem e produzem inclusões e exclusões sociais, sendo que à medida que estas são reveladoras, também omitem sentidos; considerar que o olhar do pesquisador – um ser constituído a partir de determinado contexto histórico, geográfico, cultural e social – não é de forma alguma inocente, sendo, portanto, necessário refletir a respeito do modo como esse olhar é desenvolvido; por fim, pensar a respeito das condições sociais e efeitos das representações visuais, encarando que as práticas culturais permitem a articulação de significados a respeito do mundo, em negociação de conflitos sociais, na produção dos sujeitos sociais (ROSE, 2001).

Burke (2004), ao discutir a importância da imagem como suporte empírico para o conhecimento histórico, salienta a necessidade de considerar suas fragilidades enquanto fonte documental. Em relação ao contexto de estudos de questões raciais a partir das imagens, por exemplo, torna-se problemático o enfoque que as imagens dão ao que é típico, em detrimento do individual. (BURKE, 2004). As imagens também podem produzir idealizações, ou mesmo, fornecer a certa circunstância um sentido satírico. (BURKE, 2004). De modo geral, as imagens podem ser facilmente distorcidas, uma vez que não são fontes totalmente transparentes, sendo passíveis de manipulação e mudança de sentido. Além disso, há sentidos escondidos na

opacidade das imagens que se tornam significativos para a compreensão de mentalidades representadas quando tomado todo um contexto de visualidade. Portanto, considerou-se necessária uma observação das imagens que não são se limite a elas próprias, tornando-se fundamental o apoio em outras fontes documentais.

Uma destas fontes constitui-se em dados de pesquisas já realizadas a respeito das vestimentas das mulheres negras em diversas condições sociais no século XIX. Dentre elas, a tese de doutorado em história social da cultura de Patrícia March de Souza, intitulada *Visualidade da Escravidão: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos na cidade do Rio de Janeiro oitocentista*<sup>25</sup>. A dissertação de mestrado em artes visuais de Vanessa Raquel Lambert de Souza, intitulada *O vestuário do negro na fotografia e na pintura: Brasil, 1850-1890*<sup>26</sup>. O texto de Marcelo Eduardo Leite intitulado *Typos de pretos: escravos na fotografia de Christiano Jr*<sup>27</sup>. Por fim, o texto de Thiago Sant'anna e Caroline Custódio, intitulado *Vestidos e descalços: Uma arqueologia da visualidade na fotografia de escravos do Brasil do século XIX*<sup>28</sup>.

Para empreender a análise das fotografias a partir das questões citadas, desenvolvemos uma metodologia considerando as visualidades e a Cultura Material. Apoiamo-nos para tanto nas proposições de Taylor (2002), cujo trabalho é referência para os estudos de história da indumentária e, especificamente, para o estudo das roupas a partir de imagens; e nas considerações de Prown (1982) que destacam a possibilidade de observação do artefato por meio da imagem.

A perspectiva de Taylor (2002) a respeito das imagens parte da compreensão de que estas devem ser observadas individualmente pelas lentes de seus próprios períodos e de seus produtores. Portanto, nenhuma imagem está livre de preferências pessoais e preconceitos de seu autor, do mesmo modo que não está livre de convenções, políticas e preconceitos de seu tempo. Desse modo, pode ser enganoso aceitar fontes visuais pelo seu valor aparente, visto que as relações entre as imagens e os seus significados culturais são variadas e complexas (TAYLOR, 2002).

Quanto à metodologia proposta pelo historiador Jules Prown (1982) para a análise do artefato, foram apreendidos alguns aspectos que podem ser aplicados na

---

<sup>25</sup> Defendida em 2011.

<sup>26</sup> Defendida em 2007.

<sup>27</sup> Publicado em 2011 na revista *Visualidades*.

<sup>28</sup> Publicado em 2017 na revista *Visualidades*.

observação dos itens de indumentária representadas nas fotografias. Portanto, o método desenvolvido para este estudo ficou dividido em etapas que contemplam aspectos tanto da fotografia em si quanto da indumentária.

Também foram levadas em consideração no processo de análise das imagens as colocações de Rose (2001) e Burke (2004), que possuem grande convergência com as de Taylor (2002) e Prown (1982). Vale ressaltar também que a intenção ao desenvolver um método padrão não implica, para nós, uma prática de análise das imagens limitada aos passos propostos, já que cada imagem demanda a observação de elementos que lhe são próprios.

No contexto das fotografias estudadas neste capítulo, as roupas e acessórios configuravam uma construção visual minuciosamente planejada. Cada item de indumentária que compunha a aparência dos indivíduos retratados era investido de sentidos “historicamente selecionados e mobilizados [...] nas operações de produção, circulação e consumo de sentido.” (MENESES, 1998, p. 91). Portanto, essas imagens não apenas auxiliam no estudo da indumentária em si, como também este se faz necessário para uma leitura adequada dos sentidos da imagem.

Por esse motivo, consideramos fundamental a realização, a partir do que é possível analisar através imagens, de uma descrição dos atributos materiais dos itens de indumentária. A observação de tais atributos pode indicar, por exemplo, se esses são raros, valiosos, se carregam signos de distinção, se são novos ou gastos, e a partir de quais materiais foram produzidos. Portanto, incluímos na metodologia de análise das imagens alguns passos voltados para a descrição da indumentária. Foi preciso considerar, contudo que, no âmbito do vestuário, há um vocabulário complexo e efêmero e precisaríamos adotar certos critérios para a realização de uma descrição precisa e, por isso, adotamos o *Vocabulário de Termos Básicos para Catalogação de Indumentária*<sup>29</sup> do Comitê Internacional para os Museus e Coleções de Trajes (ICOM).

Optamos, para a realização da análise das fotografias, pelo levantamento de informações que podem estar contidas na própria imagem ou ser acessadas a partir de fontes externas. Partimos, então, de uma divisão dessas informações de modo que os pontos de maior interesse da pesquisa ficam alocados em categorias estabelecidas para facilitar a análise. A seguir apresentamos uma síntese do que consiste cada uma dessas categorias:

---

<sup>29</sup> Disponível em: <[http://terminology.collectiontrust.org.uk/ICOM-costume/vbt\\_ie.htm](http://terminology.collectiontrust.org.uk/ICOM-costume/vbt_ie.htm)>. Acesso em: 29 Nov. 2018.

1. **Autoria:** apresentar o fotógrafo autor da imagem, assim como os seus interesses pessoais, políticos e culturais;
2. **Contexto de produção da imagem:** informar em que circunstância a fotografia foi produzida, observando as suas finalidades sociais;
3. **Período:** informar o ano em que a imagem foi produzida, assim como possíveis especificidades relacionadas às técnicas fotográficas utilizadas no período em questão;
4. **Espaço fotográfico**<sup>30</sup>: descrever aspectos do recorte espacial, “à medida que este proporciona um quadro para a representação” (DUBOIS, 1998, p. 210);
5. **Descrição de itens de indumentária:** descrevê-los com base no vocabulário proposto pelo ICOM.

Após a realização da análise, faz-se necessária ainda uma revisão das informações obtidas para um confronto com os dados provenientes de outros suportes empíricos. Neste caso, para a análise das fotografias do século XIX utilizamos não apenas as pesquisas mencionadas anteriormente e documentos jornalísticos do período, bem como estudos referentes ao contexto social, cultural e histórico do Brasil oitocentista, como os de Marquese (2006), Silva (2005) e Maia (2017). No caso das fotografias recentes de mulheres Kalunga, entrevistas e histórias de vida de algumas dessas mulheres serviram de fonte de dados para a análise da visualidade da indumentária estudada.

### 3.3 PANORAMA DA FOTOGRAFIA NO BRASIL OITOCENTISTA

Segundo Mauad (2005), desde o século XIX, a percepção visual do mundo foi marcada pela produção de imagens por meio da utilização de dispositivos técnicos, sendo a fotografia um suporte material das imagens. No Brasil, a fotografia começou a ser utilizada poucos meses depois do anúncio oficial de sua invenção em Paris, sendo os primeiros registros fotográficos feitos em janeiro de 1840. A expansão inicial da fotografia em solo brasileiro aconteceu devido à demanda pela produção de retratos. Após a difusão de processos de impressão que tornavam a foto mais barata e, portanto, acessível, a fotografia se consolidou como atividade profissional. As *carte*

---

<sup>30</sup> Esta categoria integra o modelo de ficha de análise fotográfica proposto por Mauad (2005), que Phillippe Dubois chama de “corte espacial” (1998, p. 210).

*de visite* (cartão de visita) tiveram papel fundamental nesse processo (VASQUEZ, 2003), juntamente com as “*carte cabinet*” e as “*carte imperial*” (FERRAZ, 2014, p. 64).

As *carte de visite*, segundo Leite (2011), são retratos com medidas aproximadas de cinco centímetros de largura e nove de altura, cuja principal inovação é a reprodutibilidade em série, a partir de um sistema de lentes múltiplas. A possibilidade de reprodução permitia ao cliente a saída do ateliê fotográfico com uma série de imagens idênticas. Esse poderia adquirir 12, 24 ou 36 imagens iguais e podia, inclusive, retornar ao ateliê para encomendar novas cópias, pois o negativo ficava arquivado no estabelecimento. Uma vez com a série de imagens nas mãos, o cliente podia divulgar a imagem construída<sup>31</sup> nos retratos. Como sugere o próprio nome, ela é um “cartão de visita”.

No século XIX, o colecionismo de fotografias no Brasil passou a ser bastante comum entre membros das classes mais abastadas, o que “contribuiu para o aumento do consumo e troca das imagens, principalmente dos retratos individuais e coletivos.” (FERRAZ, 2014, p. 65). As *carte de visite* eram dadas como lembrança e, muitas vezes, trocadas entre as pessoas (LEITE, 2011), além de comporem coleções e álbuns de família (FERRAZ, 2014).

Aspectos da cultura material relacionados ao apego aos objetos podem ser observados, para além da prática de colecionar e acumular fotografias, nas próprias representações. As fotos eram compostas por objetos que podiam ser símbolos de civilização (como livros e bengalas), ferramentas e diversos adereços de indumentária, usados através de manipulações diversas de cenário e/ou da imagem do próprio retratado. Esses elementos forjavam um sentido ou mesmo remetiam a imagem à atividade profissional ou posição social do indivíduo, às quais esses objetos estavam intrinsecamente relacionados.

Os retratos possuíam especial importância e, dessa maneira, durante o século XIX e parte do XX, uma sessão em um estúdio fotográfico residia em um acontecimento raro e especial. As roupas, então, auxiliavam a projeção da imagem do retratado não necessariamente de modo correspondente à posição social que ocupava, mas de modo que fosse condizente com a imagem que se pretendia difundir e cristalizar. Costumeiramente, os fotógrafos tinham em seus próprios estúdios peças

---

<sup>31</sup> As convenções internacionais do retrato dessa fase da história da fotografia, com as possibilidades de vestuário, decoração e poses dos personagens assumidos, eram reproduzidas no Brasil (HEYNEMANN, 2012) pelos fotógrafos que eram, em sua maioria, europeus.

de roupas que servissem como uma espécie de figurino a ser vestido pelos indivíduos a serem retratados. Assim, o pobre poderia se vestir como rico, ou mesmo mulheres africanas podiam ser retratadas vestindo roupas de uma cultura ocidental. Nesse viés, Leite comenta que:

As fotos denunciam que o pobre ao se travestir de rico acaba refém de uma pose demasiadamente rígida e, em grande parte dos casos, podemos notar um certo desconforto do retratado diante da indumentária em geral oferecida pelos ateliês. Algumas das vestes usadas são as oferecidas pelo ateliê aos clientes, vindo, inclusive, descosturadas para serem adaptadas ao corpo do retratado, o que evidencia a conjugação entre realidade e ficção, verdade e sonho, imposição social e vontade individual. Tudo isso numa sociedade - dividida em classes e em universos distintos de homens e de mulheres, de adultos e de crianças -, que tem na moda um dos fatores determinantes para a representação de valores e papéis sociais (LEITE, 2011, p. 3).

Era comum a representação de indivíduos negros, ora para compor álbuns de família, prática recorrente quando se tratava de escravas domésticas, ora para compor séries de fotografias que retratavam tipos sociais. Senhores de escravos comumente encomendavam este tipo de imagem para levar para a Europa, como modo de exibir sua riqueza e a faceta escravocrata da sociedade brasileira, apelando para uma construção de imagem que explorasse a figura do negro como tipo exótico brasileiro.

Contudo, a população escravizada e membros das classes sociais menos favorecidas do período, em sua maioria, não tinham condições de acesso à fotografia, cuja atividade era muito onerosa, apesar de sua popularização. No caso dos indivíduos escravizados, o envolvimento com a fotografia se dava comumente com estes ocupando a posição de retratados, e não de clientes (VASQUEZ, 2003), por esse motivo a imagem era manipulada para atender aos interesses dos contratantes dos fotógrafos ou destes próprios.

Assim sendo, a fotografia tornou-se um poderoso instrumento de fabricação de uma ilusória coesão social, por oferecer às camadas hegemônicas um repertório de imagens comuns que permitem uma viagem no tempo e no espaço, estabelecendo um “museu imaginário ideal” (FABRIS, 2008, p. 45 apud FERRAZ, 2014, p. 64). Outra questão reforça essa manipulação da imagem do escravizado no Brasil oitocentista, que se deve ao fato do grupo de fotógrafos atuantes nesse período ser basicamente formado por estrangeiros que conformavam a representação desses indivíduos às suas lentes.

Tanto por meio dos retratos feitos em estúdio como das fotografias externas, a representação fotográfica no século XIX no Brasil se distanciava do real por meio de manipulações do cenário, da indumentária e de poses que atendiam aos interesses dos clientes e fotógrafos. Em virtude da grande possibilidade de manipulação da imagem construída através da fotografia, acreditamos que esta se encaixa na afirmação de Burke (2004) de que as imagens são testemunhas mudas, sendo difícil traduzir em palavras os sentidos que carregam.

Mauad (2005) também menciona que a validade do testemunho das imagens deve ser considerada sob determinados cuidados, uma vez que, simultaneamente, a fotografia pode atuar tanto como marca de uma materialidade passada, cujos aspectos são informados por objetos, pessoas e lugares; quanto como um símbolo daquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como única imagem a ser perenizada para o futuro, ideia da qual comunga Taylor (2012).

O fotógrafo, enquanto “autor” da imagem, controla a técnica e a estética fotográfica, que variam na mesma proporção da variação dos objetivos estabelecidos para a imagem. O controle da câmera fotográfica está fundamentalmente ligado à manipulação de códigos convencionados social e historicamente. No século XIX, nos países onde a fotografia já havia sido difundida, inclusive no Brasil, esse controle era restrito a um seleto grupo de fotógrafos profissionais que manipulava aparelhos pesados, tendo de produzir o seu próprio material de trabalho. Isso se manteve por bastante tempo, apenas no início do século XX, vieram a ser desenvolvidas as indústrias Kodak e, com estas, a difusão da fotografia amadora (MAUAD, 2005).

Compreende-se, portanto, que a fotografia resulta de um jogo que envolve expressão e conteúdo, o qual engloba o fotógrafo, enquanto autor da imagem, seus elementos expressos visualmente e sua recepção por parte do observador. Deste jogo depende-se um todo cultural composto pela manipulação de técnicas e saberes específicos por parte do fotógrafo, além das respostas do observador que estão diretamente associadas ao contexto social e histórico no qual este se insere, e, por fim, de um sentido aceito como socialmente válido (MAUAD, 2005). Logo, as fotografias tomadas para este estudo não apresentam uma visualidade que transpareça um sentido absoluto.

Além disso, no que tange à sua utilização para a observação das roupas, há limitações impostas devido às características das técnicas fotográficas utilizadas no

século XIX. Não sendo possível, portanto, determinar elementos como as cores dos tecidos, ou detalhes de sua estrutura.

### 3.4 A MULHER NEGRA NA SOCIEDADE BRASILEIRA DO SÉCULO XIX

É importante introduzir a discussão sobre a mulher negra na sociedade brasileira no período estudado, a fim de nos aproximarmos do objeto da pesquisa. Cabe salientar, contudo, que não se pretende aqui tomar a mulher negra como uma categoria universal, mas a situar no âmbito das relações sociais. Até mesmo no âmbito da escravidão, deve-se levar em conta que estas foram vivenciadas de diferentes formas. Entre escravizadas africanas, por exemplo, havia diferenças quanto ao pertencimento a diferentes etnias, dentre as quais cada uma possuía uma herança cultural específica. Portanto, as informações que apresentaremos adiante não carregam a pretensão de descrever as sociabilidades dessas mulheres em toda a sua complexidade, trata-se apenas de um modo de expor concisamente o contexto em que se encontravam.

De modo geral, as vidas de mulheres negras no Brasil oitocentista eram perpassadas pela escravidão, fosse pela situação de cativo, de manumissão ou pela experiência de cativo de gerações anteriores às suas próprias. As formas por meio das quais vivenciavam suas sociabilidades iam além do status de cativas ou libertas. Salvo as especificidades de cada uma das condições mencionadas, todas carregavam o estigma da diferença e da subalternidade acompanhados, sobretudo, pelo pretexto racial.<sup>32</sup>

Durante os séculos XVII, XVIII e XIX, a instituição escravista atravessou um processo de profundas transformações. No final do século XVII, o sistema escravocrata brasileiro apoiou-se em uma estreita articulação entre o volumoso tráfico transatlântico de escravizados e o número constante de alforrias, sobretudo de mulheres, dentre as quais predominavam aquelas nascidas no Brasil, chamadas de crioulas. Para manter o equilíbrio desta equação, aumentava-se a intensidade do tráfico, com o propósito de manter a ordem social escravista por intermédio da introdução de grandes quantidades de indivíduos escravizados. Durante o século XVIII, a atividade quilombola expandiu-se com o aumento do volume do tráfico

---

<sup>32</sup> Recorde que abordamos essa questão tratando mais especificamente da inserção social das mulheres “crioulas” no primeiro capítulo (páginas 45 e 46).

negreiro transatlântico e a formação dos núcleos mineradores, localizados no interior do país. No século XIX, o ciclo de revoltas africanas que agitou o Recôncavo Baiano (entre 1807 e 1853) apareceu como outra forma de resistência escrava coletiva (MARQUESE, 2006).

Esses processos, especialmente com a dinâmica do tráfico transatlântico acoplada à dinâmica da alforria, culminaram, no século XIX, com a gênese de grande população livre negra, africana e crioula (MARQUESE, 2006). Contudo, durante o século XIX, outras formas de manutenção da escravidão foram sendo estrategicamente criadas, como o próprio comércio interno de cativos, comentado anteriormente. Paulatinamente, durante este período, cresceu a quantidade de alforrias concedidas aos cativos, tendo esta chegado a números expressivos na década de 1870, conforme comenta Pires.

Isso se explica, dentre outros fatores, pelo decréscimo da população escrava naquele momento, mas não se pode perder de vista a correlata intensificação das lutas pela alforria diante da transferência compulsória provocada pelo tráfico interprovincial (PIRES, 2006, p. 142).

Vale salientar a existência de um conjunto de medidas por meio do qual buscava-se atenuar a questão escravista no império, como a própria proibição do tráfico atlântico, a assinatura da Lei do Ventre Livre, em 1871, e o advento do movimento abolicionista na Bahia. Esta conjuntura tornava a população formada por mulheres negras no Brasil um grupo heterogêneo que continha mulheres cativas, mas também muitas libertas, de origem africana e crioulas. A historiadora Ludmila de Souza Maia, em estudo recente publicado em forma de artigo, analisou escritos literários e jornalísticos referentes à escravidão, de meados do século XIX, que revelam particularidades das sociabilidades de mulheres negras escravizadas no período. Maia (2017) enfatiza a crueldade vivenciada por essas mulheres, que eram vítimas de contextos desumanos marcados pela exploração sexual; pela separação de famílias, inclusive de mães e filhos, devido à comercialização desses indivíduos; pela prática recorrente de suicídios, tidos como refúgio diante do sofrimento do cativeiro; e pelo tratamento animalesco dado a homens e mulheres cativos durante os leilões de escravos.

Outros estudiosos trazem à tona o modo como a mulher negra recebeu marcações que a circunscreviam ao trabalho doméstico e à reificação sexual. Vainfas afirma que:

Acostumados a ver nos escravos bens pessoais, os senhores, mesmo que pobres, estendiam seu senhorio à esfera sexual, de maneira que não seria exagero dizer que a escravidão não raro implicava a possibilidade do concubinato, de chamegos entre amos e cativas (VAINFAS, 1997, p. 234).

Como comentado, ao longo dos séculos XVII a XIX, houve um expressivo número de alforrias concedidas no Brasil. Dentre essas, havia uma predominância de concessões aos escravizados crioulos, sobretudo aos pardos: sendo que este grupo “constituiu 69% do universo das alforrias, contra apenas 31% de africanos libertados” (MARQUESE, 2006, p. 114). Ainda dentre estas cartas de alforria, preponderava uma proporção de mulheres, sendo duas libertas para cada homem. (MARQUESE, 2006). Esses dados indicam a presença de um grupo expressivo de mulheres forras na sociedade brasileira oitocentista, que, certamente, era composto em grande parte por mulheres crioulas.

Quanto à inserção social dessas mulheres, Silva (2005, p. 237) elucida que “em geral permaneciam exercendo atividades similares às do tempo da escravidão”, sendo que, recorrentemente, trabalhavam como escravas de ganho para seus senhores, passando então a ser vistas como “pretas vendedeiras” egressas do cativeiro. Ainda assim, a nova condição de mulher forra não lhes garantia uma mudança expressiva em relação ao *status* social, que, apesar de melhor, não se diferenciava muito do anterior (SILVA, 2005). Isso se devia ao fato que, ainda que dentre essas mulheres fosse comum a socialização com grupos mais abastados e a acumulação patrimonial, elas permaneciam em posição de subalternidade, carregando o estigma da escravidão (SILVA, 2005).

### **3.4.1 A Representação da Mulher Negra no Brasil Oitocentista**

A construção de imagens demonstra como as relações étnico-raciais são formadas historicamente (FERNANDES; SOUZA, 2016). Hall (1997) afirma que a representação compreende uma parte essencial do processo pelo qual o sentido é produzido e compartilhado entre membros de uma determinada cultura, envolvendo, inclusive, o uso das imagens. O autor acrescenta que a representação acontece tanto

através daquilo que pode ser visto quanto do que não pode ser visto em uma imagem, sendo que a visualidade projetada resulta sempre de um conjunto de escolhas do que será exposto e, também, do que será oculto. Assim, o sentido da representação imagética extrapola aquilo que a imagem permite mostrar.

Ainda sob a perspectiva do pensamento de Hall (1997), qualquer escolha no que tange à representação de uma cultura se desdobra em consequências que possuem relação direta com os sentidos produzidos através da representação em si, e com o modo como é produzida. Tais sentidos são inevitavelmente implicados de relações de poder, especialmente aqueles que emergem da relação entre quem cria a representação e quem é representado (HALL, 1997).

Sob esse aspecto, Fernandes e Souza (2016) mencionam que dentre uma totalidade de representações acerca de grupos sociais, algumas ganham maior visibilidade, passando a ser legitimadas enquanto uma expressão da realidade social. Logo, estas representações são construídas por narrativas hegemônicas, que representam um grupo social em detrimento de outros. No caso da sociedade brasileira durante o século XIX, essas representações foram construídas seguindo uma “óptica eurocêntrica, que institui sentidos de ‘normalidade e ‘anormalidade’”. (FERNANDES; SOUZA, 2016, p. 104).

As fontes documentais sobre a escravidão no Brasil, tanto as imagens quanto as narrativas comumente elaboradas pelos viajantes europeus em seus diários, comprovam que a representação da população escravizada e forra “deriva, essencialmente de *quem via* o escravo e não de *quem era* escravo” (SOUZA, 2018, p. 50), sendo a conceituação da “vida afetiva, religiosa, cultural e material dos escravos africanos e seus descendentes” (SOUZA, 2018, p. 50) feita sob o ponto de vista do homem branco europeu. Portanto, “investigar formas e hábitos de vestuário implica lidarmos com interpretações provenientes de ‘representações do outro’, alheias à compreensão dos próprios escravos sobre suas roupas.” (SOUZA, 2018, p. 50),

Tratando-se do olhar europeu em relação à mulher negra no Brasil oitocentista, o critério principal para a representação de aspectos da escravidão e da existência cativa no Brasil era registrar as diferenças (SOUZA, 2011). Essas diferenças manifestavam-se na cor da pele, no modo de vestir, em escarificações, no cabelo crespo, e/ou no fenótipo da mulher negra, vistas sob uma perspectiva do que era considerado exótico. Conforme afirma Souza:

Na elaboração da alteridade, a população negra foi *a priori* considerada “diferente” e, nesse processo, ao negro era dedicada uma avaliação de inferioridade tal que, entre o viajante e ele, se interpunham vários níveis discriminatórios de etnia, civilidade e cultura (SOUZA, 2011, p. 83).

Estes “níveis discriminatórios” refletiam o modo como essa população, mesmo os indivíduos libertos, vivenciavam suas sociabilidades de modo geral, sob o indesejado estigma da escravidão.

### 3.5 ASPECTOS COMUNS DAS FOTOGRAFIAS E ANÁLISE DAS IMAGENS

Antes de avançar para a análise das imagens, é oportuno pontuar alguns aspectos que as fotografias selecionadas possuem em comum, por exemplo, o período, marcado por um interesse crescente, no século XIX, pela realização de retratos. Dentre os quais o número daqueles feitos em estúdio é sobressalente em relação a outros tipos. Segundo Mauad (1997), isso se devia a limitações relacionadas à luminosidade e ao tempo necessários para a fixação das chapas fotográficas.

Quanto ao hábito de frequentar estúdios fotográficos, Mauad (1997) comenta ter referência no código de costumes do período, por meio do qual se pretendia igualar o morador do Rio de Janeiro (onde se concentrava o maior número de estúdios devido à presença da corte real e ao *status* de capital do império) ao de Paris, sendo assim um símbolo de prestígio. Logo, a presença de homens e mulheres negros nesses estúdios raramente ocorria por iniciativa e financiamentos próprios, devido à estrutura social do período, sendo, portanto, orientada por interesses de terceiros. Isso somado às exigências dos fotógrafos quanto às poses e vestimentas portadas, possivelmente tornava desagradável para essas pessoas a experiência de ser fotografadas.

Em relação às poses, especificamente, Mauad (1997) comenta que até 1846 precisavam ser mantidas por cinco minutos até a conclusão do registro, só então caindo para um minuto. No entanto, à medida que esse tempo diminuía, eram exigidos mais elementos para a composição do cenário, fazendo com que o retrato adquirisse “novos atributos ligados ao fundo e aos adereços de acompanhamento.” (MAUAD, 1997, p. 193). Cardim (2012) chama atenção para o fato de que ainda que os negros e os brancos tivessem poses semelhantes em seus retratos, há disparidades. De acordo com a pesquisadora, há “diferenças significativas no que diz respeito à

identificação, direção do olhar, posição da cabeça e exposição do perfil. [...] Pessoas brancas apresentam indivíduos, ao passo que certos retratos de negros expõem tipos humanos” (CARDIM, 2012, p. 6).

De modo geral, as mulheres negras, fossem escravizadas ou forras, africanas ou crioulas, foram fotografadas sob um olhar predominantemente masculino, produtor de representações parciais e fragmentadas das mulheres observadas, cujo conteúdo era discriminador. Este era orientado pela presença de marcas da precariedade material da condição cativa, que se destacava por meio da seminudez, dos trapos e dos andrajos; pelas expressões de identidade étnica e cultural, recorrentemente de forma exagerada, através dos tecidos brancos, rendas, turbantes, joias, dos panos da costa e dos xales. Sendo assim construídas tipologias visuais a partir de construções de aparência da mulher negra na sociedade brasileira (LEITE, 2011; SOUZA, 2011).

Essas imagens documentam “aspectos da escravidão no Brasil em décadas posteriores ao fim do tráfico [...] quando se ouvem vozes abolicionistas.” (HEYNEMANN, 2012, p. 6). Dentre elas, há um universo amplo que engloba as fotografias utilizadas como lembrança da visita ao Império brasileiro, dentre as quais há distinções como o retrato de rosto, de busto e as cenas posadas com o fito de representar os ofícios daqueles indivíduos. Além de diversas outras imagens, como as de escravizados no ambiente das ruas e das fazendas, como as geradas por Marc Ferrez. Foi necessário, no entanto, que nos detivéssemos a algumas delas, em torno das quais iniciamos a próxima etapa de nossa pesquisa.

### **3.5.1 Retrato de Mulher Escravizada, de Christiano Júnior**

Abrindo a série de imagens, temos a fotografia de Christiano Júnior (figura 6).

Figura 6 Cópia fotográfica em papel albuminado no formato *carte de visite* [1865].



Foto: José Christiano de Freitas Henriques Júnior. Fonte: (AZEVEDO; LISSOVSKY, 1988, p. 19).

Esta imagem, do fotógrafo conhecido como Christiano Júnior, é parte de uma série de cerca de setenta retratos de “tipos de pretos”, realizada por ele em estúdio em torno de 1865. Christiano Júnior era português e passou a residir no Brasil no ano de 1855, dando início à atividade fotográfica por volta de 1860. O fotógrafo trabalhou inicialmente em Maceió, Alagoas, transferindo-se para o Rio de Janeiro em 1863. O seu ateliê alcançava diferentes segmentos sociais da disputada clientela da cidade. Tem destaque no seu trabalho uma série de retratos da população cativa, que correspondia a um terço da população total do Rio de Janeiro. Os retratos de “tipos de pretos” acabaram se tornando um ícone de uma prática fotográfica e da visualidade da escravidão no Brasil oitocentista, fomentando diversas análises acerca de seu significado.

Naquele contexto, os homens e mulheres retratados por Christiano Júnior desempenhavam diversas atividades de ganho em um período em que o trabalho braçal carregava uma conotação pejorativa. Os chamados “negros de ganho” aparecem simulando diversas ocupações desempenhadas nas ruas da cidade do Rio de Janeiro: como as de vendedores de frutas, verduras, flores, peixes, leite, dentre outros. Os retratos eram feitos no suporte *carte de visite* e apregoados para a venda aos que partiam para a Europa como *souvenirs*. Eram apresentados em dois formatos: busto e corpo inteiro. Alguns continham anotações referentes à nação africana à qual o indivíduo retratado era originário, o que podia demonstrar um cuidado do fotógrafo em evidenciar a diversidade, objeto de interesse de Christiano Júnior (LEITE, 2011).

A relação do fotógrafo com os negros retratados era marcada por poder e desigualdade. Manuela Carneiro da Cunha escreveu, em seu texto “Olhar escravo, ser olhado”, a respeito dos cartões/fotos do “exótico” que Christiano Jr. fez de escravizados brasileiros:

Num retrato pode-se ser visto e pode-se dar a ver, alternativas que estão francamente ligadas à relação do retratado com o retratante. Quem encomenda uma fotografia mostra-se, dá-se a conhecer, esparrama-se pelo papel, a si e a seus atributos e propriedades, como gostaria de ser visto, como se vê a si mesmo no espelho. É o sujeito do retrato. Aqui o escravo é visto, não se dá a ver. (CUNHA, 1988, p. 23).

Apesar de acreditarmos que, ainda que sob uma relação de dominação, o escravizado dá a ver a si mesmo através das imagens, concordamos com a autora ao considerarmos que o escravizado não ocupava, no contexto em questão, uma posição de “sujeito de direito” (MIRZOEFF, 2006, p. 751), uma vez que este estava envolvido em uma “genealogia escravocrata patriarcal de Autoridade” (MIRZOEFF, 2006, p. 751), que permeava o ateliê de Christiano Júnior. Sendo, portanto, dado a ver conforme a intencionalidade de quem encomendava e de quem produzia a imagem.

Vasquez (2003, p. 23) disserta que, para Christiano Júnior, os modelos eram vistos “mais como mercadoria do que como seres humanos”. O autor cita um anúncio publicado pelo fotógrafo em 1866, que divulgava o seu estabelecimento, notificando ao público que possuía “variada coleção de costumes e tipos de pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa” (VASQUEZ, 2003, p. 23). O anúncio denota ainda a preocupação máxima de explorar a imagem do Brasil como um país escravocrata, através da figura “exótica” do negro.

A figura 6 compõe a série de retratos citada<sup>33</sup>, cujo enfoque era direcionado pela intenção do fotógrafo de retratar as “peculiaridades” da imagem do indivíduo escravizado, sob uma perspectiva focada no fenótipo associado ao, então aceito, conceito de raça e à condição social. A respeito da indumentária, os retratos de Christiano Júnior deixam evidente a intenção de representação de negros em condição cativa<sup>34</sup> por meio dos modelos retratados. Mesmo que esses modelos não fossem, de fato, escravos de ganho, certamente estavam trajados como se fossem.

Considerando as diversas formas de representação da mulher negra na iconografia do século XIX, as mulheres das fotografias de Christiano Júnior são apresentadas especificamente como escravizadas. Nesse aspecto, seus retratos se diferem de outros, bastante comuns no Brasil no século XIX, em que mulheres negras eram retratadas recorrentemente com a adoção de elementos de indumentária que as caracterizassem ora segundo os padrões sociais vigentes, com elementos ocidentais de origem europeia; ora segundo uma visão alegórica da mulher negra, estando seminuas.

Com um cenário que apresenta certa teatralidade, o fotógrafo mostra a sua intenção de reproduzir o ambiente próprio das ruas do Rio de Janeiro e a atividade de comércio supostamente realizada pela mulher retratada. O retrato *de corpo inteiro* permite a visualização do conjunto da indumentária, diferentemente do *busto*, dando a ver elementos bastante significativos como o pé descalço da mulher, que revela a condição cativa à qual ela pertence. Ao mesmo tempo, o cenário construído oferece uma noção de espaço mais ampla, sendo possível a associação daquele modo de vestir ao contexto urbano. Ainda que não seja possível determinar um horário e lugar específicos, sabe-se que a mulher e sua indumentária pertenceriam a um cenário cotidiano e diurno das ruas do Rio de Janeiro.

---

<sup>33</sup> O material composto pelos retratos feitos por Christiano Júnior tem sido amplamente estudado como fonte documental por historiadores interessados nas sociabilidades de homens e mulheres escravizados e na própria história da fotografia. Portanto, consideramos que a análise em conjunto dessa série de fotografias é profundamente relevante e rica, porém não teríamos condições de empreendê-la nessa pesquisa devido às já citadas limitações relacionadas ao tempo de desenvolvimento do trabalho. Reconhecemos também que outros pesquisadores como March (2011), Hirszman (2011) e Leite (2011) fizeram um excelente trabalho ao empreender tal análise e por isso optamos por incluir apenas uma fotografia de Christiano Júnior em nossa seleção, considerando a importância da indumentária no trabalho do fotógrafo e os critérios adotados por nós, voltados para o objeto de nosso estudo.

<sup>34</sup> Christiano Júnior teve o cuidado de mostrar os pés descalços em diversas fotografias, o que era à época um estigma da escravidão, conforme comentado por Custódio e Sant’anna (2018).

Na imagem, a mulher aparece sentada vestindo um conjunto de saia e blusa com um pano da costa<sup>35</sup> amarrado ao redor da cintura. A saia possui modelagem ampla, sem muitos detalhes, apenas um recorte na barra que confere mais volume à peça, como uma espécie de babado. Quanto ao tecido, possivelmente seja feito de algodão, como sugerem o aspecto de caimento da peça percebido através da imagem e as informações acerca dos tecidos utilizados no período<sup>36</sup>. A estampa possui um fundo claro e padronagem discreta e pequena, de padrão geométrico que se parece com o xadrez<sup>37</sup>.

A blusa também parece ser feita de tecido de algodão, em uma tonalidade mais escura e detalhes de tecido estampado, fazendo um *composé* com a saia. Possui mangas também de modelagem ampla, cujo comprimento termina pouco acima dos cotovelos. Além desses detalhes, possui uma abertura frontal com fechamento de botões. O acabamento da barra das mangas é feito com debrum de tecido estampado semelhante ao da saia, este acabamento faz parte da abertura frontal e decote da peça, bastante discreto e rente ao pescoço.

O pano da costa, tecido de origem africana muito presente na iconografia referente às mulheres africanas e crioulas no Brasil do século XIX, aparece na imagem com padronagem de listras, amarrado ao redor da cintura. Segundo Escorel (2000), que se dedicou ao estudo da indumentária de homens e mulheres negros e das relações de poder no Brasil do século XVIII, os panos da costa trazidos para o Brasil comumente apresentavam padronagem de listras e padronagem madras. Quanto à sua utilização na cintura, Escorel (2000) comenta que diferentemente do costume africano, no qual o pano era confeccionado em tamanho que possibilitava envolver todo o corpo de um adulto, no Brasil, devido ao custo, era utilizado como xale e pano de cintura. O uso do pano carregava sentidos relacionados ao candomblé e possuía funções práticas como a de carregar, amarrados por ele, os filhos pequenos ao redor do corpo.

---

<sup>35</sup>Abordamos o uso do pano da costa pelas crioulas e exploramos os diversos sentidos que pode evocar na página 47.

<sup>36</sup> As menções ao tecido de algodão de cor lisa e à estampa chita predominam nos anúncios de fuga de jornais do século XIX. Além disso, a historiografia do período reforça a presença da chita como importante matéria-prima das peças vestidas pelas escravizadas do período, March (2011) discorre a respeito desse assunto.

<sup>37</sup> Os tecidos estampados eram amplamente utilizados pelas mulheres negras. Dentre as padronagens mais usadas estão o floral (chita), o xadrez e as listras, os dois primeiros possuem uma forte relação com as culturas oriental e islâmica, das quais o continente africano recebia profunda influência (SILVA EFF, 2010).

Na cabeça, ela usa um turbante<sup>38</sup> de cor clara que, à semelhança do pano da costa, evocava sentidos relacionados à religiosidade africana, assumindo, além disso, o papel funcional de amenizar o impacto das pesadas bandejas que eram carregadas pelas “vendedeiras”, como também eram chamadas à época, sobre suas cabeças. Segundo Tostes:

o código do turbante deve ser lido como um signo polissêmico, pois se para a aristocracia portuguesa era identificado com a condição de servidão, no antigo Oriente Médio envolver a cabeça com um pano, com uma ponta pendente, era sinal de distinção (TOSTES, 1983, p. 111 apud ESCOREL, 2000, p. 54).

Portanto, o turbante assumia sentidos interpretados de maneira distinta pela mulher que o vestia e pela elite europeia. Além disso, no Brasil, havia uma correspondência das diferentes formas de amarração do turbante com etnias, grupos de procedência e hierarquias dentro da organização religiosa afro-brasileira (ESCOREL, 2000).

De modo geral, é possível perceber por meio da imagem que a indumentária retratada se adéqua ao trabalho referente ao esforço físico. Não pudemos saber, contudo, se se trata de um modo de vestir específico das escravizadas que atuavam no comércio urbano. Através de anúncios<sup>39</sup> de venda de escravizados publicados em jornais do século XIX, encontramos referências a escravizadas que, além de desenvolver a função de quitandeiras, costumavam andar com grandes tabuleiros vendendo seus produtos em mercados públicos urbanos, trabalhavam como lavadeiras, desenvolviam serviços domésticos ou eram doceiras (estas provavelmente também se dedicavam ao comércio desses produtos). Como descrito no anúncio a seguir, que reúne as duas situações:

Vende-se uma mulata boa costureira, engomadeira, bordadeira, cozinheira, doceira, capaz para todo o serviço de caza, e se vende estar prenhe, quem a pretender comprar dirija-se á rua Detraz do Hospicio, a fallar no sobrado ou loja da caza N<sup>o</sup>33, e na dita caza se vendem duas negras, huma capaz para todo o serviço de casa, que engoma, coze, cozinha, e outra He lavadeira e quitandeira (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 1817).

<sup>38</sup> Abordamos a significância do turbante no âmbito religioso do candomblé e sua funcionalidade de amortecer o peso carregado na cabeça, na página 46.

<sup>39</sup> Tivemos acesso a esses documentos através da Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional Digital. Na sessão de periódicos do século XIX, utilizamos palavras como: escrava, saia, chita, venda e fugio, como chave de busca no acervo. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/docmulti.aspx?bib=seculo19>>. Acesso em: 6 dez. 2018.

A partir dessas informações, nota-se que, além de haver uma multiplicidade de papéis exercidos pelas mulheres em condição cativa e da existência de diferentes modos de vestir evidenciada pelas imagens desse período, uma mesma mulher podia exercer mais de um papel relacionado ao serviço aos senhores em contexto urbano. Isto indica que nem toda função de trabalho estava associada a um modo de vestir específico. Assim sendo, é possível considerar que a indumentária que aparece na fotografia de Christiano Júnior poderia realmente ser de uma escrava de ganho, mas não só. Outros documentos reforçam essa hipótese.

Anúncios de fuga de escravizados do mesmo período, diferentemente dos anúncios de venda, costumavam conter descrições minuciosas das roupas trajadas pelos indivíduos procurados, ao invés da descrição do tipo de trabalho que realizavam. Uma vez que o intuito era de tornar a caracterização mais minuciosa e real possível para o sucesso da recaptura. Nesses anúncios há referências a aspectos da indumentária trajada por mulheres procuradas no século XIX que se aproximam de elementos identificados nesta imagem de Christiano Júnior. Muitos citam a utilização de peças estampadas. O anúncio a seguir, por exemplo, menciona um vestido de padronagem xadrez:

Em 14 de Outubro deste anno, fugio uma negra de Nome Maria, de nação, baixa, cheia de corpo, rosto redondo, beiços e tornozelos grossos, vestida com roupinha de pano azul, hum vestido de chita<sup>40</sup>, e outro de riscadinho de chadrez azul: em 24 do mesmo mez fogio hum molecão official de Alfaiate, de nome Pedro, nação Monjolo, com principio de barba, lanhos na cara, beiços grossos, huma pequena belida e hum dos olhos, espigado do corpo, vestido com jaqueta e calça branca, posto que ao fogir levou mais roupa. Quem deles tiver noticia, ou os prender, procure na rua da Quitanda, a Francisco das Chagas Ribeiro, que pagará as alviçaras, ou as despesas que com eles tiver feito (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 1820).

O termo “riscado” também aparece diversas vezes nesses documentos e possivelmente se refere à padronagem de listras:

Escravos fugidos em 18 de julho 1819, a Horacio Messeni, padeiro na rua dos Ourives N.º 55.- Maria, Libolla, estatura ordinaria, cabellos curtos, cara redonda, hum pequeno signal na face esquerda, peitos grandes, vestida com saia de chita riscada de azul, e o corpo de riscadinho de linho branco e azul. Maria, Conga, pouco mais que ordinária, olhos grandes, cabellos compridos amarrados com hum lenço encarnado com pintas brancas, vestido de linho

---

<sup>40</sup> “A palavra chita deriva de *chint* em híndi, língua falada na Índia, derivada do sânscrito. *Chint* significa pinta ou mancha<sup>2</sup> e caracteriza, pois, a estampa predominantemente floral, tendo em vista que o hinduísmo e o islamismo, as duas religiões principais do Oriente, proibiam as representações figurativas.” (SILVA EFF, 2010, p. 99).

riscado de azul e branco; aquela pessoa que as segurar, e conduzir á caza de seu Senhor receberá a quantia de 12:800 (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 1819).

A presença, na iconografia do século XIX, da representação de indivíduos negros com roupas listradas reitera a possibilidade da associação aqui feita. Esse tipo de representação era recorrente não apenas em fotografias, como também em pinturas, por exemplo, nas obras de Debret e Rugendas. Portanto, é significativo o fato de haver, na imagem de Christiano Júnior, uma mulher portando um pano da costa listrado. Escorel informa que o tecido listrado simbolizava no período, ao mesmo tempo, a origem oriental daqueles indivíduos (uma vez que a África então era considerada oriente pelos europeus), sua alteridade e a condição servil que lhes foi imposta no exílio. Tendo sido esse tipo de padronagem, durante muito tempo, a marca registrada da criadagem em geral (ESCOREL, 2000).<sup>41</sup>

### 3.5.2 Mina Tapa, de Augusto Stahl

Segundo dados disponíveis no portal Brasileira Fotográfica<sup>42</sup>, Stahl nasceu em Bergamo, na Itália, em 23 de maio de 1828, sendo originário de uma família da Alsácia, na França. O fotógrafo veio para o Brasil em 1853, instalando-se inicialmente em Recife, vindo a se estabelecer, em 1862, na cidade do Rio de Janeiro. Stahl é autor de uma importante e abrangente obra e foi um dos primeiros fotógrafos a produzir as *cartes de visite* no país, onde permaneceu até 1875.

---

<sup>41</sup> Escorel (2000) relaciona o uso da padronagem de listras no contexto abrangido pelo nosso estudo a um modo de marcar distância entre os excluídos e os cidadãos de maior prestígio por meio da visualidade produzida pela indumentária, legível por todos. A exemplo disso, a autora cita leis saxônicas do século XIII, através das quais as vestes listradas eram impostas aos bastardos, aos servos e aos condenados; bem como os decretos vestimentários da Europa meridional, na Idade Média, que prescreviam o listrado às prostitutas, aos saltimbancos, aos bufões e aos carrascos. Sendo assim, a sua posterior identificação com os negros submetidos ao cativeiro no Brasil oitocentista, parece dar continuidade a essa mesma linguagem.

<sup>42</sup> O portal é resultante de um projeto de reunião de acervos fotográficos do país, que surgiu como uma parceria entre a Biblioteca Nacional e o Instituto Moreira Salles. O texto consultado foi publicado no ano de 2016 e consiste em uma breve biografia de Augusto Stahl e cronologia de seu trabalho como fotógrafo. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=6150>>. Acesso em: 14 dez. 2018.

Figura 7 - Mina Tapa. Cópia fotográfica em papel albuminado [1865].



Foto: Augusto Stahl. Fonte: Acervo digital do Peabody Museum

Stahl fotografou mulheres e homens negros e asiáticos por encomenda de Louis Agassiz, um “biólogo e naturalista suíço, naturalizado norte-americano e fundador do Museu de Zoologia Comparada da Universidade de Harvard” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 104). Agassiz chefiou uma expedição ao Brasil e aos Andes chamada *Thayer*, cujo objetivo era colher material para estudos científicos. As fotografias encomendadas por Agassiz a Stahl foram feitas na cidade do Rio de Janeiro, e seriam usadas pelo naturalista em estudos comparativos futuros (KOUTSOUKOS, 2006; SOUZA, 2018). Atualmente, encontram-se organizadas em

álbuns no Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, da Universidade de Harvard.

A imagem (figura 7) é convencionalmente um retrato de estúdio. Para as fotografias encomendadas pelo naturalista, contudo, devido à sua finalidade, não eram arranjados cenários, como era comum em fotos desse tipo, uma vez que importava essencialmente a Agassiz a imagem dos modelos retratados. Sobre os quais, a partir das imagens, lançaria um “olhar científico”. Dessa forma, ele não estava interessado na figura exótica que poderia ser potencializada por elementos de cena (KOUTSOUKOS, 2006).

A mulher retratada é africana, sua origem se torna evidente pelas escarificações em seu rosto. Poderia ser escravizada ou forra, no primeiro caso sua presença no estúdio como modelo de Stahl teria sido negociada com o seu senhor. Em virtude da intenção envolvida no processo de produção dessas imagens, as modelos acabavam sendo reificadas em uma relação de dominação e opressão expressa nas fotografias, dentre as quais havia um considerável número de mulheres retratadas seminuas.

As imagens produzidas por Stahl conduzem a uma generalização da figura negra feminina, uma vez que esta é representada de tal forma que impossibilita a caracterização das mulheres como escravizadas ou libertas. Idêntico processo está presente na construção da representação de mãe e filho, que permite a associação da imagem a qualquer mãe negra, escravizada ou não, com o filho (SOUZA, 2018).

Diferente da fotografia de Christiano Júnior, esta de Stahl não mostra a mulher de corpo inteiro, apesar de estar em pé diante da câmera. Além disso, o recorte espacial não informa o contexto espaçotemporal ao qual a cena retratada estaria relacionada. O fotógrafo opta por um fundo liso que valoriza a imagem da modelo. A fotografia se destaca em meio às outras desta mesma série do fotógrafo pela presença da criança, a pose da modelo também difere das demais<sup>44</sup> por esse motivo. Assim, resta óbvio a intenção do fotógrafo de retratar o modo como a mulher carregava a criança usando o pano da costa.

Às fotos de Stahl foram inseridas anotações como uma espécie de legenda cujo objetivo era identificar os modelos quanto à sua origem e nação africana. A coleção produzida sob encomenda de Agassiz é composta por um número significativo de

---

<sup>44</sup> Dentre as fotografias de mulheres feitas por Stahl sob encomenda de Agassiz, havia uma predominância dos retratos de busto.

homens e mulheres identificados primariamente como “mina”<sup>45</sup>. Dentro de uma mesma nação, como a mina, havia ainda uma diversidade de etnias, no caso da imagem que em análise, a etnia da mulher mina retratada é “tapa”. Enquanto em seu continente de origem esses diferentes grupos vivenciavam uma grande diversidade cultural e religiosa que, frequentemente, levava-os a conflitos e guerras, do outro lado do oceano eram tratados de forma genérica, sendo todos minas (ESCOREL, 2000).

A indumentária é composta por um conjunto de saia rodada e blusa<sup>46</sup>, panos da costa ao redor da cintura, lenço amarrado no pescoço caindo sobre o peito e turbante, além de um brinco pendente. A saia possui modelagem com franzido no cós que confere mais volume à peça. É de cor clara e, através da imagem, é possível observar uma textura provavelmente decorrente da existência de uma estampa, cujo motivo é bastante miúdo, enquanto os tons não possuem muito contraste. Por esse motivo se torna difícil identificar o desenho. Provavelmente trata-se de uma saia de tecido de chita floral, costume das mulheres negras do período, cuja descrição é usual nos anúncios de fuga de jornais do século XIX. Contudo, não podemos afirmar que seja de fato uma saia de chita floral. Assim como não é possível saber ao certo qual é o comprimento da saia, devido ao enquadramento da fotografia. Considerando também o costume do período, supomos que o comprimento fosse até o tornozelo.

A blusa também tem tom claro, provavelmente de cor branca, mangas curtas e um decote a deixar parte do colo e das costas descobertos. A estrutura do tecido, percebida pela manga à mostra, sugere estrutura de algodão. O colo da mulher está coberto por um lenço amarrado ao pescoço também de cor clara. Edições do *Jornal do Commercio*<sup>47</sup>, publicadas no Rio de Janeiro entre 1841 e 1889 fazem diversas menções a escravizadas de nação Mina em anúncios de fuga. Encontramos, dentre essas, referências ao uso de lenço que se assemelham ao da imagem:

Fugio, no dia 26 corrente, huma preta de nome Eva, de nação Conga, a qual tem os signaes seguintes: estatura alta e bem parecida, olhos grandes, e hum

<sup>45</sup> Nas páginas 57 e 58 comentamos a respeito da provável presença desse grupo de forma majoritária na formação do quilombo kalunga.

<sup>46</sup> Foi possível identificar, a partir da imagem, que se trata de duas peças ao invés de uma inteira, que seria um vestido, devido à perceptível diferença entre o tecido que compõe a saia e o que compõe a blusa, visível graças à tonalidade de cada um.

<sup>47</sup> Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=364568&pesq=A%20casa%20est%C3%A1,%20na%20realidade,%20luxuosamente%20montada,%20desde%20a%20porta%20da%20rua,%20presidin%20a%20todos%20os%20arranjos%20o%20mais%20fino%20bom%20gosto%20e%20eleg%C3%A2ncia.>>. Acesso em: 14 nov. 2018.

tanto vesga do esquerdo, e hum lanho na face direita como signal da nação Mina; levou vestido de chita branca com ramos verdes, hum lenço ao pescoço, cabelo baixo e brincos de conta azul [...]. (JORNAL DO COMMERCIO, 1841).

A partir dessas informações, há uma forte coerência entre a indumentária da negra Mina retratada na imagem e a descrita no anúncio, o que indica uma relação bastante estreita entre esta e a realidade do período. Na descrição, há inclusive a menção do uso de brincos e do “cabelo baixo”. Na imagem, percebe-se que o turbante deixa uma pequena parte da cabeça à mostra e que o cabelo da mulher era curto. As escarificações do lado direito do rosto, mencionadas, também aparecem na fotografia de Stahl, talvez, por isso, ele tenha escolhido esse lado para que a modelo posasse em frente à câmera. Em outro anúncio, o uso da chita estampada por uma escravizada aparece mais uma vez, acompanhado do lenço no pescoço:

Fugio, na tarde de 11 de abril, da rua Fresca em S. Domingos, a D. Maria Candida Valle a sua escrava Rita Quillimane, rapariga fula, cheia de corpo e boa estatura, o beiço de cima furado, as maçãs do rosto grandes; levou vestido de manga curta de chita branca, já desbotadas as flores, lenço do pescoço branco, avental de ganga azul. Foi comprada em janeiro, na rua do Cano n. 52, esquina da dos Ourives a J. P. de Asevedo; consta que antes quitandava em fructas, frequentando os quartéis de S. Christovão e do Campo, e os arrebaldes: boa gratificação se dará a quem der notícia della na rua Ajuda n. 33 (JORNAL DO COMMERCIO, 1842).

No caso em questão desconhece-se se tratava de uma negra Mina, mas alguns elementos como o vestido de chita e o lenço no pescoço, presentes na citação anterior que menciona serem referentes a uma escravizada desta nação, aparecem, desta vez, relacionados a uma mulher que trabalhava como quitandeira, sendo, provavelmente, uma negra de ganho. Chama a atenção, na imagem, o uso do pano da costa, que assume uma dupla função: de compor o vestuário e ser suporte para a criança, entrelaçado entre o corpo desta e o da mulher. A modelo utiliza duas tiras do pano, uma de cor mais escura e contrastante com a da saia e blusa. Esta peça também possui uma padronagem de listras, bastante comum em panos da costa, como mencionado anteriormente.

Quanto ao uso do turbante, explicitado na imagem, observamos que envolve uma amarração que concentra o volume de tecido ao redor da cabeça, deixando o topo desta descoberto. A cor do turbante, assim como a do pano da costa, possui tonalidade mais escura do que a das demais peças que compõem a indumentária.

Encontramos descrições de negras minas, também em anúncios, que relacionam o modo de usar o turbante, ou lenço, dessas mulheres ao modo utilizado pelas baianas:

Fugio, no dia 13 de agosto p. p., a preta Mina de nome Martinha, de meia idade, baixa e cheia de corpo, tem os pés inchados, não tem signaes de nação, e foi escrava do finado Rocha Pereira, a qual tem um filho soldado na ilha das Cobras; levou saia de cor rosa, panno da costa azul, e lenço branco muito grande amarrado na cabeça á bahiana; tem sido vista a vender laranjas n'um tabuleiro pequeno ainda novo [...] (JORNAL DO COMMERCIO, 1851).

A razão dessa influência se dá pelo contato do grande número de cativos que aportava na Bahia, chegando ao Rio de Janeiro via tráfico interno (GRAHAM, 2012). Escorel (2000) reporta como, sem excluir o papel desempenhado pela diversidade entre cativos e libertos minas, estes, a partir de suas referências, criaram no exílio uma nova identidade, da qual a indumentária é o traço mais visível. Os elementos<sup>48</sup> dessa indumentária, por sua vez, carregavam forte sentido religioso. Na Costa da Mina, podiam ser mulçumanos haussás ou fulanis e, com menor frequência, iorubás convertidos ao Islã; podiam ser devotos dos deuses voduns, dos daomeanos, dos orixás iorubás ou de Alá (GRAHAM, 2012). No Brasil, passaram a se reunir em irmandades, como a de Santa Ifigênia e Santo Elesbão, cuja presença foi significativa no Rio de Janeiro (ESCOREL, 2000).

### 3.5.3 Negra da Bahia, Alberto Henschel

Partiremos agora para a análise da terceira imagem (figura 8) nesta sequência. A fotografia é de Alberto Henschel, um alemão nascido em 1827 que chegou ao Brasil em 1866 e cumpriu uma vasta trajetória como fotógrafo e empresário, sendo um dos mais prósperos dentre os atuantes no país. Abriu estabelecimentos em diversas cidades como: Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo<sup>49</sup>.

Figura 8 Negra da Bahia [1869]. Cópia fotográfica em papel albuminado no formato *carte de visite*.

<sup>48</sup> Ao discorrer a respeito da origem de determinados elementos do traje de beca (bastante utilizado pelas crioulas) Torres (1950, p. 439) relata que “foram pretos os primeiros panos xales de que a iconografia nos dá notícia e pretos também os primeiros panos usados por negras minas, com suas vestes comuns em fins do século XVIII”.

<sup>49</sup> A princípio, instalou-se em Salvador, indo depois para o Rio de Janeiro, na década de 1870 e, finalmente, para Recife e São Paulo (MARCH, 2011).



Foto: Alberto Henschel. Fonte: Acervo digital do Instituto Moreira Salles.

Em seus estúdios, Henschel realizou um extenso conjunto de *cartes de visite*, retratando diferentes segmentos da população. Embora também tenha se dedicado à autoria de paisagens, destacou-se mais como retratista, tornando-se, inclusive, fotógrafo da Casa Imperial. O fotógrafo legou uma vasta produção que atualmente encontra-se distribuída por instituições públicas e privadas, integrando a memória visual dos oitocentos (SOUZA, 2011; HEYNEMANN, 2012).

Contemporâneo de nomes como Christiano Júnior, Henschel fotografou, em suas *carte de visite*, a alta sociedade brasileira, incluindo nobres, negociantes e políticos das cidades por onde passou. O tino comercial do fotógrafo talvez tenha sido a fonte de motivação que o levou à realização de um extenso número de retratos de negros em estúdio (CARDIM, 2012). Um estudo de Margrit Prussat (2008), citado por Cardim (2012), acena para a realização de cerca de 120 fotografias de negros pelos estúdios de Henschel, onde trabalhou em conjunto com Karl Ernst Papf, com fotopintura (BITTENCOURT, 2005). O número citado o torna o maior retratista de africanos e seus descendentes no país, na segunda metade do século XIX. Segundo Cardim:

As fotografias de Henschel eram consumidas comercialmente e não necessariamente pelos próprios retratados, muitas imagens de negros de Alberto Henschel foram adquiridas nos estúdios do fotógrafo por viajantes, cientistas e colecionadores estrangeiros, e também exportadas para a Europa, onde o retratista tinha revendedores (CARDIM 2012, p. 30).

O fotógrafo e empresário empenhou-se continuamente para a ampliação de seu negócio. Possuía diferentes sócios, com os quais constantemente reformava seus estúdios. Henschel realizou diversas viagens para a Europa com o intento de trazer para o Brasil o que fosse considerado de maior qualidade para a área da fotografia (CARDIM, 2012). Como estratégia diante da concorrência com os diversos outros estúdios existentes no período, recorria frequentemente à divulgação em jornais das inovações feitas em seus estúdios, como podemos constatar nesse anúncio do estúdio Photographia Allemã & C., estabelecido em São Paulo:

Visitámos hontem, a convite de seus proprietários, o esplendido estabelecimento photographico que os Srs. Alberto Henschel & C., conhecidos e conceituados photographos da corte, abrirão nesta capital. [...] A casa está, na realidade, luxuosamente montada, desde a porta da rua, presidindo a todos os arranjos o mais fino bom gosto e elegância. [...] Uma pequena escada conduz ao atelier, sala bastante espaçosa e com todos os melhoramentos hoje introduzidos e onde se veem os diversos acessórios indispensáveis para complemento de um bom retrato; grupos de pedras artisticamente combinados, cercas rústicas, seis magníficos pannos de fundo, etc. Em resumo, da demorada visita que fizemos, trouxemos a convicção de que S. Paulo possui hoje na Photographia Allemã o estabelecimento photographico mais bem montado do Brasil (JORNAL DO COMMERCIO, 1882).

Quando comparado com outros fotógrafos atuantes no Brasil oitocentista, o trabalho de Henschel ao retratar negros é considerado<sup>50</sup> diferenciado dos demais devido a uma suposta descontração presente no estúdio, na relação entre o indivíduo retratado e o fotógrafo. Essa atribuição ao trabalho de Henschel se deu a partir da observação de fotografias em que os modelos assumem poses informais ou olham direto para a câmera. Construiu-se, assim, uma impressão comum de que ao fotografar negros, Henschel os situava em um lugar de dignidade (CARDIM, 2012). Contudo, o modo como esses indivíduos eram dados a ver nas imagens produzidas por Henschel obedeciam à mesma ordem de sujeição presente no trabalho de seus contemporâneos, mesmo aqueles que posavam mais livremente encontravam-se submetidos às decisões do fotógrafo para aquela fotografia e sua economia visual. Como afirma Cardim:

Os retratos de negros produzidos pelos estúdios de Henschel materializaram as expectativas das elites do período que, diante da iminente abolição da escravidão no Brasil, buscavam revelar a inferioridade do negro a partir de suas supostas características exóticas e selvagens. (CARDIM, 2012, p.130).

De fato, a diversidade de retratos feitos por Henschel, incluindo fotografias com mulheres seminuas, demonstra uma versatilidade deste que atendia aos interesses das elites. A fotografia (figura 8) é o retrato de uma jovem mulher negra que não podemos identificar através da imagem se é africana ou brasileira nem se é escravizada, sabemos apenas que a fotografia foi feita na cidade de Salvador.<sup>51</sup> O cenário é bastante simples, contendo um móvel no qual está apoiada a modelo, e um fundo liso. Não é possível determinar também o tipo de trabalho que era realizado por ela, embora possamos deduzir que frequentasse o meio urbano, devido à sua presença no estúdio e à semelhança de sua indumentária com a de escravas de ganho retratadas em outras fotografias do período. Poderia ser uma mulher livre ou uma escravizada que exercia trabalho doméstico ou comercial.

Henschel realizou várias fotografias de mulheres baianas, dentre as quais podemos notar uma grande diversidade no que diz respeito à indumentária. No

---

<sup>50</sup> Vasquez (2000) explora essa ideia, também defendida nas dissertações de Bittencourt (2005) e Cardim (2012).

<sup>51</sup> Convém incluir em nossa seleção uma fotografia feita na Bahia devido à influência que o modo de vestir das mulheres negras baianas possuíam no período. Sobretudo, graças à forte presença dessas mulheres na formação do quilombo Kalunga.

primeiro capítulo desse trabalho discorreremos a respeito do traje de crioula e de sua importância para a construção da indumentária de mulheres, principalmente negras e pardas, no Brasil desde o período escravista, estendendo-se à cena contemporânea.

O nosso objetivo de analisar imagens que retratem uma construção visual de indumentária que tenha relação com a adotada por mulheres Kalunga no passado, contudo, direcionou o nosso olhar para essa imagem, uma vez que o traje de crioula era utilizado recorrentemente por mulheres livres ou com algum poder aquisitivo para investirem nas peças que compunham os trajes, como as joias. A renda dessas mulheres era basicamente baseada no comércio, o que não nos parece ser o caso do contexto no qual se deu a formação do quilombo em Goiás, partindo das informações que levantamos.<sup>52</sup> Muito embora não contenha todos os elementos do traje de crioula, a indumentária retratada nesta fotografia possui elementos que se aproximam de sua composição, de forma bastante simplificada.

Partindo para a descrição da indumentária pela observação da imagem, não pudemos determinar se a modelo trajava uma combinação de saia e blusa ou um vestido com franzido na cintura, pois o pano da costa portado cobriu a frente da cintura. Iremos considerar, no entanto, que se trata de uma peça inteiriça pelo fato do tecido que compõe tanto a saia quanto parte do tronco ser o mesmo. Além do vestido, a indumentária é composta pelo pano da costa, pelo turbante, um colar e uma pulseira, cujo material não conseguimos identificar, mas, seguindo o costume das mulheres negras do período, provavelmente seriam de contas.

O vestido é feito em um tecido estampado, provavelmente uma chita de algodão, com fundo claro e motivos miúdos brancos. Quanto à modelagem, possui um decote ombro a ombro (bastante utilizado no traje de crioula) cujo acabamento é feito com um babado estreito de renda branca. Tem mangas curtas com comprimento que se estende até alguns centímetros acima dos cotovelos e acabamento feito com barra comum. A peça tem um leve franzido na cintura que indica que a saia possui uma modelagem ampla. O recorte da fotografia não permite a visualização dos pés da modelo e, por isso, a barra da saia do vestido não aparece na imagem.

---

<sup>52</sup> Não descartamos a possibilidade de ter havido o costume de vestir o traje de crioula entre mulheres de Goiás, contudo, o trabalho voltado para as minas, para a agricultura e para o serviço doméstico configura um contexto bastante diverso daquele no qual as crioulas se inseriam no período no século XIX, em que, predominantemente, assumiam o ofício de quitandeiras e comerciantes.

O pano da costa é utilizado como um xale, sem amarrações, jogado cuidadosamente sobre um dos ombros e sobre as pernas da modelo. A tira de tecido possui um comprimento generoso, enquanto a medida da largura é estreita. Possui padronagem de listras bicolor cujos tons contrastam entre si, sendo um claro e o outro escuro. A peça está desfiada no sentido do comprimento (figura 9).

Figura 9 Detalhes do pano da costa



Ampliação própria feita através do *software* Lightshot, versão 5.4.0.1

Esta poderia ser a orela do tecido que não recebeu um acabamento de costura. O turbante é feito de tecido liso e escuro, com amarração sem muito volume. O colar comprido e a pulseira são bastante estreitos e usados avulsos. No dedo anelar da mão que está apoiada sobre a perna da modelo é possível perceber que há uma marca de sol onde ela usara um anel. Na fotografia, contudo, não é possível ver nenhum anel e nem brincos.

### 3.6 IMAGENS, INDUMENTÁRIA E MODOS DE VER

De acordo com Berger, “Uma imagem é uma visão que foi recriada ou reproduzida, é uma aparência, ou um conjunto de aparências, que foi separado do lugar e do instante em que apareceu pela primeira vez” (BERGER, 2016, p. 9,

tradução nossa<sup>53</sup>). Portanto, “Toda imagem encarna um modo de ver” (BERGER, 2016, p. 9, tradução nossa<sup>54</sup>). Através de cada imagem analisada neste capítulo é possível deslindar construções de aparência do passado por intermédio de peças de indumentária que já não existem mais da forma que existiam então. Por outro lado, veem-se os contextos nos quais essas peças estavam inseridas e quais sentidos poderiam carregar, ainda que sob os limites impostos pelo olhar do fotógrafo. Enquanto a indumentária portada carrega um potencial de mostrar ao observador como as mulheres retratadas eram dadas a ver, a leitura que cada fotógrafo fez da cena que decidiu representar em estúdio informa também como aquelas mulheres eram vistas em seu contexto social. Esse jogo entre o “ver” e o “ser visto” foi ainda mediado pelo nosso modo de ver, através das análises empreendidas.

Por meio da análise das imagens, pudemos entender um pouco a respeito da construção da aparência de mulheres negras no século XIX. Ainda que algumas daquelas mulheres fossem africanas, a intenção envolvida no processo de produção dos registros era de retratar uma parcela da sociedade brasileira. Embora o Brasil fosse para algumas delas um lugar de exílio, sua indumentária fazia parte de uma construção visual do país que poderia, inclusive, ser relacionada à escravidão.

Em todas as três imagens a presença da cultura africana esteve fortemente representada por meio de elementos como o turbante e o pano da costa, por exemplo. Isso possibilitou uma percepção de como elementos da indumentária africana fizeram parte da construção de uma indumentária intrinsecamente relacionada à cultura brasileira no passado (a exemplo dos anúncios de fuga, que relatam como o hábito de amarrar lenços e turbantes na cabeça foi reconhecido e descrito como um modo “à baiana” ao invés de ser caracterizado como africano). Daí é possível ver traços da construção de um senso de brasilidade a partir da civilização africana, apesar de esta ter sido acompanhada de uma tentativa de “folclorização da participação do negro na sociedade brasileira” (TEIXEIRA, 2017, p. 274). Conforme reforça Teixeira, tal participação:

nos anos iniciais da República, foi valorizada a partir da inserção da cultura negra na nacionalidade como elemento exótico e do discurso da miscigenação, que seria caracterizado pela docilidade das relações raciais brasileira (TEIXEIRA, 2017, p. 274).

---

<sup>53</sup> “Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o um conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el tiempo en que apareció por primera vez.”

<sup>54</sup> “Toda imagen incorpora un modo de ver.”

Logo, olhar para as roupas que as mulheres retratadas vestiam, leva-nos a enxergar mais do que a materialidade de cada peça que compunha sua aparência, uma vez que essas peças remetem a relações de sociabilidades e sensibilidades, a partir das quais é atribuído sentido a elas. As informações que levantamos, juntamente com o depoimento de mulheres Kalunga a respeito do seu modo de vestir, serviram de base para a discussão do próximo capítulo, também construído sobre a observação da indumentária a partir de imagens.

#### **4. MODOS DE VESTIR DE MULHERES KALUNGA: NARRATIVAS DE RESISTÊNCIA, PERTENCIMENTO E PLURALIDADE**

Um dos grandes desafios encontrados no percurso de realização desta pesquisa residia no modo como relacionaríamos as imagens do passado e do presente sem incorrer a anacronismos e comparações equivocadas, considerando as distâncias temporal, social e geográfica existentes entre as mulheres retratadas nas imagens analisadas no capítulo anterior e nas imagens de mulheres Kalunga no século XXI, a serem discutidas adiante.

Contudo, optamos por prosseguir com a nossa abordagem devido a uma razão: o desejo de compreender melhor como as visualidades desses dois períodos se comunicam a partir da representação de uma aparência que em alguns aspectos se assemelham como, por exemplo, pela silhueta e combinação de peças; e em outros aspectos se diferenciam profundamente, em virtude das marcas próprias das temporalidades e dos distanciamentos da realidade daquelas mulheres do passado e das mulheres Kalunga no presente.

No decorrer do desenvolvimento da pesquisa alguns fatores foram determinantes e nos motivaram a prosseguir com o tema escolhido. Dentre esses, podemos citar: o pouco conhecimento a respeito da contribuição das trajetórias de mulheres negras para a construção de uma história da indumentária no Brasil; juntamente com o desconhecimento da parcela da história da indumentária que diz respeito a esse grupo de mulheres remanescente de quilombo.

No entanto, seria inviável a realização do estudo sem a inserção da voz das mulheres Kalunga. Por essa razão, escolhemos um percurso metodológico para a realização deste capítulo que, além da análise de imagens, agrega a interlocução com essas mulheres. Para tanto, fomos a campo com o intuito de ouvir mulheres de diferentes povoados, inclusive aquelas que, embora já tenham estado fora do contexto local de suas comunidades, retornaram.

Quanto à seleção das imagens analisadas neste capítulo, foi feita após um contato não planejado com as fotografias que despertaram questões norteadoras desta pesquisa. A princípio, tínhamos um grande número de imagens selecionadas para a inclusão no trabalho, entretanto, mostrou-se necessário restringirmos a quantidade.

A seleção final foi realizada posteriormente ao trabalho em campo e o contato com as mulheres Kalunga. A restrição do número de imagens foi feita porque queríamos ter o cuidado de não as utilizar de forma que manipulasse a apresentação da relação dessas mulheres com a indumentária, dando uma noção que não correspondesse com a realidade. Assim, optamos por fotografias veiculadas na mídia e em redes sociais que datam dos últimos cinco anos e retratam mulheres de várias idades e em diferentes situações; e que estabelecem, ainda, relações com as falas das mulheres entrevistadas.

Para empreender a análise dessas imagens, aplicamos a mesma metodologia utilizada nas imagens do capítulo anterior. Entretanto, foi necessário que fizéssemos adequações, por se tratar de imagens que, em alguns casos, não pudemos identificar autoria, cenário, dentre outros aspectos. Por se tratar de fotografias produzidas em diferentes situações e com finalidades diversas, (como divulgação em sítios eletrônicos, imprensa e publicações em redes sociais) nem sempre pudemos determinar especificidades relacionadas às técnicas fotográficas ou aos interesses do autor da imagem.

#### 4.1 O LUGAR SOCIAL OCUPADO POR MULHERES KALUNGA

Ao falarmos a respeito de mulheres Kalunga, precisamos observar qual é o grupo social de pertencimento dessas mulheres, ou seja, as comunidades quilombolas. Daí se desenvolvem suas vivências, as quais são marcadas por questões de gênero, raça e pertencimento a uma população tradicional. Pretendemos discorrer brevemente a respeito dessas questões conforme desenvolvemos nossa discussão acerca da relação dessas mulheres com a indumentária.

A comunidade Kalunga, enquanto comunidade remanescente de quilombo, remete à história da formação dos quilombos. Esta se deu a partir da fuga de negros escravizados e marcou profundamente a história política, social e econômica do Brasil, sendo uma das primeiras formas de constituição de territorialidade negra no país. Calcada por situações de tensão e conflito após a abolição do trabalho escravo, a luta pela permanência ou conquista do território pelas populações recém-saídas da escravidão continuou, enquanto a estas foi negada uma cidadania plena. “Recusados e discriminados como mão de obra paga, muitos negros tiveram de estabelecer-se

sobre as bases da agricultura de subsistência, comercializando, quando possível, seus excedentes” (NASCIMENTO; SILVA, 2012 p. 32).

Apesar de toda a violência envolvida nesse processo, a questão da territorialidade negra só ganhou a atenção dos estudiosos décadas depois da abolição. Além do hiato temporal, a abordagem dos estudos realizados sobre o tema confere pouca importância à povoação do interior brasileiro e às fronteiras agrícolas. Nos anos 1980, a produção historiográfica referente ao escravismo ainda era marcada por interpretações herdadas da contundente tese sociológica freyriana, cuja essência preconizava a relação simétrica entre escravizados e escravizadores, quase negando a acirrada luta de classes existente nos longos e duros anos de escravismo no Brasil (SILVA AR, 2010, s/p).

Contudo, graças aos esforços interpretativos de autores como Florestan Fernandes, novas abordagens e perspectivas foram paulatinamente adotadas nos estudos sociais tendo em vista o reconhecimento da presença de um preconceito racial dissimulado e assistemático na dinâmica social brasileira (FERNANDES, 1972, p. 61), traduzido no discurso do mito da democracia racial. A abordagem de Florestan Fernandes a respeito das condições de vida dos negros, no contexto social após a abolição, contribuiu para a elucidação de que a discriminação racial no Brasil se assenta na combinação de uma ordem hierárquica profundamente enraizada em nosso cotidiano.

Apesar do atraso, desde a década de 1980, com a redemocratização, o Brasil tem passado por um processo de problematizar a ideia de nação homogênea. Em face disso, movimentos de reivindicação da visibilidade de identidades coletivas e sujeitos políticos que tiveram seus direitos ignorados têm ganhado força no país. Como resultado desse processo tem-se discutido mais a respeito de políticas públicas específicas, garantidoras da diversidade étnica, cultural e territorial que compõem o Estado. Dentre esses movimentos, destaca-se o movimento quilombola.

Cabe comentar que o conceito de quilombo ganhou um novo marco jurídico após a Constituição de 1988. O artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT), afirma que: “Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos.” Pela primeira vez, a questão do direito de grupos quilombolas à sua territorialidade foi tematizado no espaço público geral, desde a abolição em 1888, numa quebra de cem anos de silêncio. Até então os

negros não haviam sido reconhecidos em nenhuma jurisprudência do país como parte integrante da sociedade, como esclarece Leite (2008, p. 970).

Apesar da Constituição de 1988 assinalar com um avanço no que diz respeito ao reconhecimento dos direitos dessas comunidades, a efetivação de tais direitos não é tão pragmática quanto deveria ser. A constituição também propõe políticas voltadas para as comunidades cuja designação, “ressemantizada”, passou a ser de “remanescentes de quilombo”. Contudo, conforme comenta Leite (2008), a implementação dessas políticas tem caminhado em descompasso com a titulação dos territórios (que possui para os Kalunga uma forte dimensão simbólica), levando as associações das comunidades a estarem cada vez mais dependentes do assistencialismo e com menor autonomia.

Para os Kalunga, a patrimonialização de suas terras e a decorrente designação de Sítio Histórico integram um conjunto de mudanças que os fazem se sentir reconhecidos e respeitados por sua etnicidade. Aliada à designação do território, a emissão do título de reconhecimento da Fundação Cultural Palmares também influencia no processo de autorreconhecimento do grupo como Kalunga. Em face da realidade descrita, os membros da comunidade são levados a lidar com inúmeros enfrentamentos pela garantia do acesso à terra e contra violações de seus direitos básicos. Nesse contexto, destaca-se o protagonismo das mulheres kalunga, que criam estratégias de resistência para terem suas vidas, corpos e territórios respeitados. Neste sentido, atuam como lideranças políticas de suas comunidades e do movimento quilombola como um todo, além de participarem ativamente da produção de renda, do cuidado com os filhos e da transmissão de saberes dentro da comunidade.

#### **4.1.1 O Lugar de Fala da Mulher Kalunga**

Ao dar início ao planejamento das entrevistas que seriam realizadas com as mulheres Kalunga, tínhamos como objetivo central compreender as perspectivas e experiências dessas acerca da indumentária e conhecer o seu pensamento e crenças sobre as questões investigadas. Entre as diversas categorias de entrevistas, decidimos aplicar a semiestruturada, pois tínhamos uma noção prévia de como conduzir as conversas abordando questões relevantes para o desenvolvimento da pesquisa. Desse modo, asseguramos a discussão de certos pontos nas respostas, como as preferências de vestuário individuais e coletivo das mulheres da comunidade,

sua forma de enxergar o uso de peças como o lenço e a saia, e a aproximação da construção da aparência com a de mulheres negras do século XIX por meio da indumentária. Ao mesmo tempo, as mulheres entrevistadas puderam levantar questões que lhes são de importância particular.

Devido ao fato da comunidade ser dividida por um extenso território e formada por diferentes povoados, acreditávamos ser interessante buscar um contato com, pelo menos, dois povoados diferentes para um possível cruzamento de dados. Resolvemos conhecer o povoado Engenho II, próximo à cidade de Cavalcante, uma vez que havíamos tido acesso a um grande número de fotografias realizadas no local, que nos conduziram a muitos questionamentos e acerca dos quais buscávamos maior compreensão. A escolha do segundo povoado, contudo, ocorreu por um motivo distinto. Uma vez que soubemos da existência de uma marca de roupas criada por uma mulher Kalunga, procuramos ter uma interlocução com ela e, assim, o Tinguizal, na cidade de Monte Alegre se tornou o nosso segundo destino.

Quanto ao número de mulheres entrevistadas, ou quem seriam elas, optamos por não definir previamente, assim como as perguntas que seriam formuladas. Consideramos que seria mais proveitoso que tomássemos essas decisões à medida que as oportunidades surgissem, a partir do nosso contato com a comunidade. A formulação das perguntas foi elaborada de maneira simples e objetiva, a fim de facilitar a interpretação das respondentes. Em alguns momentos, optamos pela realização de perguntas que não havíamos planejado anteriormente, mas que nos pareceram oportunas conforme nossa conversa acontecia. Desde o princípio imaginamos que isso ocorreria e seria uma alternativa para propiciar maior liberdade às nossas entrevistadas.

Entrevistamos, ao todo, três mulheres, a primeira é moradora do povoado próximo à cidade de Cavalcante, chamado Engenho II. Para chegar até lá, é necessário trilhar cerca de vinte quilômetros de estrada de terra, em um trajeto íngreme e irregular, ainda assim trata-se do povoado Kalunga de mais fácil acesso, sendo também o mais conhecido e visitado. O território deste povoado possui belas cachoeiras que atraem significativa visitação turística, por esse motivo conta com uma infraestrutura privilegiada quando comparado com outros povoados Kalunga.

As outras duas mulheres entrevistadas pertencem ao povoado chamado Tinguizal, próximo à cidade de Monte Alegre, em Goiás, à qual não conseguimos chegar, devido à dificuldade de acesso. Nosso plano inicial consistia em encontrarmos

uma dessas mulheres, que estava à nossa espera no povoado. Contudo, foi preciso interromper o trajeto a uma distância de poucos quilômetros, uma vez que as condições de acesso eram bastante precárias. A única estrada que leva até a comunidade não é pavimentada, sendo localizada em uma região cujo relevo é íngreme e o solo pedregoso. Optamos, então, pela realização de uma entrevista remota via internet, substituindo este encontro.

Nossa terceira entrevistada surgiu em nosso caminho de forma inesperada. O encontro com ela foi promovido por um casal de idosos que morava no meio da estrada para o Tinguizal e que nos ofereceu ajuda em um momento em que havíamos nos perdido devido à falta de sinalização do trajeto. Os dois nos convidaram para entrar em sua casa e, aceitando ao convite, tivemos o privilégio de ouvir um pouco a respeito da vida naquele lugar. A senhora, filha de uma mulher Kalunga que cresceu fora da comunidade se sentiu envergonhada quando propusemos gravar a nossa conversa, mas, no intuito de ajudar, sugeriu que procurássemos por uma moça que, em suas palavras, era “Kalungueira”<sup>55</sup>.

No momento da entrevista, apresentávamos um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) para cada participante, informando que as declarações prestadas seriam utilizadas para fundamentar esta pesquisa de mestrado, após o contato inicial no qual nos apresentávamos, ressaltando o propósito do estudo. Durante as entrevistas, solicitávamos também o consentimento para gravar a conversa, o que nos auxiliou a registrar os dados. Quanto à entrevista remota, para maior conveniência para a entrevistada, foi realizada via *whatsapp*, por meio de áudios. Ao final da realização das entrevistas, obtivemos um volume de dados que consideramos suficiente para a aplicação nesta pesquisa. Portanto, ao invés de realizarmos mais entrevistas, optamos por nos dedicar à análise desses dados de forma minuciosa.

Iremos apresentar adiante alguns trechos dessas conversas, das histórias de vida dessas mulheres e, por fim, discutir sua relação com a indumentária. Além disso, realizaremos a análise de fotografias recentes nas quais pudemos observá-la. As

---

<sup>55</sup> O uso desse termo nos remeteu a informações apresentadas por Godinho (2008) em sua dissertação de mestrado acerca da interação dos Kalunga com outros grupos sociais que habitam regiões próximas aos seus povoados. A autora afirma que: “a maneira peculiar de ser e viver do Kalunga é expressa no modo de falar, de vestir, de lidar com a natureza, com os alimentos, com a religião e na forma como se colocam em relação a outros grupos. O conjunto desses aspectos [...] faz dos Kalunga uma comunidade que se diferencia dos habitantes das cidades vizinhas. Em razão disso eram [...] chamados de ‘kalungueiros’, com evidente conotação preconceituosa.” (GODINHO, 2008, p. 48).

análises empreendidas neste capítulo, contudo, possuem diferenças em relação às do capítulo anterior, uma vez que, apesar de nos orientarmos pela mesma metodologia, as imagens pertencem a um contexto muito distinto.

#### 4.2 EXISTE MODA KALUNGA?

Durante o desenvolvimento do primeiro capítulo desta dissertação nos deparamos com o questionamento que intitula esta seção, ao qual não pudemos, então, responder. Queríamos compreender como se dá, na comunidade, a relação entre as transformações orientadas pela moda e a manutenção de tradições específicas. Retomaremos então, neste capítulo, a ideia de Calanca (2008) segundo a qual existem contextos nos quais a moda não se difunde, sendo esta conceitualmente substituída pela noção de costume.

Caberia antes, ressaltar que a divisão clássica adotada pela historiografia da moda tende a desprezar os trânsitos culturais por se limitar a uma perspectiva imperialista e eurocentrada. Essa divisão tem sido, contudo, posta em discussão, uma vez que despreza as inúmeras possibilidades de expressão da moda. Se considerados os trânsitos coloniais e o que Hansen chama de “encontros vestimentares” (HANSEN, 2004, p. 155, tradução nossa)<sup>56</sup>, de sociedades pertencentes a diferentes culturas, faz-se possível a observação de “inovações e transformações do vestuário que resultaram em novos estilos e *designs*” (HANSEN, 2004, p. 155, tradução nossa)<sup>57</sup>. A estes, entretanto, ainda no século XXI são atribuídas noções de exotismo e diferença racial, que as fazem ser rotuladas como trajes tradicionais, como comentado por Hansen (2004), ao invés de serem integradas a categorias relacionadas à moda. Isso demonstra a dificuldade surgida nas tentativas de estabelecer definições e de categorizar a moda.

A partir da observação de imagens de mulheres Kalunga previamente ao nosso encontro com elas, supúnhamos que houvesse a difusão e manutenção de uma tradição específica no seu modo de vestir. Surpreendeu-nos, contudo, perceber, posteriormente, que, embora nossa suposição fosse em parte verdadeira, era superficial. Há muito mais nuances do modo de vestir dessas mulheres do que

---

<sup>56</sup> “Clothing encounters”.

<sup>57</sup> “innovations and transformations of clothing resulted in new styles and designs”.

poderíamos enquadrar em uma categoria rígida de definição. Não sendo possível, assim, falarmos apenas a respeito de uma moda Kalunga, ou de um costume Kalunga, tornando-se necessário o uso da simultaneidade: moda e costume, ambos se aplicam de forma diversa entre modos de vestir das mulheres Kalunga, sendo atravessados por tradições locais e inovações. Como aparece na declaração de Dalila, ao falar do uso de saias em danças típicas da comunidade:

Essas roupas, a gente faz para dançar, no dia-a-dia aqui, hoje, já entrou a moda de mostrar *imbigo* e coxa. Então, as *menina[s] usa[m]* mais é *short jeans*, é blusinha e tal, mas *gosta[m]* de usar um “topzinho” de crochê, uma blusa de crochê, faz blusa de frio de crochê. Elas *gosta[m]* muito de usar isso e esse crochê se for feito com linha de algodão, porque com um tempo frio desse, melhor ainda. Aí, elas *faz[em]* calça de tecido de chita, tem aquele outro tecido, gorgurão, que elas *faz[em]* também, *né? Costura[m]* na mão, muitas *costura[m]* na mão. Eu aprendi costurar na máquina tem uns cinco anos. [Sic] (Dalila, mulher Kalunga moradora do Engenho II, 2018).

Neste trecho, a entrevistada comenta a respeito da presença de um costume que atravessa várias gerações de mulheres de seu povoado. Este está relacionado ao uso de saias rodadas, de comprimento abaixo do joelho para a realização da sussa, uma dança típica da comunidade<sup>60</sup>. Simultaneamente, existe no local um padrão de moda especificamente de mulheres mais jovens, principalmente adolescentes, que é composto pelo uso de *short jeans* e blusas justas. Essa combinação é bastante comum fora da comunidade, mas recebe uma atribuição de sentido específica quando são utilizados elementos que remetem ao costume próprio de mulheres Kalunga, como o crochê.

A compreensão dessa dinâmica, presente nas escolhas de vestuário feitas por mulheres Kalunga, nos levou ao enfrentamento de alguns paradigmas. A começar pela noção de que essas mulheres estariam alheias às influências da moda e contemporaneidade no modo de vestir. O sociólogo jamaicano Stuart Hall, discutiu a ideia de que sociedades, as quais denominou de “sociedades da periferia”, seriam “tradicionais” e “intocadas” ao instigar a reflexão acerca da concepção de identidade cultural e seus deslocamentos ocasionados pela globalização:

---

<sup>60</sup> Em nossa visita ao povoado Engenho II tivemos a oportunidade de assistir a uma apresentação de Sussa organizada por estudantes que frequentam a escola que funciona ali mesmo. A apresentação de dança foi precedida por uma peça de teatro, na qual foi representado o modo de vida e trabalho dos ascendentes escravizados, como forma de manter viva a memória da ancestralidade e da luta que faz parte da construção histórica da comunidade. Durante o momento da dança, homens da comunidade se reuniram para tocar instrumentos e cantar enquanto adolescentes e mulheres mais velhas da comunidade dançavam, todas vestidas com saias amplas e rodadas.

As sociedades da periferia têm estado sempre abertas às influências culturais ocidentais e, agora, mais do que nunca. A ideia de que esses são lugares “fechados”- etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados até ontem pelas rupturas da modernidade - é uma fantasia ocidental sobre a “alteridade”: uma “fantasia colonial” sobre a periferia, mantida pelo Ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como “puros” e de seus lugares exóticos apenas como “intocados”. Entretanto, as evidências sugerem que a globalização está tendo efeitos em toda parte, incluindo o Ocidente, e a “periferia” também está vivendo seu efeito pluralizador, embora num ritmo mais lento e desigual. (HALL, 2006, p. 79).

Neste sentido, Miller (2013) destaca como a relação de indivíduos com a indumentária carrega por si só uma acusação de superficialidade, com o agravante carregado pela ideia de que “tornar-se sociedade de consumo em geral é visto como sintoma da perda de profundidade no mundo.” (MILLER, 2013, p. 37).

Por sua vez, Diop e Merunka (2013) salientam que o encontro de uma cultura de consumo global com culturas tradicionais, afeta comportamentos de consumo individuais em graus variados. Isso acontece porque à medida que o sujeito adota padrões de consumo globais, assimila-os, associando-os aos costumes locais ou permanece fortemente ligado à sua cultura e origem, resistindo aos valores externos. Essa compreensão nos levou a perceber que, apesar de haver transformações constantes no modo de vestir e de consumir das mulheres Kalunga, há também, no grupo, a manutenção de aspectos que são parte de sua cultura e que, para algumas, promovem um sentimento de pertencimento à comunidade.

Tuya, em um trecho de seu relato, narra como, em seu núcleo familiar, o consumo de roupas envolve diversas questões relacionadas à afirmação desse sentimento de pertencimento. Além disso, o ato de confeccionar as próprias roupas abarca sentidos relacionados à identidade de mulheres que viveram em um tempo que, de suas mãos, saíam as roupas que vestiam as pessoas próximas a elas e, hoje, vivenciam uma realidade diferente:

Eu lembro que minha mãe, minha vó, minhas tias, elas costumavam essas roupas. Elas que *cortava*[m], elas que *costurava*[m] e ali *fazia*[m] roupa pra todo mundo, daquele mesmo tecido, porque a gente não tinha condição de ter roupas, de ter roupas, de ter sapato, de ter nada que era comprado na cidade. Então, a gente produzia as nossas próprias peças. E isso ainda na minha geração, mas, aí, eu percebi que, na nova geração, na geração dos meus filhos, tudo isso tinha mudado. Os meus filhos, a nova geração não sabia mais qual era essa identidade, o valor das peças, o valor da roupa, o que que a roupa transmitia, então, tudo isso tava perpassando as gerações e gerações e isso tava enfraquecendo a nossa identidade kalunga, porque nós não estávamos mais sabendo quem nós éramos. Por mais que nós *batesse*

no peito e *falasse*: eu sou Kalunga, mas, na verdade, nós *tava* querendo tudo do outro, sem reconhecer o valor que o nosso trabalho tinha, o valor do trabalho para a gente, o valor do fazer para nós, nós não *tava* reconhecendo isso mais. Era como se o nosso valor do fazer fosse menos importante, tivesse menos valor que o valor do outro de fora, do fazer do outro de fora. [Sic] (Tuya, moradora do Tinguizal, 2018).

Para Cleusa, uma mulher de idade próxima à de Tuya, também pertencente ao povoado Tinguizal, por outro lado, a questão das transformações no modo de vestir relacionada ao consumo possui sentidos bastante distintos. Enquanto para Tuya possui um sentido negativo, para Cleuza expressam mudanças acarretadas naturalmente pela contemporaneidade:

Naquelas *época[s]*, as *pessoa[s]* que fazia, sabe? Mas, só que de tempo pra cá aí mudaram, aí, já *faz[em]* é comprar, já *compra[m]* pronto, *compra[m]* na cidade. Tem uns que *manda[m]* fazer, mas é muito difícil *tá* fazendo. [...] As *tendência[s]* pode ser parecida, *né?* Mas tem outras que *é* bem *diferente[s]*. [...] O lenço eu já não gosto de usar não. Mas têm muitas *pessoa[s]* aqui da comunidade gosta de usar. [...] E eu não sei porquê, tem uns que *usa[m]*, outros não *usa[m]* [...] *usa[m]* mais as mais *velha[s]*. [...] E eu gosto de usar mais calça e *short*, as *mulher[es]* mais *velha[s]* *gosta[m]* de usar mais é saia, é vestido, *usa[m]* calça mais é menos. [...] Mas é muita gente, *né?* Aí uns *gosta[m]* de um modelo, outros *gosta[m]* de outro, aí não dá para dividir. Só se fosse assim, se todo mundo gostasse daquilo, mas um gosta de um jeito e outro gosta de outro. [Sic] (Cleuza, mulher Kalunga moradora do Tinguizal, 2018).

A opinião evidencia não só a pluralidade de modos de vestir adotados pelas mulheres da comunidade, assim como a inexistência de um padrão absoluto de consumo de peças do vestuário. Além da presença de costumes próprios de cada geração. Esses depoimentos reforçam a nossa percepção de que o modo de vestir de mulheres Kalunga, bem como a forma como enxergam a indumentária, são plurais e fortemente influenciados pela individualidade de cada uma, por suas preferências e pela geração à qual pertencem.

Portanto, para pensar esses modos de vestir atravessados de diversas formas, recorreremos ao conceito de tradição de Burke (2005), que auxilia na desconstrução da noção de alteridade associada à indumentária de grupos minoritários que recorrentemente recai na “fantasia colonial”, citada por Hall. Esta abordagem será contextualizada e apresentada nos parágrafos seguintes.

Para o autor “A ideia de cultura implica a ideia de tradição, de certos tipos de conhecimentos e habilidades legados por uma geração para a seguinte” (BURKE, 2005, p. 39). Outra fala de Dalila, ao comentar a respeito do modo de vestir

predominante entre as mulheres mais velhas, indica a presença dessa dinâmica na comunidade:

Então, por isso da saia, vai passando de geração em geração. Ou é um vestido, ou é uma saia. De 2014 pra cá que, parece, que eu vi, foi a Dona (...) ela costura na máquina lá no Vão do Moleque, lá ainda não tem energia. Ela costura naquela Singer de pedal, ela fez um macacão. Coisa mais linda o macacão que ela fez para ela mesma. Mas mais é vestido e saia. E é tudo rodado, de babado, sem babado, de ponta, desponteada. É curta aqui até o joelho, tem a ponta lá atrás, é aberto de um lado, mas, porém, tem o outro pano que trespassa. Todos têm laço, todos têm cinto, todos têm botão aqui [frente]. Aí tem uma abertura aqui que tem bordado e elas fazem prega nessa abertura. Todos têm gola, todos têm a gola. [...] Nos lugares onde não tinha energia, sempre houve o ferro de engomar, que é o ferro à brasa, então, assim, essa é a identidade delas. [...] As mais novas hoje só querem fofocar. Fazem esse tipo de vestido pras boneca[s]. É a forma que as mãe[s], ou a vó *arranjou* de continuar passando. [Sic] (Dalila, mulher Kalunga moradora do Engenho II, 2018).

Vemos nesse relato a presença da tradição, passada “de geração em geração” e de uma inovação no modo de expressar essa tradição pelas meninas mais novas, através da confecção de roupas como as das avós para vestirem suas bonecas. Burke comenta que “uma aparente inovação pode mascarar a persistência da tradição.” Enquanto “inversamente, os signos externos da tradição podem mascarar a inovação” (BURKE, 2005, p. 39), desse conflito surge a necessidade de compreensão de que “o legado muda [...] no decorrer de sua transmissão para uma nova geração.” (BURKE, 2005, p. 40).

O modo de se relacionar com as roupas das jovens que pertencem a uma nova geração de mulheres Kalunga mantém uma tradição cultural legada por suas mães e avós, entretanto, com características próprias de suas vivências. Assim, aos itens de indumentária são atribuídos novos sentidos em uma relação dinâmica com o modo de vestir, sendo este constantemente reconfigurado e atravessado por processos de elaboração identitária, que envolvem a visualidade.

Figura 10 - Mulher Kalunga com criança



Foto: Ascom Instituto Nacional da Colonização e Reforma Agrária (Incra). Fonte: Portal do Incra<sup>61</sup>.

A fotografia (figura 10) demonstra esse encontro de tradição e inovação por meio de modos de vestir que expressam duas gerações distintas, sendo estes pertencentes a uma mulher jovem e a uma criança que aparece junto a esta na imagem. A fotografia foi publicada em 2015 no sítio eletrônico do Instituto Nacional da Colonização e Reforma Agrária (Incra) como parte de um artigo que faz referência à comunidade Kalunga e sua história. A autoria foi atribuída, na publicação, à assessoria de comunicação do órgão.

Embora não tenhamos tido acesso a informações a respeito do local onde a fotografia foi feita, pudemos reconhecer por meio da imagem um padrão de construção presente em comunidades Kalunga. Isso foi possível a partir da observação da casa que possui paredes sem reboco, chão batido e telhado de palha, dentre outros aspectos. Quanto à mulher e à criança retratadas, apesar da mulher não olhar diretamente para a câmera, provavelmente, por timidez, a criança olha. Além da diferença de atitude, é visível a diferença entre a indumentária de ambas.

---

<sup>61</sup> Disponível em: < <http://www.incra.gov.br/noticias/em-10-anos-brasil-demarcou-96-mil-hectares-de-terras-quilombolas>>. Acesso em: 8 out. 2018.

A mulher está vestida com uma saia, blusa, chinelos e lenço na cabeça. A saia é justa e seu comprimento vai até um pouco acima do joelho. Possui cor vermelha em um tom escuro e modelagem bastante simples, sem detalhes aparentes. A blusa de alças tem abotoamento frontal. É possível notar que é feita em tecido plano<sup>62</sup> de estrutura rígida, possivelmente de algodão. A peça possui um detalhe de renda que faz o acabamento do decote e das alças, além de padronagem de estampa discreta, de fundo branco. O lenço usado na cabeça também é branco e cobre totalmente os cabelos.

A criança está vestida com uma blusa de mangas compridas, rosa claro, sem estampa, usada por baixo de uma jardineira. Esta possui comprimento que vai até os joelhos e detalhe frontal em um formato lúdico a imitar o contorno da cara de um urso, com elementos de desenho como olhos, sobancelha, focinho e boca que provavelmente são bordados na peça. Além disso, tem duas alças que saem das costas, passando pelos ombros, sendo abotoadas na frente. A peça, bastante colorida, tem quatro cores: vermelho, amarelo, azul marinho e lilás. A combinação de peças vestidas pela mulher remete a um costume tradicionalmente mantido entre mulheres Kalunga que visualmente se assemelha com o modo de vestir de mulheres negras no século XIX no Brasil, conforme imagens analisadas no capítulo anterior. As roupas podem ter sido produzidas no contexto da comunidade ou compradas em cidades próximas, como é costume dessas mulheres.

Por meio dos relatos, como o de Dalila, mencionado anteriormente, percebemos que existe, principalmente entre mulheres mais velhas, o costume de costurar suas roupas e, em menor escala, verificamos que há também a prática da tecelagem artesanal entre as mulheres Kalunga. Por outro lado, a prática de consumo de peças de roupas prontas é muito comum. Por isso, podemos dizer que as roupas que aparecem na fotografia, vestidas pela mulher podem ter sido confeccionadas na comunidade ou compradas prontas. De qualquer modo, foi mantido um padrão de construção da aparência, caracterizado pela combinação de saia, blusa e lenço. A criança, por outro lado, está vestida com peças que se encaixam nos moldes estilísticos da indústria voltada para peças infantis na contemporaneidade.

---

<sup>62</sup> O tecido plano possui um tipo de entrelaçamento de fios que não produz elasticidade, como a malha. Portanto, a não ser que haja elastano na composição dos fios de peças feitas de tecido plano, seu caimento não fica justo ao corpo.

Aparecem na imagem dois modos de vestir pertencentes a duas gerações distintas, que coexistem em um mesmo tempo e lugar. Não podemos afirmar que a escolha da indumentária da criança tenha sido feita pela mulher que aparece com ela na imagem. Contudo, a partir de relatos feitos durante as entrevistas e do nosso contato com a comunidade, sabemos que a criança, apesar de não estar vestindo saia ou vestido, está inserida em um contexto em que há mulheres que se vestem desse modo e optam por vestir seus filhos segundo outros padrões de construção da aparência. Concluimos então que a imagem aponta para a relação entre tradição e inovação cultural existente na comunidade, que é expressa na indumentária, podendo assumir inúmeros desdobramentos.

Retomando a fala de Dalila, podemos afirmar que: o *short jeans* combinado com *top* de crochê; a saia rodada combinada com blusa; a saia justa combinada com blusa e lenço; o macacão confeccionado em máquina de pedal na comunidade ou ainda a jardineira infantil comprada fora dela são modos de vestir Kalunga. Estes estão circunscritos a um contexto em que tradições locais, costume e moda se entrelaçam e demonstram uma pluralidade de identidades expressas por meio da indumentária.

#### 4.3 A INDUMENTÁRIA KALUNGA E A NOÇÃO DE ANCESTRALIDADE AFRICANA

Muitas das vezes quando eu me visto, o engraçado é que as pessoas me perguntam se eu sou da África [...] é tipo assim, como se no nosso país, principalmente aqui em Goiás, como se, no nosso país, não existisse quilombo e como se nós não *tivesse* uma origem africana, *né?* [Sic] (Tuya, moradora do Tinguizal, 2018).

Usar roupas com elementos como a chita estampada e modelagens amplas, bem como processos manuais de costura, fazem parte das tradições Kalunga relacionadas à indumentária, como mencionado anteriormente. Contudo, o modo como os itens são combinados na composição do vestuário também expressam fortemente a existência de tradição na relação das mulheres da comunidade com a indumentária. Um exemplo disso é o fato de termos visto mulheres (como nas figuras 10 e 11) vestindo saias e blusas que, embora não se diferenciem de modelos que circulam na indústria global, foram vestidas de tal modo que passaram a remeter a costumes locais.

Figura 11 - Mulheres Kalunga reunidas



Foto: Karen Carrijo. Fonte: Página de Tuya Kalunga no Facebook<sup>63</sup>.

Nesta imagem (figura 11), veiculada por meio de uma página da rede social Facebook, de uma marca de roupas da comunidade, chamada Tuya Kalunga<sup>64</sup>, aparecem quatro mulheres, sendo a primeira da esquerda para a direita uma mulher de meia-idade, enquanto as demais aparentam ser mais velhas. Na publicação, a autoria da imagem foi atribuída à Karen Carrijo, não conseguimos encontrá-la, portanto, desconhecemos se se trata de uma fotógrafa profissional ou amadora. Além disso, não pudemos precisar as circunstâncias nem a finalidade da fotografia. O contexto de publicação sugere que seja um registro voltado para o compartilhamento em redes sociais.

A foto foi publicada em 3 de maio de 2018. O espaço fotográfico possui características semelhantes às comunidades Kalunga, a exemplo da construção ao fundo. As quatro mulheres aparecem vestidas com saia e blusa e três delas usam um lenço na cabeça. A primeira, da esquerda para a direita, está vestida com saia e blusa

<sup>63</sup>

Disponível em: <<https://www.facebook.com/tuyakalunga/photos/a.1659925927636888/1804917469804399/?type=3&theater>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

<sup>64</sup> Logo adiante neste capítulo, trataremos a respeito dessa marca de roupas.

estampadas, cujas padronagens são amplas e possuem variedade de cores, em tonalidades intensas. A blusa é uma regata de malha que fica rente ao corpo, deixando as alças do sutiã à mostra. O comprimento vai até os quadris e o modelo assemelha-se ao de blusas comercializadas pela indústria de moda esportiva. Através da imagem é possível ver os acabamentos feitos em máquina de costura no decote e na barra da peça. Quanto à saia, não é possível ver muitos detalhes, mas é perceptível que diferentemente das saias das outras mulheres da fotografia, esta não possui um efeito franzido na região do quadril. Além disso, ela se diferencia das demais por estar utilizando brincos de metal e não estar usando colares de contas. O seu lenço também possui uma amarração diferente, com um efeito torcido na frente, e é o único estampado.

A segunda mulher que, assim como as outras duas à sua direita na imagem, é aparentemente mais velha, aparece vestindo uma camiseta de malha de cor lisa em uma tonalidade de rosa clara. A blusa possui detalhes na frente e nas mangas que parecem ser feitos por meio de aplicação de *strass*<sup>65</sup>. O comprimento vai até a altura dos quadris, cobrindo-os. A saia possui estampa de padronagem ampla e cores vibrantes, entre elas, o verde e o azul em tons claros. A modelagem da saia é ampla, deixando a peça rodada. Na cabeça, a mulher porta um lenço de cor azul e no pescoço colares de contas vermelhas.

A terceira mulher veste uma blusa regata de modelagem similar à da primeira, porém, de cor lisa, verde clara. A saia se destaca devido à modelagem que embora também seja ampla, possui um detalhe de pregas no cós. A saia é feita de retalhos de tecidos que possuem três estampas diferentes, que se alternam entre cores e padrões. O seu comprimento vai até a altura dos joelhos. A peça possivelmente foi costurada na comunidade a partir de tecidos trazidos de fora, conforme um costume local.<sup>66</sup> Ela também usa lenço preto na cabeça e colares de conta.

A última mulher na fotografia aparece vestindo blusa de malha e saia rodada, ambas estampadas. No entanto, ao invés das estampas possuem padronagens geométricas e florais, como as das peças das outras mulheres que aparecem na imagem, estas possuem padronagem de onça, sendo que a da saia é um pouco mais

---

<sup>65</sup> Uma técnica popularmente utilizada pela indústria de confecção. Possui custo relativamente baixo e é comum em produtos voltados para um público consumidor com pouco poder aquisitivo.

<sup>66</sup> Vale lembrar que o costume de mulheres Kalunga de costurar peças para o seu próprio uso foi mencionado anteriormente no texto, a partir de relatos das mulheres entrevistadas.

ampla do que a da blusa e as duas possuem tonalidades diferentes. A blusa possui fundo branco, que contrasta com elementos pretos da estampa, enquanto na saia predominam tons de bege e marrom. A blusa possui mangas curtas com um detalhe franzido no centro em sentido vertical, a modelagem é ajustada ao corpo e o seu comprimento vai até logo abaixo dos quadris, cobrindo-os completamente. Por meio da imagem não é possível identificar aspectos relativos à modelagem e ao comprimento da saia. Ela é a única sem lenço na cabeça. No pescoço também usa colares, sendo um bem fino e o outro mais espesso.

No início de nossa pesquisa, a partir da observação de imagens como esta (figura 11), suspeitamos que a construção da aparência de mulheres Kalunga por meio da indumentária fosse influenciada por um modo de vestir característico de mulheres negras, retratado durante o período da escravidão, o que nos levou às imagens dessas mulheres no Brasil oitocentista. Segundo o relato das mulheres Kalunga com quem conversamos, entretanto, quando abordada a questão da ancestralidade, foi mais recorrente a menção à África<sup>67</sup>, como suposta origem de elementos do vestuário, do que ao contato com ancestrais escravizados no Brasil.

A aproximação visual da indumentária que aparece nas fotografias do século XIX com a indumentária dessas mulheres em dias atuais indica a presença de elementos que caracterizam um modo de vestir resultante de uma experiência marcada por trânsitos coloniais. O uso da saia rodada, por exemplo, remete a influências da indumentária europeia<sup>68</sup>, enquanto a cultura africana surge na construção desse modo de vestir a partir de elementos de identidades fragmentadas, de mulheres que vivenciaram o exílio no Brasil. O uso do turbante<sup>69</sup>, por exemplo, foi adotado no Brasil<sup>70</sup> sob a influência de mulheres africanas, para quem o acessório estava relacionado à sua cultura de origem, de influência islâmica<sup>71</sup>. Contudo, não

---

<sup>67</sup> Ao mencionar a ancestralidade africana da comunidade, essas mulheres não a associaram a alguma região específica da África, deixando clara uma convicção acerca do vínculo com o continente, porém sem muita especificidade.

<sup>68</sup> Conforme mencionado na descrição do traje de crioula feita no primeiro capítulo da dissertação (p. 42).

<sup>69</sup> Trazendo um recorte acerca da atual inserção do turbante em coleções de grandes marcas da moda, de sua utilização por mulheres brancas (que tem se popularizado no Brasil) e da corrente discussão acerca do conceito de “apropriação cultural” decorrente disso, vale citar Munanga, que alerta quanto “ao perigo da manipulação da cultura negra por parte da ideologia dominante quando a retórica oficial se expressa através das próprias contribuições culturais negras no Brasil, para negar a existência do racismo e para reafirmar a proclamada democracia racial” (2012, p. 18 apud TEIXEIRA, 2017, p. 274).

<sup>70</sup> O uso do turbante no Brasil é citado no trabalho tanto na descrição do traje de crioula, no primeiro capítulo, quanto nos anúncios de fuga de escravos, no segundo capítulo.

<sup>71</sup> Essa influência também é mencionada na descrição do traje de crioula (p. 42).

sabemos precisar neste momento se a indumentária de mulheres Kalunga é, de fato, influenciada por uma prática africana, ou se é uma herança de um modo de vestir do passado que foi incorporada em uma tradição local. Ainda assim, pudemos identificar a presença de uma noção de ancestralidade africana entre essas mulheres, que se mostrou mais simbólica do que factual.

A manutenção de elementos da cultura negra no contexto de uma comunidade remanescente de quilombo nos leva a concordar com Gomes, quando afirma que:

Refletir sobre a cultura negra é considerar as lógicas simbólicas construídas ao longo da história por um grupo sociocultural específico: os descendentes de africanos escravizados no Brasil. [...], o que importa aqui é destacar que a produção cultural oriunda dos africanos escravizados no Brasil e ainda presente nos seus descendentes tem uma efetividade na construção identitária dos sujeitos socialmente classificados como negros. Não se trata de cairmos no racismo biológico, nem de afirmarmos que o fenótipo é o único determinante da posição ocupada pelas pessoas na sociedade brasileira. Trata-se de compreender que há uma lógica gerada no bojo de uma africanidade recriada no Brasil, a qual impregna a vida de todos nós, negros e brancos. (GOMES, 2003, p. 78)

Identificamos na relação de mulheres Kalunga com a indumentária o desejo de “recriação de uma africanidade no Brasil”<sup>72</sup>, mencionado pela autora. Tuya, assim como Dalila, durante as entrevistas, ao mencionar a relação das mulheres de sua comunidade com as roupas faz referências à ancestralidade africana. Como é possível perceber por meio da fala citada na página 114, em que alude a uma “origem africana” e, também, por meio do seguinte trecho de uma colocação de Dalila, ao comentar a respeito do uso recorrente da chita para a confecção de saias em seu povoado: “chita porque quando os africanos vieram para o Brasil, chita era o tecido mais barato e que mais se identificava com o pano, com o tecido africano, *né?* Então é chita” [Sic] (Dalila, moradora do Engenho II, 2018).

Os discursos apresentam uma riqueza do imaginário que orienta a noção de ancestralidade africana, na qual também estão envolvidos aspectos visuais e materiais dos itens de indumentária. Contudo, dentre as composições de indumentária vistas de forma recorrente entre as mulheres da comunidade, observamos a presença de elementos historicamente construídos através de misturas que aconteceram por intermédio do contato entre diferentes culturas. Este, porém, é tão distante

---

<sup>72</sup> Essa “recriação de uma africanidade” por meio da indumentária já podia ser vista no Brasil no século XIX, quando o hábito de amarrar lenços e turbantes na cabeça era descrito nos anúncios de jornais como modo “à baiana”, como citado na página 87.

temporalmente que se torna difícil precisar, de fato, sua influência sobre as práticas de vestimenta estudadas.

Na fala de Tuya (em epígrafe nesta seção), esta relata como, recorrentemente, fora do contexto da comunidade, as pessoas a questionam se ela é da África. É possível notar em seu relato como isso a incomoda, uma vez que deseja ser reconhecida, através de sua indumentária, como mulher Kalunga que, apesar de carregar na construção de sua aparência elementos associados a um imaginário socialmente construído acerca da África, é brasileira<sup>73</sup>. O trecho evoca questões relacionadas ao estabelecimento de relações sociais no Brasil, permeadas pela visualidade da indumentária.

A questão do não reconhecimento da indumentária de uma mulher Kalunga como sendo de uma mulher brasileira mostra como os padrões de moda e beleza no país são pautados por um referencial europeizado e de branquidade. Leva-nos a refletir ainda acerca do lugar social ocupado por indivíduos quilombolas no Brasil. Portanto, consideramos a importância de destacar a expressividade da indumentária de mulheres Kalunga, por meio da qual é possível enxergar a presença e efetividade da produção cultural das mulheres negras no Brasil. O reconhecimento da existência de um processo histórico de formação de costumes e tradições relacionados ao modo de vestir de mulheres Kalunga dá visibilidade à imagem de mulheres negras enquanto sujeitos da história e produtoras de cultura.

Apesar de nem sempre a relação de mulheres Kalunga com a indumentária, considerando sua pluralidade, envolver a adesão a elementos que indicam essa noção de ancestralidade; ela pode, em alguns casos, implicar um modo de resistir culturalmente. Sobretudo quando a escolha por um modo de vestir que seja característico de costumes tradicionais da comunidade se dá de forma consciente e intencional, fazendo do ato de vestir também um ato político, como discutiremos adiante.

---

<sup>73</sup> Há muito tempo as questões raciais são discutidas tanto no meio acadêmico quanto entre ativistas do movimento social negro, que há décadas reivindicam o reconhecimento da importância da cultura africana no “processo histórico de desenvolvimento do Brasil, seja do ponto de vista da produção agropecuária e canavieira, da arquitetura ou das artes, da culinária, das crenças e afetos, da produção e do comércio, de uma cultura ricamente pluralizada, forjada com os saberes milenares trazidos nas memórias das gentes negras [...]” (SILVA, 2018, p. 615).

#### 4.4 O CASO DA TUYA KALUNGA: UMA MARCA DE ROUPAS CRIADA NA COMUNIDADE

Quando estávamos na fase de levantamento de dados para a realização desta pesquisa, soubemos da existência de uma marca de roupas originada em um povoado Kalunga. Através de imagens de roupas produzidas pela marca identificamos a presença de elementos que constituem a construção visual da indumentária de mulheres negras no Brasil, registrada nas fotografias do século XIX, como a modelagem ampla das peças e a valorização de saias e vestidos. Isso nos levou a questionar como ocorriam as escolhas por esses elementos.

Desde então nos propomos a buscar uma interlocução com Tuya, a criadora da marca, que leva o seu nome. No entanto, o encontro não aconteceu devido às dificuldades de acesso ao povoado, conforme mencionamos anteriormente, mas realizamos uma entrevista de modo remoto, o que nos proporcionou uma compreensão mais sensível da relação de mulheres Kalunga com a indumentária. Por meio desta, pudemos entender também que a construção das peças é norteadas por uma noção de ancestralidade que Tuya carrega, a qual é construída de modo simbólico, uma vez que se encontra mais associada às memórias pessoais e a um imaginário acerca da cultura africana.

A princípio, Tuya discorreu um pouco a respeito do sentimento que a motivou a criar a marca, após ter vivido a experiência de sair da comunidade com o intuito de frequentar a universidade e retornado:

A Tuya foi criada num momento de desespero, de querer saber quem era eu, de onde eu vim, para onde eu *tava* indo e, principalmente, qual era a minha identidade. Eu *tava* num conflito entre quem era eu, Kalunga, quem era eu, Maria Helena, que *tava* vivendo na cidade, *tava* cursando universidade e que, cada vez mais, queria ir embora e ir para outros lugares e minha comunidade sempre ficando para trás. Então, chegou um momento que quando eu me formei na universidade, na licenciatura em educação do campo, eu percebi que eu já não era mais eu, que aquela menina que era chamada de Tuya na comunidade, ela tinha se perdido no meio do caminho. Assim como muitas coisas na comunidade havia se *perdendo* por falta de autoafirmação. E as roupas, meu modo de vestir já tinha mudado porque eu *tava* morando já mais na cidade do que na comunidade e aí eu me vi perdida quando eu terminei a universidade sem saber para onde ir. [...] Então, assim, o meu nome na comunidade, quando eu era criança, eu era chamada de Tuya. Tuya pra aqui, Tuya pra ali, e todo mundo me chamava de Tuya. *Passou-se* os anos, me tornei liderança, me tornei professora, saí, estudei, não morava mais na comunidade devido às questões de estudo e aí as pessoas *passou* a me chamar de Maria Helena [...] (Sic) (Tuya, moradora do Tinguizal, 2018).

A questão da mudança no modo de vestir assumido dentro e fora da comunidade, que aparece na fala de Tuya (que também é Maria Helena), foi estudada por Diop e Merunka (2013) no contexto de uma população localizada no Senegal, no norte da África. Os autores pontuam que esse comportamento faz parte de uma dinâmica marcada por trânsitos culturais, em meio aos quais, ao invés de simplesmente aceitar um costume referente ao vestuário, em detrimento daquele relacionado à sua identidade étnica, os indivíduos ao mesmo tempo atribuem sentido e integram múltiplas culturas. Assim, assumem diferentes modos de vestir dependendo do contexto social em que se encontram.

Percebemos que essa dinâmica se repete entre mulheres Kalunga. Como relata Tuya em outro trecho da entrevista:

Então, hoje quando eu tô no dia a dia eu me visto normal, comum, como todo mundo. Mas quando eu tenho que mostrar pra sociedade, reafirmar pra sociedade, que eu estou ali naquele espaço e que a minha comunidade está ali junto comigo mesmo que eu esteja ali sozinha, eu tenho que me vestir adequadamente conforme a minha comunidade. “Se mostra!”. *Né?* [Sic] (Tuya, moradora do Tinguizal, 2018).

Por intermédio dos relatos feitos por Tuya é possível notar que, em um dado momento de sua vivência na universidade, tornou-se incômodo não estar vestida de modo que evidenciasse o seu pertencimento à comunidade Kalunga. Uma vez que ela relaciona, em sua experiência pessoal, o fato de não assumir esse modo de vestir ao enfraquecimento de um sentimento de autoafirmação. As roupas, nesse contexto, mais do que um modo de construção da imagem se mostra como parte da construção de sua identidade. Como afirma Miller (2013), as roupas não são meras camadas superficiais que representam quem é o indivíduo, tendo em vista que o constituem<sup>74</sup>. São conferidos à indumentária sentidos que fazem parte da elaboração identitária de quem as veste.

Além da questão estética, assumir o pertencimento à sua comunidade por meio da indumentária representa também um ato político: significa a tomada para si da história e cultura do grupo, suas raízes e suas lutas. Em um determinado trecho de nossa conversa, Tuya comentou que ao regressar à comunidade, passou a ter uma noção mais clara de sua identidade e que isso teve um impacto no seu modo de vestir:

---

<sup>74</sup> Neste sentido, Meneses (1998, p. 96) ainda afirma que “mais que representações de trajetórias pessoais, os objetos funcionam como vetores de construção da subjetividade e, para seu entendimento, impõem, já se viu, a necessidade de se levar em conta seu contexto performático.”

Então, hoje que eu voltei a morar na comunidade, hoje sei quem eu sou, e eu sei como me vestir de forma expressiva pra mostrar pra sociedade que eu tenho uma identidade. E, aí, é engraçado, que muitas *das* vezes como eu me visto Kalunga mesmo, visto com essa autonomia, com esse “empoderamento”, que eu saio na cidade, as pessoas me olham como se eu fosse uma estranha. A estranha. [...] Hoje eu quero me mostrar, hoje eu me mostro, eu não me escondo mais por causa do preconceito, por causa da discriminação, eu não me escondo mais. A sociedade tem que se acostumar que somos diferentes. E que temos uma diversidade enorme. [Sic] (Tuya, moradora do Tinguizal, 2018).

Para algumas mulheres, o hábito de vestir combinando saia, blusa e lenço/torço, ou apenas saia rodada e blusa, ocorre de maneira natural, sem haver consciência de que a escolha é influenciada por costumes próprios da comunidade. Para muitas mulheres, por outro lado, principalmente aquelas que tiveram a experiência de morar fora, a escolha adquire um valor extremamente significativo. Vemos uma semelhança nessa situação com a apresentada por Miller (2013), quando se dedicou a estudar o uso do sári<sup>75</sup> por mulheres indianas. No contexto estudado pelo antropólogo, as mulheres tinham a opção de vestir o sári ou peças costuradas de uso comum. Miller narra que a escolha pelo sári “força um engajamento e uma conversa contínua com quem o veste, e uma pressão para responder às mudanças no ambiente social circundante.” (MILLER, 2013, p. 49).

Na fotografia (figura 12), publicada por Tuya na página de sua marca em uma rede social em maio de 2017, é possível ver como esta assume um modo de vestir que denomina de “Kalunga”:

Figura 12. Tuya, moradora do povoado Tinguizal

---

<sup>75</sup> Item de indumentária caracterizado por não possuir costuras, tradicionalmente utilizado por mulheres indianas.



Fonte:Página de Tuya Kalunga no Facebook<sup>76</sup>.

---

76

Disponível

em:

<<https://www.facebook.com/tuyakalunga/photos/a.1659925927636888/1822153251414154/?type=3&theater>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

Na imagem, Tuya aparece em frente a uma casa, provavelmente situada em seu povoado, na comunidade. Tivemos essa percepção devido ao estilo de construção (que, assim como nas fotografias analisadas anteriormente neste capítulo, aparece ao fundo), e levando em consideração também que há uma descrição na publicação que identifica a localização como sendo a cidade de Monte Alegre de Goiás, cidade mais próxima ao povoado Tinguizal.

Apesar de não ser a autora da fotografia, Tuya protagoniza não apenas a imagem, mas também a sua finalidade: a publicação que viria a ser feita por ela mesma. Assim, dá a ver a sua imagem, suas roupas e suas “raízes”, como é intitulado o álbum virtual ao qual a foto pertence. A imagem mostra Tuya depois do seu retorno da cidade à comunidade. Portanto, suas escolhas de vestuário são significativas de uma atitude de assumir sua identidade de mulher Kalunga. A indumentária é composta por blusa e saia rodada, sandálias de couro, colar, acessório de cabelo e brincos. A blusa é curta como um *cropped top*<sup>77</sup>, com mangas também curtas que não ficam rentes aos braços. Possui uma abertura frontal por abotoamento. A peça é composta por três tecidos: uma malha, que na indústria têxtil é chamada de devorê<sup>78</sup>, na cor coral; outro tecido<sup>79</sup> liso com o qual são feitos detalhes de acabamento da peça, também coral, em um tom mais escuro para contrastar com o do primeiro; e o forro, que talvez seja uma peça separada, este tem uma cor bege claro e bloqueia a transparência do primeiro.

A saia possui modelagem ampla e comprimento que vai até logo abaixo dos joelhos. O tecido usado na peça possui aspecto parecido com o de tecidos de algodão e uma padronagem de motivos geométricos misturados com florais. As cores predominantes são o azul claro e o verde. Tanto os tecidos da blusa quanto os da saia aparentam ter sido produzidos industrialmente. No caso da saia, é possível deduzir que o tecido não tenha sido feito na comunidade, pois os Kalunga não dominam técnicas de estamparia.

Tuya é retratada na imagem com o cabelo à mostra, usando um acessório amarelo de crochê em formato de flor. No pescoço, usa um colar grande e bastante

---

<sup>77</sup> *Cropped*, em inglês, significa cortado. Na indústria de moda o nome é atribuído a peças de comprimento mais curto.

<sup>78</sup> Um tecido devorê é um tecido qualquer que, após passar por um processo químico que gera o desgaste das fibras de algumas de suas partes, obtém uma textura com relevos e transparências.

<sup>79</sup> Este pode ser uma malha ou tecido plano, não foi possível identificar com certeza através da imagem.

colorido, além de um par de brincos também amarelo. Apesar de não usar o lenço ou turbante, as escolhas de Tuya reportam à tradição local de uso da indumentária devido à combinação de peças de roupa, ao uso do acessório de crochê no cabelo, dentre outros aspectos. A forma como introduz um *cropped top* à composição mostra que mesmo assumindo um modo de vestir tradicionalmente reconhecido como Kalunga, Tuya acrescenta elementos concernentes ao seu gosto pessoal.

Tuya atribui a ideia de criar uma marca de roupas aos sentidos que a indumentária possui para as mulheres de sua comunidade e ao modo como se relacionam com ela, conforme conta:

Eu ainda não sabia costurar, eu ainda não sabia cortar, e aí eu falei: “Não, alguém tem que começar. E esse alguém para começar, pra inspirar as outras mulheres a fazer o que elas podem fazer, outras mulheres Kalunga, eu vou ter que começar”. E, aí, eu fui atrás das mulheres mais velhas, da minha mãe, da minha avó, da minha tia, das costureiras mais velhas e fui entender o sentimento delas pela costura. Fui entender os tecidos, fui entender os panos, fui pesquisar com elas, oralmente, foi uma pesquisa que não foi pesquisa para a universidade [...] Era conhecer. E, ali, eu fui interagindo com elas, perguntando qual era o tipo de tecido, qual o tipo de roupa, porquê dos tecidos, qual era o corte, como *que* era o corte, as roupas que elas mais gostavam de fazer, o porquê das roupas, o porquê daquele corte. **Todos aqueles cortes têm um sentido, um sentimento, têm um significado.** Trouxe, veio à tona também a questão do machismo, de, na época, não deixar as mulheres usarem calças, era só saias, vestidos, não usava bermuda e aí depois elas quebraram esse paradigma, passaram a usar bermuda calça, passaram a comandar o seu próprio corpo, que antes elas não *comandava*[m]. Aí, elas passaram a fazer calças pra vestir em baixo de saias. **Pra você ver, olha como que faz uma trilha na nossa história as roupas.** Elas *tinha*[m] que construir as saias, mas, ao mesmo tempo, tinha que ter uma calça debaixo das saias. Outra hora, elas construíam calças que davam formato de saia, mas que, ao mesmo tempo, elas estavam de calças. E, aí, esses cortes foram se perdendo, e é isso que eu tento resgatar [Sic] (Tuya, moradora do Tinguizal, 2018, grifos nossos).

Este relato de Tuya traz uma riqueza de detalhes a respeito da relação das mulheres de sua comunidade com as roupas que nos mostra como esta é, de fato, atravessada por sentidos e sensibilidades construídos histórica e socialmente. Além da herança de costumes próprios da comunidade, o uso da saia, por exemplo, passou ao longo do tempo a ser ressignificado, conforme a dinâmica social da comunidade, como ela comenta. Perguntamos ainda para Tuya em que ela se inspira ao criar as peças da marca:

Nós trazemos a natureza nos nossos tecidos, que são as flores, o colorido, o belo. Nós trazemos a parte natural das coisas [...]. Então, isso que inspirou *eu* [a] buscar essas cores fortes. Porque são esses tecidos, essas cores, branco é a paz, traz aquela paz. O branco resgata a trajetória do algodão, da tecelagem, de como as mulheres tinham que tecer pra poder fazer uma roupa

para seus filhos, pra poder enrolar seus bebês quando nascia. Pra poder vestir, a sua comunidade tinha que tecer seu próprio algodão. Tinha que fazer sua própria roupa. Traz a história também do algodão, algodões nos quintais, o algodão era o fio da vida praticamente. Era o algodão que fazia a linha de pescar, era o algodão que fazia o pavio da lamparina, era o algodão que fazia os remédios pra quando a mulher *ganha*[va] neném, os remédios caseiros. A história do algodão vai longe [...]. Então, ter a roupa pra vestir, a coberta pra cobrir do frio, e se virar pra vestir a sua comunidade era o papel dessas mulheres. E ali era a única forma de elas expressarem seus sentimentos. Era nas cores e no corte. Então, a compra do tecido é bem minuciosa. Porque ela tem que trazer todos aqueles traços que eu te falei. Os traços que, além de afirmar nossa identidade, a nossa origem africana<sup>80</sup>, nós também temos que buscar tecidos que *demonstra*[m] sentimentos. Então, que possa transmitir a história de uma mulher [...]. Não é que ela identificou foi com a roupa, porque aquela roupa ali, ela quase não importa. O que importa é toda a história, todo o fio costurado de uma história, todo fio de vida costurado ali. Todas as expressões, o sentimento costurado naquela roupa. Então quando uma outra mulher compra aquela roupa, ela compra porque ela se identificou com aquela história [Sic] (Tuya, moradora do Tinguizal, 2018).

A fotografia a seguir (figura 13) retrata modelos comercializados pela Tuya Kalunga, publicada na página da marca no Facebook em 2017:

Figura 13 - Roupas da marca Tuya Kalunga



<sup>80</sup> Apesar da referência à cultura africana, a experiência com a compra de tecidos, a partir de sua fala parece estar mais relacionada a tradições de sua comunidade e a memórias de sua infância.

Foto: Matheus Santana. Fonte: Página de Tuya Kalunga no Facebook<sup>81</sup>..

Na publicação, a autoria da imagem é atribuída Matheus Santana, de quem não conseguimos encontrar informações, mas sabemos que tinha o intuito de registrar as peças da marca para futura divulgação. A fotografia faz parte de uma série em que modelos posam com peças da marca em um povoado da comunidade. As imagens foram publicadas em páginas da marca nas redes sociais Facebook e Instagram, meios de divulgação utilizados por Tuya.

As várias cores fortes e o branco se destacam na imagem, pois aparecem nas roupas em primeiro plano e ao fundo, onde é possível ver pessoas sentadas em frente a casas que, assim como a estrutura de madeira que aparece atrás das modelos, estão decoradas com fitas coloridas. As cinco mulheres que aparecem na fotografia são jovens, negras e possuem tipos físicos diversos. As peças da marca possuem modelagens em composições como calça e blusa, vestidos e saia rodada com *top*. Tuya também utiliza diferentes tecidos, comprados em Goiânia em pequenas quantidades.

Dentre eles, sobressaem os tecidos estampados de chita, por possuírem uma relação com a experiência que mulheres Kalunga tinham no passado com a compra de tecidos:

Eu lembro que quando eu era criança, eu era menininha, a gente não comprava roupa na cidade, a gente não tinha condição de nada. A gente não tinha nada pra vestir, então, assim, eu lembro que a gente fazia farinha, torrava, e quando os homens *saía[m]* pra vender as outras *compra[s]*, os *outro[s] produto[s]* que eles tinham, tipo farinha, couros de animais, as coisas de pescaria... Eles saíam pra vender na cidade e aí a gente dava aquele *tiquinzim* de farinha pra eles levar, pra vender e *trocar a troco* de tecidos, mas os tecidos que eles *conseguia[m]* era[m] aqueles *tecido[s]* [de] chita, que eles *conseguia[m]* trazer pra gente. Os *tecido[s]* que *dava[m]* pra comprar com aquela quantidade de farinha que a gente conseguia mandar pra vender e *trocar a troco* de panos. E a gente sempre queria panos bonitos, panos *alegre[s]*, que *expressasse[m]* a nossa alegria, e, aí, eu lembro que minha mãe, minha vó, minhas tias, elas costuravam essas roupas [Sic] (Tuya, moradora do Tinguizal, 2018).<sup>82</sup>

<sup>81</sup>

Disponível

em:

<<https://www.facebook.com/tuyakalunga/photos/a.1679064712389676/1679076069055207/?type=3&theater>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

<sup>82</sup> Devido ao uso recorrente de tecidos de chita por mulheres Kalunga para a confecção de peças de vestuário, suspeitamos de uma possível relação deste com o uso desse tipo de estampa por mulheres escravizadas no passado que, conforme mencionado no capítulo anterior, era bastante frequente. Dentre as narrativas de mulheres que entrevistamos, contudo ouvimos diferentes justificativas para o uso da chita, como a de Tuya que o relaciona a uma experiência de consumo própria das mulheres de seu povoado e a de Dalila, que associa o uso da chita por mulheres Kalunga à influência daquelas mulheres: “chita porque assim, chita porque quando os africanos vieram para o Brasil, chita era o tecido mais barato e que mais se identificava com o pano, com o tecido africano, *né?* Então é chita.” (Dalila,

Além da chita, Tuya emprega nas peças que cria diversos outros elementos que fazem referência ao modo de vestir tradicionalmente adotado por mulheres como sua mãe e avó. A entrevistada faz uma releitura deste modo de vestir, agregando nas peças experimentações de novas formas, modelagens e combinações. Em seus relatos ela evidencia a preocupação de exprimir sensibilidades e histórias de mulheres Kalunga através das roupas. Na imagem, as mulheres aparecem ora de cabelos soltos, ora de turbante. A maioria com os pés descalços. Entre os acessórios utilizados estão os colares de contas, pulseiras de contas e brincos. Todos esses itens de idumentária combinados exprimem a intenção de, ao mostrar as peças de roupas da marca, ressaltar a identidade cultural de mulher Kalunga.

Com base na entrevista de Tuya e nas imagens analisadas, entendemos que ainda que, por um lado, inexista uma moda Kalunga, assim como não há homogeneidade no modo de vestir de mulheres da comunidade. Por outro, podemos falar de roupas Kalunga, feitas através das mãos dessas mulheres e investidas de sentidos e sensibilidades que conferem às peças esse *status*. Há, sobretudo, entre as mulheres Kalunga um modo de ver a indumentária que ao mesmo tempo é construído socialmente no contexto da comunidade e fruto da individualidade de cada uma.

---

moradora do Engenho II, 2018). A diferença no modo de ver e dar sentido ao uso dachita dessas mulheres reforça mais uma vez como a relação de mulheres Kalunga com o vestuário é plural.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A indumentária demonstra como as mulheres escravizadas no Brasil oitocentista, bem como as mulheres forras e crioulas deram sentido ao seu mundo, levando-nos a refletir sobre o espaço social que ocuparam. Examinar, por meio das imagens, a cultura material daquelas mulheres, relacionada à indumentária, abriu um caminho que nos permitiu vislumbrar o universo multicultural que geraram e buscar compreender uma possível influência deste em modos de vestir do presente.

A construção da indumentária de mulheres africanas e afro-brasileiras no Brasil no século XIX fez parte de uma série de processos por meio da qual a cultura africana contribuiu para estruturar instituições que auxiliaram os cativos e exilados a levarem para a sua nova realidade a memória da terra ancestral. A utilização de determinados elementos dessa indumentária como o torço e o pano da costa traduziam de forma visual sensibilidades próprias dessas mulheres, inclusive crenças e opções estéticas. Nessa perspectiva, tais elementos davam sentido e uma medida de autonomia, ao devolver-lhes uma sensação de pertencimento.

Através das imagens e declarações das mulheres Kalunga no presente, identificamos um forte apelo à memória da ancestralidade africana. De modo correspondente à realidade dessas mulheres, que estão inseridas em um contexto social e político muito diverso daquele do século XIX, a saia rodada, a chita e o lenço ainda informam um sentimento de pertencimento, agora acompanhados por uma noção de resistência.

Existe um questionamento entre as mulheres Kalunga a respeito do não reconhecimento da visualidade de suas roupas como parte da construção da imagem de uma mulher brasileira. Neste sentido, não acreditamos que tenha havido uma reprodução dos costumes africanos no Brasil, mas sim que tenham sido criados novos costumes que fazem referência a um senso de africanidade. No que diz respeito à indumentária, recuperar ao menos o simples contorno do passado das mulheres negras no Brasil, enquanto sujeitos históricos participativos que contribuíram fundamentalmente com a formação cultural do país fossem elas brasileiras ou africanas; livres ou cativas, lembra-nos de quão incompletos são os discursos acerca da história da indumentária no Brasil e de quão urgente mostra-se a tarefa.

Ao longo do nosso processo de pesquisa, restou evidente como o exercício de categorizar a indumentária se choca com a dinamicidade da relação dos indivíduos

com as roupas que, de forma sensível, ressignificam-nas e as reposicionam, criando deslocamentos funcionais e de sentido para as peças. Pudemos observar essa dinamicidade por meio do contato com as mulheres Kalunga, pois não seria possível sustentar um pensamento que lhes atribuísse ideia de uma categoria de indumentária, como se fossem parte de um grupo homogêneo de mulheres.

Além disso, analisar o que é dado a ver por meio da indumentária em fotografias nos leva a pensar não apenas na materialidade das roupas, mas, principalmente, nas roupas em relação com quem as veste. Assim, não pudemos encontrar meios de justificar ou definir as escolhas envolvendo o modo de vestir das mulheres Kalunga, entendendo que sua relação com as roupas está para além do que se pode enquadrar em moldes pré-estabelecidos, devido à subjetividade de cada mulher e de suas escolhas individuais.

Contudo, observamos que a relação entre a roupa e o sujeito nesse contexto é perpassada por um sentimento de coletividade e pertencimento. Em concordância com Berger (2016) quando esclarece que a visualidade estabelece o nosso lugar no mundo circundante, afirmamos que a construção visual da indumentária dessas mulheres aponta para processos de elaboração de sua identidade e reforça o seu sentimento de pertencimento à comunidade Kalunga.

Apesar de não haver um padrão homogêneo ou absoluto de moda Kalunga, tanto por meio das imagens quanto por meio dos relatos, tornou-se bastante clara a manutenção de costumes próprios da comunidade através da relação de mulheres Kalunga com a indumentária. Quanto à construção da indumentária dessas mulheres, se comparada com a indumentária exibida nas fotografias do século XIX apresenta ao mesmo tempo aproximações e distanciamentos. Dentre as aproximações, podemos elencar a construção da aparência por meio do uso de saias e vestidos combinados com lenços e turbantes. Por outro lado, um olhar comparativo nos leva a perceber que as saias usadas atualmente por mulheres Kalunga possuem comprimento mais curto, enquanto os tecidos variam dentre uma grande diversidade disponibilizada pela indústria, sem obedecer a um padrão específico (apesar de ainda haver, em uma escala muito pequena, a utilização de tecido de produção local). O pano da costa não é utilizado, assim como as amarrações mais volumosas do turbante, que são substituídas em grande parte pelo uso do lenço.

Essas diferenças indicam que não há entre as mulheres Kalunga a reprodução de modos de vestir do passado, sobretudo africanos, em dias atuais. Por outro lado,

permitem vislumbrar uma influência expressa por meio de elementos que não sabemos precisar se remetem a uma prática africana ou se são herança de um modo de vestir incorporado em uma tradição local. Em face disso, a história da moda de mulheres kalunga não pode ser estudada isoladamente, uma vez que precisam também ser considerados o trânsito colonial de mulheres da África e a existência de um modo de vestir europeu determinado.

Esse grupo, contudo, passa despercebido pelos estudos de história da moda e da indumentária no Brasil. Sendo assim, o seu modo de vestir é desconsiderado como parte dessa história. Para além dos estudos acadêmicos, essa dinâmica do não reconhecimento se repete nas relações sociais, como pode ser notado através de relatos citados.

Por fim, salientamos que o modo como as mulheres Kalunga veem a sua relação com a indumentária resulta de uma construção social do olhar. Logo, o nosso olhar “de fora” não se revela capaz de captar de forma absoluta os sentidos presentes nos modos de vestir dessas mulheres e, portanto, as discussões aqui propostas estão limitadas à nossa mediação. Além disso, no decorrer do processo de elaboração da pesquisa, embora tenhamos identificado diversas questões relacionadas à indumentária de mulheres Kalunga, não foi possível nos aprofundar na discussão de todas elas pelo fato de se tratar de uma pesquisa de mestrado. Entretanto, assinalamos a importância de abordagem em possíveis estudos futuros de discussões que consideramos de extrema relevância: como o processo histórico de constituição da indumentária de populações negras no Brasil contemporâneo e a influência de costumes relacionados à apreciação musical, às danças e à corporalidade nos modos de vestir de mulheres da comunidade Kalunga.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Rita Morais de. **Boué Soeurs RG 7091**: a biografia cultural de um vestido. 2008. 224f. Tese. (Doutorado em História) – Programa de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

ARAÚJO, Gilberto Paulino de. **O conhecimento etnobotânico dos Kalunga**: uma relação entre língua e meio ambiente. 2014. 218f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Linguística, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

AVELAR, Gilmar Alves de; PAULA, Marise Vicente de. Comunidade Kalunga: trabalho e cultura em terra de negro. **Revista do Programa de Pós-Graduação em geografia da UFF**, v. 5, n. 9, p.115-131, 2003. Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13446/8646>>. Acesso em: 5 out. 2018.

AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Maurício (Org.). **Escravos brasileiros do século XIX nas fotografias de Christiano Jr.** São Paulo: Ex-Libris, 1988, p. 19.

BARTHES, Roland. **Inéditos** - volume 3: Imagem e Moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGER, John. **Modos de ver**. 3 ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2016.

BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra, modos de branca: o retrato “baiana” a imagem da mulher na arte do século XIX**. 2005, 169f. Dissertação (mestrado em História da Arte e da Cultura) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2005.

BONADIO, Maria Cláudia. A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação Stricto Sensu no Brasil. **IARA: revista de Moda, Cultura e Arte**, v. 3, n. 3, p. 50-146, 2010. Disponível em: < [http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/03\\_IARA\\_vol3\\_n3\\_Dossie.pdf](http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/03_IARA_vol3_n3_Dossie.pdf)>. Acesso em: 3 mai. 2018.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRYSON, Norma; HOLLY, Ann; MOXEY, Keith. [Introduction] In: BRYSON, Norma; HOLLY, Ann; MOXEY, Keith (Ed.). **Visual Culture: Images and Interpretations**. Middletown: Wesleyan University Press, 2013, p. 15-29.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: Educs, 2004.

\_\_\_\_\_. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CALANCA, Daniela. **História Social da Moda**. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Editora Senac, 2008.

CARDIM, Monica. **Identidade branca e diferença negra**: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX. 2012. 167f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **A moda numa perspectiva compreensiva**. Cruz das Almas: Editora UFRB, 2014.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Editora Senac, 2006.

CUNHA, Manuela Carneiro da. "Olhar escravo, ser olhado", In: AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Mauricio (Org.), **Escravos brasileiros do século XIX nas fotografias de Christiano Jr.** São Paulo: Ex-Libris, 1988, p. 23.

DAMGAARD, Aline T. Monteiro. Traje de crioula: representing nineteenth century Afro-Brazilian dress. In: NICKLAS, Charlotte; POLLEN, Annebella. **Dress History: New Directions in Theory and Practice**. London: Bloomsbury, 2015.

DIOP, Fatou; MERUNKA, Dwight. African Tradition and Global Consumer Culture: Understanding Attachment to Traditional Dress Style in West Africa. **International Business Research**, v. 6, n. 11, 2013. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/258735682\\_African\\_Tradition\\_and\\_Global\\_Consumer\\_Culture\\_Understanding\\_Attachment\\_to\\_Traditional\\_Dress\\_Style\\_in\\_West\\_Africa](https://www.researchgate.net/publication/258735682_African_Tradition_and_Global_Consumer_Culture_Understanding_Attachment_to_Traditional_Dress_Style_in_West_Africa)>. Acesso em: 15 nov. 2018.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2 ed. São Paulo: Papyrus Editora, 1998.

EM 10 ANOS, BRASIL DEMARCOU 96 MIL HECTARES DE TERRAS QUILOMBOLAS. 2015. Disponível em: <<http://www.incra.gov.br/noticias/em-10-anos-brasil-demarcou-96-mil-hectares-de-terras-quilombolas>>. Acesso em: 8 out. 2018.

ESCOREL, Silvia. **Vestir poder e poder vestir**: o tecido social e a trama cultural nas imagens do traje negro (Rio de Janeiro - século XVIII). 2000, 254f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

FERNANDES, Florestan. **O Negro no Mundo dos Brancos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

FERNANDES, Viviane Barboza; SOUZA, Maria Cecília Cortez Christiano de. Identidade Negra entre exclusão e liberdade. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, n. 63, p. 103-120, 2016. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0020-38742016000100103&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742016000100103&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 20 nov. 2018.

FERREIRA, Luzia Gomes; FREITAS, Joseania Miranda; MONTEIRO, Juliana. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: símbolos de identidade e memória. **Mneme** – Revista de Humanidades, v. 7, n. 18, p. 382-403,

2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/download/329/302>>. Acesso em: 10 mai. 2018.

FERRAZ, Rosane Carmanini. Memória e narrativa visual nos álbuns de fotografias oitocentistas das famílias ferreira lage e Cavalcanti. **Revista Resgate**, v. 22, n. 28, p. 63-72, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645780>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

GAGE, Kelly Mohs. Moda da Bahia: an analysis of contemporary vendor dress in Salvador. **Fashion Theory: the journal of dress, body & culture**, Nova York, v. 20, n. 2, p. 153-179, 2016.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, 13 dez. 1817, avisos, p. 4. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749664&pesq=>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, 14 ago.1819, avisos, p. 4. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749664&pesq=>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

GODINHO, Tereza Martins. **O lugar da mulher no quilombo Kalunga**. 2008, 156 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

GOMES, Nilma Lino. Cultura negra e educação. **Revista Brasileira de Educação**, n. 23, p. 75-85, 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-24782003000200006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782003000200006&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 20 dez. 2018.

GRAHAM, Sandra Lauderdale. Ser mina no Rio de Janeiro do século XIX. **Afro-Ásia**, n. 45, p. 25-65, 2012. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0002-05912012000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0002-05912012000100002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 31 dez. 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

\_\_\_\_\_.The Work of Representation. In: HALL, Stuart (Ed.). **Representation, Cultural Representations and Signifying Practices**. Londres/ Nova Deli: Thousands Oaks/Sage, 1997, p. 13-74.

HANSEN, Karen Tranberg. Colonialism and Imperialism. In: STEELE, Valeria (Ed.). **The Berg Companion to Fashion**. Oxford: Bloomsbury Academic, 2010, p. 155- 159. Disponível em: <<https://www.bloomsburyfashioncentral.com/products/berg-fashion-library/encyclopedia/the-berg-companion-to-fashion/colonialism-and-imperialism>>. Acesso em: 21 jan. 2018. HEYNEMANN, Cláudia Beatriz. A fotografia imperial de Albert Henschel. In: Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar, 6. 2012, Piauí. **Anais...** (on-line). Recife: Universidade Federal do Piauí – UFPI, 2012. Disponível em: <

<http://gthistoriacultural.com.br/Vlsimposio/anais/Claudia%20Beatriz%20Heynemann.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2018.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Disponível em: <<https://ims.com.br/>>. Acesso em: 1 jun. 2018.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 17 abr. 1841, anuncios, p. 4. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_03&pesq=qual%20tem%20os%20signaes%20seguintes](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_03&pesq=qual%20tem%20os%20signaes%20seguintes)>. Acesso em: 14 nov. 2018.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 17 abr. 1842, escravos fugidos, p. 4. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_03&pesq=Fugio,%20na%20tarde%20de%2011%20de%20abril](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_03&pesq=Fugio,%20na%20tarde%20de%2011%20de%20abril)>. Acesso em: 14 nov. 2018.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 6 set. 1851, anuncios, p. 2. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_04&pesq=%20na%20cabe%20C3%A7a%20C3%A1%20bahiana](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_04&pesq=%20na%20cabe%20C3%A7a%20C3%A1%20bahiana)>. Acesso em: 15 nov. 2018.

JORNAL DO COMMERCIO. Photographia alemã. Rio de Janeiro, 8 fev. 1882, às famílias do quarteirão, p.2. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_07&pesq=luxuosamente%20montada,%20desde%20a%20porta](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_07&pesq=luxuosamente%20montada,%20desde%20a%20porta)>. Acesso em: 14 nov. 2018.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo**: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. 2006. 382f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. 2006.

LEITE, Ilka Boaventura. O projeto político quilombola: desafios, conquistas e impasses atuais. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 3, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v16n3/15.pdf>>. Acesso em: 8 fev. 2018.

LEITE, Marcelo Eduardo. As fotografias *cartes de visite* e a construção de individualidades. **Revista Integrin**, v. 11, n. 1, 2011. Disponível em: <<https://interin.utp.br/index.php/i/article/view/172/145>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

LEMKE, Maria. O Caminho do Sertão: notas sobre a proximidade entre Goiás e África. **Politeia**: História e Sociedade, v. 13, n. 1, p. 115-132, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/politeia/article/viewFile/1602/4182>>. Acesso em: 20 out. 2018.

LODY, Raul. **O que que a baiana tem**: pano-da-costa, roupa de baiana. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2003.

MAIA, Ludmila de Souza. Páginas da escravidão: raça e gênero nas representações de cativos brasileiros na imprensa e na literatura oitocentista. **Revista de História**, n. 176, p. 1-33, 2017. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-83092017000100318&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-83092017000100318&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 28 nov. 2018.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto- imagem do Segundo Reinado. In: NOVAIS, Fernando (coord.) & ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org.). **História da vida privada no Brasil** – Vol. 2 – Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 181-232.

\_\_\_\_\_. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 13, n. 1, p. 133-174, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v13n1/a05v13n1.pdf>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

MARQUESE, Rafael de Bivar. A dinâmica da escravidão no Brasil: resistência, tráfico negreiro e alforrias, séculos XVII a XIX. **Novos estudos - Cebrap**, n. 74, p. 107-123, 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002006000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000100007)>. Acesso em: 20 nov. 2018.

MATTOSO, Kátia M. de Queiros. **Ser escravo no Brasil**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2003.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067>>. Acesso em: 04 jun. 2018.

\_\_\_\_\_. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010201882003000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201882003000100002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 16 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. [Prefácio]. In: CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material** – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2008.

MILLER, Daniel. **Trecos, Troços e coisas: Estudos antropológicos sobre a cultura material**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD Educação Temática Digital**, v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472/14496>>. Acesso em: 14 mar. 2019.

MONTEIRO, Aline Oliveira Temerloglou. **Para além do “Traje de Crioula”**: um estudo sobre materialidade e visualidade em saias estampadas da Bahia oitocentista. 2012, 186 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

MOREIRA, Pedro Britto. “**De uns tempos pra cá, tenho orgulho de ter essa cor**”: racialidade e enfrentamentos estereotípicos no antes e depois do reconhecimento Kalunga. 2017, 102 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

MOTA, Maria Dolores de Brito. Moda e subjetividade: corpo, roupa e aparência em tempos ligeiros. **Modapalavra e-periódico**, v. 1, n. 2, p. 21-30, 2008. Disponível em: < <http://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7600/5105>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

NASCIMENTO, Lisangela Kati do; SILVA, Simone Resende da. Negros e territórios quilombolas no Brasil. **Cadernos CEDEM**, v.3, n.1, p. 23-37, 2012. Disponível em: < <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/cedem>>. Acesso em: 13 out. 2018.

PEABODY MUSEUM OF ARCHAEOLOGY AND ETHNOLOGY. Disponível em: < [https://pmem.unix.fas.harvard.edu:8443/peabody/view/objects/aslist/search\\$0040?t:sate:flow=0bcb6bd6-8186-4735-b622-bd6ebd45d28c](https://pmem.unix.fas.harvard.edu:8443/peabody/view/objects/aslist/search$0040?t:sate:flow=0bcb6bd6-8186-4735-b622-bd6ebd45d28c)>. Acesso em: 3 nov. 2018.

PIRES, Maria de Fátima Novaes. Cartas de alforria: "para não ter o desgosto de ficar em cativo". **Revista Brasileira de História**, v. 26, n. 52, p. 141-174, dez. 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882006000200007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882006000200007&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 26 nov. 2018.

PIRES, Ema Ribeiro; SOLER, Mariana Galera. Coisas para (re)vestir: notas sobre indumentária, ciências e acervos. **Revista Acervo**, v. 31, n. 2, p. 31-48, 2018. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/327437191\\_Coisas\\_para\\_revestir\\_notas\\_sobre\\_indumentaria\\_ciencias\\_e\\_acervos](https://www.researchgate.net/publication/327437191_Coisas_para_revestir_notas_sobre_indumentaria_ciencias_e_acervos)>. Acesso em: 20 nov. 2018.

POPINIGIS, Fabiane. Aos pés dos pretos e pretas quitandeiras: Experiências de trabalho e estratégias de vida em torno do primeiro Mercado Público de Desterro (Florianópolis) e seus arredores 1840-1890. **Afro-Ásia**, n. 46, p. 193-226, 2012. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0002-05912012000200006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0002-05912012000200006&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 6 dez. 2018.

PROWN, Jules David. Mind in matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method. **Winterthur Portfolio**, v. 17, n. 1, p. 1-19, 1982.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **A cidade e a moda**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

\_\_\_\_\_. As imagens da moda e a moda das imagens. **Revista Dobras**, São Paulo, v. 2, n.4, p. 76-83, set. 2008. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/337>. Acesso em: 15 ago. 2017.

ROSE, Gilian. **Visual Methodologies**: an introduction to the interpretation of visual materials, London: Sage Publications.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Sociabilidades coloniais**: entre o ver e ser visto. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

\_\_\_\_\_. Era uma vez a moda... Algumas histórias para se lembrar. **Ciência e Cultura**, v. 6, n. 2, p. 33-35, 2010. Disponível em: <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252010000200015](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252010000200015)>. Acesso em: 10 jan. 2019.

SCARANO, Julita. **Negro nas terras do ouro: cotidiano e solidariedade século XVII**. São Paulo: Brasiliense, 2002.

SILVA, Adilson Rodrigues. Fenômeno quilombola: a constituição da identidade cultural negra. **Revista África e Africanidades**, n. 9, 2010. Disponível em: <[http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/Fenomeno\\_quilombola.pdf](http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/Fenomeno_quilombola.pdf)>. Acesso em: 23 jan. 2018.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. Movimento negro e as lutas contra o racismo. **Revista de Educação Pública**, [S.l.], v. 27, n. 65/2, p. 613-134, 2018. Disponível em: <<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/educacaopublica/article/view/6886/4457>>. Acesso em: 3 jan. 2019.

SILVA, Emanuela Francisca Ferreira. Estampa chita e cesura: Linguagem não-verbal e suas diversas interfaces comunicacionais, **Revista Encontro de Vista**, 5 ed., p. 96-107, 2010. Disponível em: <[http://encontrosdevista.com.br/Artigos/Emanuela\\_Francisca\\_Estampa\\_chita\\_e\\_cesura-final.pdf](http://encontrosdevista.com.br/Artigos/Emanuela_Francisca_Estampa_chita_e_cesura-final.pdf)>. Acesso em: 15 nov. 2018.

SILVA, Maciel Henrique. Delindra Maria de Pinho: uma preta forra de honra no Recife da primeira metade do séc. XIX. **Revista Afro-Ásia**, n. 32, 2005, p. 219-240. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/viewFile/21093/13684>>. Acesso em: 27/11.

SILVA, Martiniano José da. **Quilombos do Brasil Central: Séculos XVIII e XIX ( 1719-1888)**. Introdução ao estudo da escravidão. 1998. 464f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências e Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1998.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2001.

SOUZA, Patrícia March de. **Visualidade da Escravidão: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos na cidade do Rio de Janeiro oitocentista**. 2011. 263f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

\_\_\_\_\_. Aos olhos do observador estrangeiro: a roupa na construção da escravidão no Rio de Janeiro. **Acervo- Revista do Arquivo Nacional**, v. 31, n. 2, p. 49-66, 2018. Disponível em: <<http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/938/946>>. Acesso em: 14 nov. 2018.

TAYLOR, Lou. **The study of dress history**. Manchester: Manchester University Press, 2002.

TEIXEIRA, Maria Castro. Alteridade & identidade em “Para entender o negro no Brasil de hoje, de Kabengele Munanga e Nilma Lino Gomes. **Revista de Ciências do Estado**, v. 2, n. 2, p. 266-300, 2017. Disponível em: <<https://seer.ufmg.br/index.php/revise/article/viewFile/10276/7988>>. Acesso em: 19 dez. 2018.

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

VAINFAS, Ronaldo. Moralidades Brasileiras: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista. In: SOUZA, Laura de Mello e NOVAIS, Fernando A. (Orgs.). **História da Vida Privada no Brasil**, v. 1, São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 26.

VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.