

# PENCAS DE BALANGANDÃS

Construção histórica, visual e  
social das “crioulas”  
no século XIX

**ALINE SOUZA HARDMAN**

*Orientadora*  
**Profa. Dra. Rita Morais de Andrade**

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

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

**PENCAS DE BALANGANDÃS: CONSTRUÇÃO HISTÓRICA, VISUAL E SOCIAL  
DAS “CRIOULAS” NO SÉCULO XIX**

Aline Souza Hardman

Goiânia/GO

2015

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

**PENCAS DE BALANGANDÃS: CONSTRUÇÃO HISTÓRICA, VISUAL E SOCIAL  
DAS “CRIOULAS” NO SÉCULO XIX**

Aline Souza Hardman

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 obtenção do TÍTULO DE MESTRE EM ARTE E CULTURA VISUAL, linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção de Sentido, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Rita Morais de Andrade.

Goiânia/GO

2015

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

Hardman, Aline Souza  
PENCAS DE BALANGANDÃS: CONSTRUÇÃO HISTÓRICA, VISUAL E  
SOCIAL DAS "CRIOULAS" NO SÉCULO XIX [manuscrito] / Aline  
Souza Hardman. - 2015.  
124 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Rita Morais de Andrade.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade  
de Artes Visuais (FAV) , Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura  
Visual, Cidade de Goiás, 2015.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Pencas de balangandãs. 2. Crioula. 3. Fotografia. 4. Cultura  
Visual. I. Andrade, Dra. Rita Morais de, orient. II. Título.

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

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

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

**2. Identificação da Tese ou Dissertação**

Autor (a):			
E-mail:			
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não			
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento:		Sigla: _____	
País:	UF:	CNPJ:	
Título:			
Palavras-chave:			
Título em outra língua:			
Palavras-chave em outra língua:			
Área de concentração:			
Data defesa: (dd/mm/aaaa)			
Programa de Pós-Graduação:			
Orientador (a):			
E-mail:			
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

\*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

**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 ou DOC da tese ou dissertação.

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

Data: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Assinatura do (a) autor (a)

<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.

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

**PENCAS DE BALANGANDÃS: CONSTRUÇÃO HISTÓRICA, VISUAL E SOCIAL  
DAS “CRIOULAS” NO SÉCULO XIX**

Aline Souza Hardman

Dissertação defendida e aprovada em 02 de Abril de 2015.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Rita Moraes de Andrade (FAV/ UFG)  
Orientadora e Presidente da Banca

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Renata Pitombo Cidreira (CAHL/UFRB)  
Membro Externo

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Miriam Costa M. M. de Mendonça (FAV/UFG)  
Membro Interno

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Beatriz Simon Factum (EBA/UFBA)  
Suplente do Membro Externo

---

Prof. Dr. Thiago F. Sant’Anna (FAV/UFG)  
Suplente do Membro Interno

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha mãe, por sempre estar  
ao meu lado em todos os momentos da minha vida.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus, como fonte de toda vida e inspiração.

À minha família e especialmente à minha mãe pelo apoio intensivo durante esses dois anos.

À minha professora e orientadora Dra. Rita Morais de Andrade pelos esclarecimentos e considerações significativas no decorrer da pesquisa.

À banca examinadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Miriam Costa M. M. de Mendonça e Prof.<sup>a</sup> Dra. Renata Pitombo Cidreira pela leitura e considerações pertinentes à pesquisa.

À Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual pela atenção prestada.

À CAPES pelo o incentivo e fomento à pesquisa na área da Arte e Cultura Visual.

E aos amigos pela paciência e compreensão durante minha jornada.

## RESUMO

A dissertação busca compreender as joias pencas de balangandãs, utilizadas pelas afro-brasileiras, denominadas de “crioulas”, do século XIX especialmente em Salvador. Uma joia encontrada no contexto de uma sociedade escravocrata, miscigenada e pautada em distinções raciais, concebida como artefato, ou seja, como produção humana e como campo de significações que contribui para a construção social e histórica. A partir de uma pesquisa qualitativa no amplo campo da Cultura Visual, investiga-se a joia através da leitura de imagens fotográficas do século XIX. Foram realizadas pesquisas bibliográficas sobre pencas de balangandãs, análise de imagens, construções raciais e cultura visual. Estruturou-se a pesquisa em três etapas: 1) explanação dos métodos de estudos abordados; 2) estudo das pencas de balangandãs partindo de investigações das suas possíveis origens, desde observações sobre questões raciais e a diáspora africana no Brasil, passando pelas descrições dos componentes e; 3) análise de fotografias do século XIX da “crioula” com seu traje típico munido da joia em estudo e sua significação e relação com a construção da imagem das mulheres denominadas “crioulas”.

Palavras-chave: pencas de balangandãs; crioula; fotografia; cultura visual.

## **ABSTRACT**

The dissertation aims to understand the jewelry balangandã trinkets, used by the Brazilian African, called “crioula”, from nineteenth-century in Salvador - Bahia. The jewelry was used in a mixed slave society full of racial distinction, it was seen as an artifact, in other words, as a human production, with meanings that contributed to historical and social construction. From a qualitative study and in a cultural visual approach, the jewelry was studied through the analysis of nineteenth-century photographic images. Bibliographical research was done about balangandã trinkets, images analysis, racial constructions and visual culture. The study was designed in three stages: 1) the description of the methods of studies adopted; 2) the study of the bangles from their origins since racial issues and African Diaspora in Brazil to the description of its components and; 3) analyses of photos of XIX century Crioula wearing typical costumes and their meaning and relationship with the construction of the image of women called “crioula”.

Keywords: balangandã trinkets; crioula; photography; visual culture.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — "Tipos de negros" .....	24
Figura 2 — "Símbolo da modernidade: o domínio da natureza" .....	24
Figura 3 — Carte de visite .....	27
Figura 4 — Carte de visite .....	27
Figura 5 — Ferramenta de Ogum .....	42
Figura 6 — "Negro no tronco" .....	45
Figura 7 — "Negra com tatuagens vendendo cajus" .....	46
Figura 8 — "Cadeirinha de baiana" .....	48
Figura 9 — "Traje de beca" .....	52
Figura 10 — "Traje de mulher negra" .....	53
Figura 11 — "Negra livre vivendo de suas atividades" .....	54
Figura 12 - Châteleine.....	56
Figura 13 — Penca de balangandãs.....	56
Figura 14 — Penca de balangandãs desmontada .....	57
Figura 15 — Nave de uma penca de balangandãs .....	58
Figura 16 — Nave dupla .....	59
Figura 17 — Corrente de uma penca de balangandãs .....	59
Figura 18 — Balangandãs de prata .....	62
Figura 19 — Penca de balangandãs.....	63
Figura 20 — Vendedoras ambulantes com pencas (bunda à cinta) .....	64
Figura 21 — "Pedintes" .....	66
Figura 22 — Vendedora escravizada com penca na cintura.....	66
Figura 23 — "Enterro de uma negra" .....	67
Figura 24 — "Vendedora de arruda" .....	67
Figura 25 — "Padaria" .....	68
Figura 26 — " <i>Fruit woman</i> " - Bahia.....	69
Figura 27 — " <i>Market woman</i> " - Bahia .....	69
Figura 28 — "Holiday dress" .....	69
Figura 29 — "Holiday dress" .....	69
Figura 30 — Vendedora ambulante com penca de balangandãs .....	70
Figura 31 — "Mulata" .....	71
Figura 32 — "Negra no mercado" .....	71
Figura 33 — Cartão postal .....	77
Figura 34 — Cartão postal .....	77
Figura 35 — "Creoula- Bahia" .....	78
Figura 36 — Cartão postal .....	79
Figura 37 — Ampliação da fig. 36.....	80
Figura 38 — Detalhe de uma pulseira de copo.....	82
Figura 39 - Pulseiras.....	82
Figura 40 — Pulseira de esteira.....	83
Figura 41 — Pulseira de contas.....	83

Figura 42 – Colar de contas .....	84
Figura 43 - Correntão .....	84
Figura 44 – Colar de contas .....	84
Figura 45 – Correntão de alianças .....	85
Figura 46 - Brincos .....	85
Figura 47 – Joias com coco.....	86
Figura 48 - Anéis .....	86
Figura 49 – Diferentes usos do pano da costa e torso .....	87
Figura 50 - Romã .....	89
Figura 51 – Cacho de uvas .....	89
Figura 52 - Tamborim .....	89
Figura 53 - Cilindro.....	90
Figura 54 - Chave.....	90
Figura 55 – Fotografia da “Preta Flô” .....	91
Figura 56 – Ampliação da fig. 55.....	92
Figura 57 - Peixe .....	92
Figura 58 –Fotografia da “Preta Flô” .....	94
Figura 59 – Ampliação da fig. 58.....	95
Figura 60 – Coco de água .....	95
Figura 61 – Diferentes maneiras de usar o torso .....	96
Figura 62 – Diferentes maneiras de usar o torso .....	96
Figura 63 – Diferentes maneiras de usar o torso .....	97
Figura 64 – “Negras da Bahia” .....	97
Figura 65 – fotografia ampliada da fig. 64 .....	98
Figura 66 – Ampliação da fig. 65.....	99
Figura 67 – Tipos de alguns pontos .....	100
Figura 68 – Variações de figas.....	101
Figura 69 – “Tipos de baianas”.....	102
Figura 70 – Ampliação da fig. 69.....	103
Figura 71 – Ampliação da fig. 73.....	104
Figura 72 – Ampliação da fig. 74.....	104
Figura 73 – Retrato “tipos de negros” .....	105
Figura 74 – Retrato “tipos de negros” .....	106
Figura 75 – “Escravos posando na escada” .....	107
Figura 76 – Ampliação da fig. 75.....	108
Figura 77 – Ampliação da fig. 75.....	109

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPITULO I: IMAGEM FOTOGRÁFICA: CONSTRUÇÕES DE REALIDADE .....</b>	<b>18</b>
<b>CAPÍTULO II: PENCAS DE BALANGANDÃS E SEUS CONTEXTOS .....</b>	<b>29</b>
2.1 A contextualização da miscigenação das raízes africanas do Brasil .....	29
2.2 Possíveis origens e significados das pencas de balangandãs.....	41
<b>CAPÍTULO III: VISUALIDADE DA CRIOULA: ANÁLISE DAS IMAGENS COM PENCAS DE BALANGANDÃS- SÉC. XIX .....</b>	<b>62</b>
2.1 Pencas de desenhos.....	62
2.2 Registro fotográfico e pencas de balangandãs .....	73
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>113</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>120</b>

## INTRODUÇÃO

A joia é um meio de conhecermos a história dos povos e pode ser estudada como um documento. Há inúmeros registros materiais produzidos pelas culturas antigas, existem achados arqueológicos que dão indícios da presença de adornos desde a Pré-história, mesmo sem fontes escritas para testemunhar a história do homem, manifestações não escritas são vestígios que nos informam sobre determinados aspectos desse passado:

Achados arqueológicos datados desse período tão extenso revelam, ao lado de utensílios, adornos feitos com (e em) elementos naturais: conchas, ossos, presas de animais, pedaços de rochas, minerais e cascalho, supostamente amarrados com tiras de couro ou alguma fibra vegetal. E, também, objetos muito simples, feitos de ouro, com alguma manipulação desse metal tão maleável, encontrado in natura. Todos esses achados dão indícios da incipiência da técnica de produzir adornos e, também, dos valores a eles atribuídos. Ao que parece, foi a necessidade de adornar-se do homem – que, em matéria de aparência, se comparamos a espécies mais vistosas, é dotado de poucos tributos -, para igualar-se aos demais “belos” (o que quer que isso signifique), diferenciando-se de seus semelhantes (e qualificando-se perante eles), que levou a incluir os aviamentos – e entre eles os objetos de ourivesaria e de joalheria – como uma das mais antigas formas de arte, concomitante à pintura, que, também, de início, era um “aviamento”. (GOLA, 2008, p.24)

O adorno de uso pessoal tem maior antiguidade datada do Período Paleolítico, Gola (2008) relata a dificuldade de determinar a origem dos adornos, mas considera que sua existência está documentada desde aproximadamente 35 mil anos antes de Cristo. Leroi-Gourhan (apud GOLA, 2008, p.24) sustenta que os objetos de adorno da pré-história estão classificados em “objetos para pendurar” ou pingentes (também conhecidos como pendentives), que, para a passagem de um fio, possuíam um buraco; ou “objetos de adereço” munidos de ranhuras para fixar um laço, com no máximo 7 cm de comprimento. Agrupados em três categorias através da similaridade de suas formas: pingentes (ou pendentives), contornos recortados e rodela. Pressupomos que esse homem do paleolítico, inicialmente utilizou de objetos de fácil manipulação, como objetos já encontrados na natureza com sua forma em natura e ao recolhê-los, decorava-os com recortes e incisões de temas geométricos e representações animais.

Esses pequenos objetos, evidências de que a ornamentação corporal remonta à pré-história, são cuidadosamente entalhados. Alguns, como as

rodela, recebem incisões que delineiam animais cuja espécie, pelo detalhamento, podemos reconhecer. (GOLA, 2008, p.26)

Para o homem dessa época, Gola (2008) afirma que possivelmente esses objetos não eram somente adorno, mas também troféu de caça, mostrando a sua valentia, e como símbolos religiosos. Ressalta que certezas sobre sua função ou simbolismo são difíceis de confirmar devido à escassez de informação, contudo “a sua peculiaridade e o tamanho das suas formas são fortes indícios de sua utilização como adorno corporal” (GOLA, 2008, p.27). Acreditamos que a pintura, no período paleolítico, inicialmente era “apenas atavio corporal imitativo” (GOLA, 2008, p.28), depois evoluiu unindo-se a valores estéticos e simbólicos e supomos que o mesmo ocorreu na transformação da pedra e dos objetos em adornos.

Supõe-se que, uma vez terminada a caçada ou a coleta do dia (e depois de satisfeitas suas necessidades alimentícias), o caçador precisava de alguns momentos de descanso, de ócio, para organizar seus pensamentos e inquietações; e para isso, realiza uma atividade criadora. Pode ter sido assim que começou a gravar ou a pintar as paredes das cavernas com cenas de episódios de sua vida ou com registros gráficos dos animais, da intenção da caçada. Ele os representava com poucos traços, e finos – imagens quase impressionistas, que assombram os observadores modernos -, e com eles conseguia desenhar uma imagem indicativa e reconhecível do animal, sua posição e seus movimentos. E pode-se imaginar que foi também assim que evoluíram a concepção e as técnicas dos objetos de adorno. (GOLA, 2008, p.28).

Corroborando com esse pensamento, o museólogo John Mack (1995, p.9) enfatiza que a joia “ora significa fé e devoção; ora status social, econômico e cultural; ora amuleto; ora veículo da cura; ora apenas um objeto de decoração”. Como uma portadora de valores ela sempre estará com significados ligados ao poder, riqueza material, valores mágicos, espirituais, enfim, haverá diferentes interpretações em vários povos e culturas.

O uso de adornos pode estar associado à função de amuleto, um objeto detentor de poderes e qualidades, e também evitar males. Artefatos arqueológicos como os encontrados no Egito demonstram que a joia tinha um significado cultural aproximado ao de amuleto (GOLA, 2008, p.18).

Neste trabalho de pesquisa, fazemos o estudo de joias do tipo amuleto (LODY, 1988) chamadas penca de balangandãs presentes em retratos de fotografias e outros tipos de imagens, especialmente na Bahia do século XIX. O uso das penca de balangandãs pelas mulheres afro-brasileiras encontra-se datado no século XVIII e XIX como pode ser visto no acervo deste tipo de joias presente no Museu Carlos Costa Pinto em Salvador. Porém, limitamos o estudo somente ao século XIX, pois a pesquisa foi feita através de fotografias, deste período, das mulheres denominadas “crioulas” portadoras da joia. “A única fonte iconográfica setecentista encontrada, referente à Bahia, foi fornecida pelo italiano Carlos Julião” (SILVA, 2005, p. 141), as aquarelas do século XIX não registram as penca de balangandãs com a mesma aparência, por isso a escolha por fotografias.

O termo “crioula” ficou naturalizado como apenas os negros nascidos no Brasil mas consideramos que carrega um histórico de pensamento racial e estereotipado. A joia penca de balangandãs faz parte da indumentária dessas mulheres escravas ou não, denominada historicamente como “traje de crioula”, formado basicamente por saia, camisa, pano da costa, turbante, joias e chinelas quando a mulher era livre (pés descalços era um indicador de escravidão). A princípio, possivelmente, teve origem na Bahia, mas não se limitou a esta região. Nas análises dos registros iconográficos do século XIX, encontrou-se esse tipo de traje também presente em mulheres do Rio de Janeiro e Pernambuco, nas fotografias e nas aquarelas de Debret e Rugendas. O Rio de Janeiro era a capital do Brasil durante todo o século XIX, e a Bahia a sede administrativa da colônia até 1763, ou seja, dois importantes centros culturais para uma construção afro-brasileira. E se o seu uso ficou restrito às “crioulas” também não é uma certeza.

Portanto, a composição vestimentar formada por torco, blusa, saia, pano da Costa e adereços poderia ser representativa de uma mulher escrava quando usada por mucamas, de uma mulher livre e em busca de uma independência financeira, quando usada no mercado e atividades de venda, de uma mulher ligada à vida religiosa, quando usada para simbolizar afiliações. Era um traje de labuta diante de um olhar europeu, mas também poderia ser um traje de luxo diante de um olhar escravo, poderia ser um traje de simbologias diante de um olhar religioso, ou um traje identitário diante de uma sociedade escravista que excluía, segregava e procurava se diferenciar, além de tantas outras formas, através dos códigos do vestir relacionados a influências europeias. (MONTEIRO, 2012, p. 112).

Para um melhor estudo dessa joia, ressaltemos que penca de balangandãs se forma por dois substantivos comuns: penca e balangandãs. “Penca é um vocábulo que designa quantidade, conjunto, reunião de elementos, sendo considerado coletivo de bananas (e outros frutos) e chaves.” (SILVA, 2005, p.129). Já a palavra balangandã tem diferentes significados, mas a definição mais aceita seria “como um vocábulo fruto do regionalismo brasileiro e onomatopaico, uma forma de representação que evoca o seu objeto por semelhança sonora, numa relação icônica, ou seja, uma palavra originária da imitação do som daquilo que representa.” (SILVA, 2005, p.129).

Silva (2005, p.130) apresenta considerações nas divergências na origem da palavra balangandã, dos pesquisadores citados por ela, alguns falam que a origem da palavra balangandã é banto (região africana subsaariana), adeptos ou não de uma raiz onomatopaica. A questão interessante é que alguns dos verbetes apresentados na definição já relacionava o seu significado às mulheres que os portavam: “BALANGANDÃ (banto) 1. (BR) – s.m. coleção de ornamentos ou amuletos, em metal ou prata, em forma de figa, medalhas, chaves, peixes, meia-lua, etc., usada pelas baianas em dias de festa. Variante balagandã, barangandã.” (CASTRO apud SILVA, 2005, p. 131).

Segundo o levantamento da pesquisadora Simone Trindade da Silva, a palavra penca de balangandãs “designaria um conjunto de balangandãs reunidos. Ou seja, todos os elementos pendentes em uma penca seriam balangandãs” (SILVA, 2005, p. 132). Constatou-se que na locução penca de balangandãs, o vocábulo balangandã define muitas vezes a própria penca, aparecendo poucas definições a partir do substantivo penca. Entretanto, penca, balangandãs e pencas de balangandãs seriam objetos diferentes, com origens e características próprias.

[...] a penca designaria um conjunto de elementos trazidos à cintura individualmente e o balangandã seria um elemento específico usado pendente no pescoço/costas. Em algum momento, penca e balangandã se reuniram compondo a penca de balangandãs. (SILVA, 2005, p.133).

O presente estudo tem como objetivo analisar as joias pencas de balangandãs no contexto de joia amuleto usadas nas cinturas dessas mulheres a partir das imagens fotográficas produzidas no século XIX. Nesse sentido procuramos compreender: como

e se essa joia contribuiu para a construção de uma imagem consolidada dessas mulheres chamadas “crioulas”. Estudamos a imagem dessa joia como parte da construção histórica, visual e social das mulheres afro-brasileiras que parece ser reificada nas produções de sentido da cultura contemporânea.

No primeiro capítulo apresentamos considerações a respeito da pesquisa qualitativa em Cultura Visual a partir de uma análise metodológica perpassando pelas visualidades, o sujeito pesquisador e a relação homem-mundo. Baseamo-nos no estudo de imagens fotográficas como fonte histórica, inspiradas pelas possibilidades de análises de Ana Maria Mauad (2008) e Borris Kossoy (2000, 2001).

No segundo capítulo, discorremos sobre as penças de balangandãs do século XIX, usadas pelas denominadas “crioulas”, a partir de um estudo etnográfico, passando pela origem da formação da população das mulheres afrodescendentes do Brasil, com a investigação das influências e possíveis origens das penças de balangandãs. Ressaltamos que o uso do termo “crioula” é recorrente nos autores da área, e que a palavra era usada para designar os negros nascidos no Brasil, e, a “crioulização” seria a miscigenação entre culturas africanas e europeias em um contexto maior. Partimos para a investigação de um conceito de construção racista, em um país do século XIX, que entrava em contato com teorias positivista-evolucionistas vindas da Europa e o desmoronamento da escravidão, adaptando o que “combinava na justificação de uma espécie de hierarquia natural à comprovação da inferioridade de largo setores da população” (SCHWARCZ, 1993, p.41) passando uma imagem de uma nação decadente de raças mistas, em que a hibridização era vista como um “tumulto”. A mestiçagem constituía “uma pista para explicar o atraso ou uma possível inviabilidade da nação.” (SCHWARCZ, 1993, p.13). Uma interpretação racial, o pensamento de um país singular, exótico e miscigenado, é antiga e estabelecida. A raça perdura como questão central no pensamento social brasileiro.

No terceiro capítulo fazemos a análise das fotografias que retratam mulheres afro-brasileiras principalmente baianas com seus trajes típicos chamados de “traje de crioula” usando presa à cintura a pença de balangandãs, e sobre ela um estudo dos berloques usados nas penças, os balangandãs.

O conceito de joia também foi historicizado, dentre todos os códigos e significações que a joia pode exercer. A joia é vista como indumentária, como um artefato, pois reúne a técnica com a matéria-prima, ela é uma produção humana, então a indumentária/joia informa, distingue e categoriza, e a partir do momento que faz isso surgem outros conceitos, conceitos estes que são construções históricas, sociais e visuais. Esse trabalho se ocupa das pencas de balangandãs que possivelmente ajuda na compreensão da imagem “crioula” e das raças, e como sujeito e objeto estão associados. Lembramos que numa pesquisa em Cultura Visual partilhamos da ideia de relações, quer dizer, mais que o estudo de representações visuais, abordamos como estas medeiam o mundo, tendo como cerne as relações humanas.

Raul Lody, um antropólogo, museólogo e escritor, responsável por vários estudos na área das religiões afro-brasileiras, sobretudo na Bahia, autor do livro *Pencas de Balangandãs da Bahia: um estudo etnográfico das joias amuletos* (1988), foi o precursor no estudo dessa joia, servindo de referência a todos os estudiosos das “joias de crioulas”, inclusive sendo citado por outros autores como no livro *Joias de Crioula*, de Laura Cunha (2011), e na dissertação *Referencialidade e Representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pencas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto*, de 2005 por Simone Trindade Vicente da Silva, que são um dos principais textos utilizados como orientação para o presente estudo.

No livro *Joias de Crioula* é feita uma análise mais abrangente de toda a joalheria afro-brasileira com um grande apanhado de imagens desde o século XVIII e XIX, até imagens mais recentes tiradas pelo fotógrafo Thomaz Milz, contendo uma parte dedicada às pencas de balangandãs, investigando sua possível origem até a identificação de seus componentes. A autora Laura Cunha, desde 1990, pesquisa a produção, o uso e os significados de joias e adereços no Brasil colônia. Formada em Artes Plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, além de estudos de ourivesaria na Alemanha entre 2001 e 2004.

A dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais da Simone Trindade Vicente da Silva faz uma abordagem por uma análise semiótica e histórica da produção de sentido das pencas de balangandãs no contexto sociocultural em Salvador nos séculos XVIII e XIX, a partir do estudo das 27 pencas de balangandãs do Museu Carlos Costa Pinto em Salvador.

Todos os autores citados são de grande importância, para o aprofundamento e descrição sobre o tema e as possíveis indagações e estruturações ao longo dos capítulos.

De acordo com o levantamento da literatura especializada sobre joias, percebemos que especialmente na moda a história social, aquelas são menos investigadas, porque a pequena literatura existente concentra-se nas roupas. O número de livros, sobre joias, encontrados são menores do que os de roupas, sendo que o maior interesse recai sobre o processo técnico e criativo na produção de joias. Para nossa pesquisa preferimos uma perspectiva cultural sobre o estudo das visualidades.

## **CAPÍTULO I: IMAGENS FOTOGRÁFICAS: CONSTRUÇÕES DE REALIDADE**

O que leva um indivíduo a pesquisar qualquer tema?

Curiosidades, interesses e sensibilidades lançam pesquisadores a adentrar e perambular muitas vezes em temas inspirados em realidades de suas vivências acumuladas ou até mesmo assuntos que foram lentamente insinuados ou introduzidos nos desejos de quem quer investigar. Não há uma única maneira de fazer e garantir qualidade à pesquisa, principalmente ao tratarmos de pesquisa em cultura visual. É uma realidade cada vez mais explícita de que a cultura contemporânea está mais regulada e modelada por imagens e de que estamos vivenciando uma época de proliferação de imagens que afeta o modo como formamos e interagimos com o mundo.

Indagações sobre nossa relação com os processos e práticas de pesquisa com imagens e sobre imagens são uma constância nos dias de hoje. O impacto das produções imagéticas e o modo como elas possibilitam variadas formas de representar, imaginar e buscar compreender fenômenos visuais e visualidades traz intensas implicações para as práticas de pesquisa e para a experiência com a produção, transmissão e circulação de imagens e artefatos visuais nas sociedades contemporâneas.

A pesquisa em cultura visual aborda imagens e artefatos visuais não apenas como representação, mas como vivência que articula significados existenciais e simbólicos. Vai além do olhar estético, tem um olhar crítico que faz conexões com o contexto social e com a produção de significados individuais e coletivos.

Ao estudar o visual, a pesquisa nos encaminha para estudar as culturas, ou melhor, uma fatia, um aspecto dessas culturas. As imagens, assim como a linguagem, são mediadoras de significados e cada interpretação é um modo de pensar do(s) indivíduo(s), fragmento subjetivo de uma realidade, de um contexto, de uma comunidade. (MARTINS, 2013, p.64).

A cultura visual tem suas fronteiras difusas, não trabalha com verdades absolutas, mas com noções de contextos, explora o mundo pela estética e pela forma. Uma visualidade produzida ou apropriada pode ser abordada por diferentes aproximações e concepções tanto teóricas quanto metodológicas, a cultura visual

“oferece um conjunto interdisciplinar e dialogal de referências possíveis às aproximações dos assuntos eleitos para investigação”. (MARTINS, 2012, p.223).

Imagens da arte, da indústria cultural, da cultura popular, outras imagens experiências sensíveis, histórias de vida, questões de gênero, diversidade cultural, identidades fragmentárias, dinâmicas nas relações entre subjetividade e objetividade, entre indivíduo e coletivo, processos de construção de sentidos, construção do ato de ver, na produção e apropriação de visualidades, relações entre ensinar e aprender, tecnologias da imagem, fluxos visuais... são alguns tópicos que, em alguma medida, costumam comparecer às discussões promovidas nessa arena inquieta e movimentada, sempre a receber novos visitantes [...] (MARTINS, 2012, p.223).

O registro visual é um meio para expandir essas possibilidades, a pluralidade humana e a expressão da sua diversidade cultural pode ser representada pela imagem. É necessário reconhecer o papel crucial de comunicação universal das imagens, que têm uma capacidade de alcançar e ultrapassar diversas camadas sociais pelo sentido humano da visão. Desse modo, as imagens são registros até mais antigos que a escrita, são fontes da História, e a partir delas podemos reconhecer a multiplicidade dos grupos sociais e seus modos de vida. “O estudo das imagens serve, assim, para estabelecer um contraponto a uma teoria social que reduz o processo histórico à ação de um sujeito exclusivo e define a dinâmica social por uma direção única” (KNAUUS, 2006, p.100).

Compreender o processo social como dinâmico e com múltiplas dimensões, faz com que a produção de sentido se torne objeto de estudo da História. Os processos de produção de sentido são processos sociais, não tomando os significados como dados, mas como construção cultural. As sociedades se organizam, além da escrita, pelo visual e oral, com isso estudos da produção artística são fontes de discursos que se relacionam com a vida em sociedade. Na maior parte da História, as imagens foram desprezadas e utilizadas como ilustrações, para afirmar uma visão linear da história da História.

É nesse sentido que as imagens foram desprezadas. De modo geral, a possibilidade de usá-las como provas não favoreceu a valorização delas na historiografia que, entretanto, utilizou as imagens nos campos em que as fontes escritas não se evidenciam suficientes, como no estudo da Antiguidade. A objetividade do conhecimento definida pelo dado se estabeleceu por

interpretações estáticas e unívocas dos fatos e não permitiu reconhecer as aberturas possíveis da verossimilhança, tampouco valorizou a diversidade de experiências sociais e a multidimensionalidade do processo histórico. (KNAUSS, 2006, p. 102).

Ao estudarmos registros fotográficos é sabido (KOSSY, 2000) que devemos considerá-los como fontes históricas com possibilidades de abordagens multidisciplinares, fornecendo múltiplas informações para diferentes áreas do conhecimento. Desde as últimas décadas do século XIX a história foi marcada pelo uso de dispositivos técnicos, a fotografia para o registro e a percepção visual do mundo. Ao analisarmos fotografias do passado, as imagens das “crioulas” do século XIX, trabalhamos somente com o material, quer dizer, lidamos com a ausência do autor (fotógrafo), o personagem retratado (a “crioula”) e da cena gravada. “Entre o referente e a representação existe um labirinto cujo mapa se perdeu no passado: desapareceu com o próprio desaparecimento físico do fotógrafo, o criador da representação.” (KOSSOY, 2000, p.140).

O potencial existente para a exploração da fotografia é grande, contudo nem sempre foi muito explorada, para uma melhor análise de imagens, cabe uma desmontagem detalhada das “construções ideológicas materializadas” (KOSSOY, 2000, p.22) para a aceitação de sua ambiguidade e do potencial informativo de um recorte no espaço-tempo. Para isso Kossoy (2000,2001) e Mauad (2008) acreditam em um estudo não só do conteúdo intangível da imagem, mas também da análise do material e do que torna possível a materialidade (o assunto, a tecnologia e o fotógrafo).

Na imagem fotográfica, encontram-se, indissociavelmente incorporados, componentes de ordem material que são os recursos técnicos, ópticos, químicos ou eletrônicos, indispensáveis para a materialização da fotografia e, os de ordem imaterial, que são os mentais e os culturais. Estes últimos se sobrepõem hierarquicamente aos primeiros e, com eles, se articulam na mente e nas ações do fotógrafo ao longo de um complexo processo de criação. (KOSSOY, 2000, p.27).

Todos os componentes de ordem material e imaterial estão ligados entre si, ambos servem para a mesma finalidade, que é a construção de conhecimento sobre certo passado. Para Kossoy (2000, p.36) as representações fotográficas são

processos de construções de realidades, não a verdade histórica. Aceita-se o conceito de existência de dois tipos de realidade, noção de primeira e segunda realidades.

A primeira realidade é o próprio passado. A primeira realidade é a realidade do assunto em si na dimensão da vida passada; diz respeito, à história particular do assunto independentemente da representação posto que anterior e posterior a ela, como, também, ao contexto deste assunto no momento do ato do registro. É também a realidade das ações e técnicas levadas a efeito pelo fotógrafo diante do tema – fatos que ocorrem ao longo do seu processo de criação – e que culminam com a gravação da aparência do assunto sobre um suporte fotossensível e o devido processamento da imagem, em determinado espaço e tempo. São estes, fatos fotográficos diretamente conectados ao real. (KOSSOY, 2000, p.36)

Já a segunda realidade seria a história, a realidade interior: “abrangente e complexa, invisível fotograficamente e inacessível fisicamente e que confunde com a primeira realidade em que originou.” (KOSSOY, 2000, p.36). Assim que se termina o ato do registro, a primeira realidade já tem fim, ou seja, já se integra à segunda realidade. Toda fotografia, sendo ela a original ou não, já representa a segunda realidade, já é o assunto apresentado nos limites bidimensionais. No presente estudo faremos a análise não das fotografias originais, mas do registro fotográfico do original. Entretanto como o Kossoy salienta os dois fazem parte da mesma realidade, a segunda.

O assunto representado configura o conteúdo explícito da imagem fotográfica: a face aparente e externa de uma micro-história do passado, cristalizada expressivamente. É esse aspecto visível a realidade exterior da imagem, tornada documento. É esta a sua natureza, comum a todas as imagens fotográficas e que constitui em sua segunda realidade. (KOSSOY, 2000, p. 37).

Para o processo de construção de realidades é necessário a construção da representação, quer dizer o ato fotográfico feito pelo fotógrafo e a construção da interpretação, a maneira como será recebida a obra fotográfica pelos diferentes receptores nas diferentes épocas históricas (KOSSOY, 2000). O fotógrafo cria e constrói uma realidade:

Existe sempre uma motivação interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a criação de uma fotografia e aí reside a primeira opção do fotógrafo, quando este seleciona o assunto em função de uma determinada finalidade/intencionalidade. Esta motivação influirá decisivamente na concepção e construção da imagem final. (KOSSOY, 2000, p.27).

No século XIX, o controle de uma câmera fotográfica era mais complexo, exigia uma competência mínima para manipulação dos aparelhos, a fotografia ficava restrita a um número pequeno de fotógrafos profissionais, só a partir do final desse século é que os aparelhos diminuíram de tamanho possibilitando um maior número de usuários, ressaltando que o controle dos meios técnicos ficou ligado à classe dominante até meados de 1950 (MAUAD, 2008, p.23). A questão importante para se levantar é pensarmos que o assunto escolhido para ser materializado e perenizado para o futuro é fruto de escolhas não só do autor, mas também a qual grupo ele serve.

A fotografia brasileira no século XIX era uma das ferramentas utilizadas para a construção de uma identidade nacional. A vinda da família real trouxe mudanças ao Brasil, iniciou um processo de “civilização dos trópicos” (KOSSOY, 2000, p.73). D. Pedro II era um entusiasta na área da fotografia e esteve à frente desse novo projeto para o país. O intuito para a construção de uma identidade nacional tinha como elemento o encontro entre natureza e urbanização, e a fotografia foi o cerne para enfatizar simbolicamente a representação da nacionalidade na época do Império, mostrando nos registros visuais o progresso brasileiro, através de imagens de construções de estradas, ferrovias, agricultura, industrializações, feitos do exército e ao mesmo tempo a natureza exuberante. Com isso, as temáticas escolhidas pelo autor não ficavam somente isoladas ao gosto próprio, mas influenciadas pelo contexto inserido.

Vale salientarmos que no século XIX a principal aplicação da fotografia foi o retrato, esse era realmente o “ganha-pão dos estabelecimentos fotográficos em todas as partes” (KOSSOY, 2000, p.77). Kossoy (2000) menciona os retratos, os quais, na maioria, ele afirma não haver a intenção de “construir o nacional”, isto é para a construção da identidade da nação. “A intenção é de se obter um produto estético com a melhor aparência europeia possível, seja por parte do retratista e seu processo de criação/construção de signo, seja por parte do retratado” (KOSSOY, 2000, p. 78). Os

retratados, estudados por Kossoy, demonstram características europeias, desde trajes aos objetos escolhidos na composição e os cenários de fundo. Entretanto, como exceções, existiam alguns retratos da família imperial, em que D.Pedro II e a Imperatriz Teresa Cristina posam para Joaquim Insley Pacheco em 1883, e é notável a presença exuberante da natureza. “É de se supor que Pedro II pretendia com essas imagens enfatizar simbolicamente a existência concreta de uma civilização nos trópicos, ele mesmo, símbolo maior desse projeto ideológico” (KOSSOY, 2000, p.79). Outra exceção era o retratado ser nativo.

Quando ocorria a inversão do processo, ou seja, a construção do nacional ocorrendo de “fora para dentro” (KOSSOY, 2000, p.82); o olhar de fora para o Brasil colaborou para uma estigmatização da imagem do país, fotografias com os “tipos” (fig.1) de raça considerados inferiores e a natureza exuberante (fig.2) eram temas que se consagraram como elementos na identificação de um nacional brasileiro visto tanto pelos próprios brasileiros quanto pelos estrangeiros. Afirmado por Kossoy, o olhar europeu era de interesse ambíguo

[...] em consumir imagens de etnias “inferiores” o que, se por um lado, “ilustra” o exotismo das populações tropicais, por outro, vem reforçar através do “testemunho” fotográfico a ideia de “atraso”. Prejudicial ao projeto nacional de edificação de uma civilização nos trópicos. (KOSSOY, 2000, p. 87).

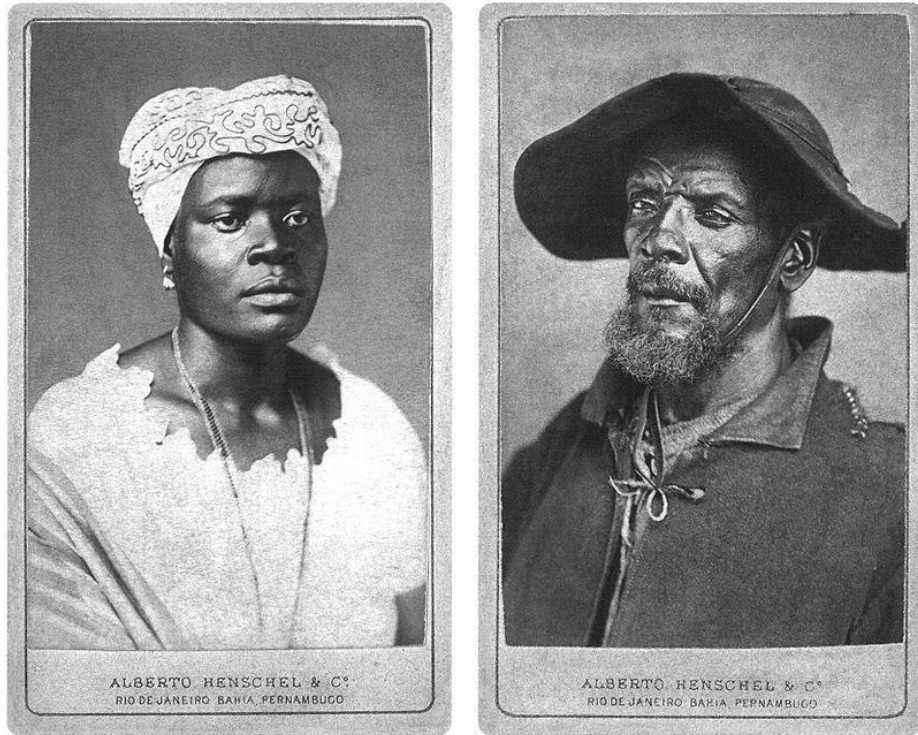


Figura 1: “tipos de negros”. Séc. XIX. Fotografia de Alberto Henschel. Coleção Ruy Souza e Silva.  
Fonte: ERMAKOFF, 2004.



Figura 2: “Símbolo da modernidade: o domínio da natureza.” (KOSSOY, 2000, p.116). Desenho a partir da foto de Marc Ferrez. Cerca 1880. Retirada do *Album de vues de Brésil*, anexo no livro *Le Brésil* de E. Levasseur, publicado na França em 1889. Fonte: KOSSOY, 2000, p.116.

A fotografia não só no século XIX, mas em qualquer época pode estar a serviço de ideologias: a construção de uma identidade é um processo dinâmico e presente em qualquer região (KOSSOY, 2000).

Vemos nas fotografias o explícito e o implícito, o que se vê retratado “convivendo com aquela que se imagina e que teve lugar no passado (primeira realidade) num jogo ambíguo, eterno e deslizando” (KOSSOY, 2000, p. 130). O pesquisador que se utiliza de fontes iconográficas para construção de conhecimento precisa compreender que a fotografia é uma “representação elaborada cultural/estética/tecnicamente” (KOSSOY, 2000, p.134), portanto não devemos compreender isoladamente as partes, mas o esforço constante em aprofundarmos no conhecimento multidisciplinar do certo momento histórico que foi recortado, buscando como objetivo ultrapassar além do registro fotográfico.

Podemos quiçá decifrar olhares e gestos, compreender o entorno, decifrar o ausente. Na tentativa de “descongelarmos” o documento poderemos, talvez, devolver aos cenários e personagens sua alma, ainda que seja por um instante. Poderemos, por fim, intuir sobre seus significados ocultos. O imaterial, que afinal é o que dá sentido à vida que se busca resgatar e compreender pertence ao domínio da imaginação e dos sentimentos. É a nossa imaginação e conhecimento operando na tarefa de reconstituição daquilo que foi. Situamo-nos, finalmente, além do registro, além do documental, o nível iconológico: o iconográfico carregado de sentido. É este o ponto de chegada. (KOSSOY, 2000, p.135)

Aprofundar no conhecimento do contexto político, social, econômico, dos costumes e estética são condições que corroboram no estudo sobre uma imagem. Com o advento da fotografia, um tipo de imagem que ficou conhecido foi o carte-de-visite, sua introdução impulsiona conhecer o mundo através do visual, dá

[...] ênfase à ideia de um mundo substituto, simulação analógica do real, composto de imagens que podiam ser colecionadas: desenvolve-se uma estética particular de representação multiplicada de mundo. Mensagens para todas as idades influiriam no processo de conhecimento e se constituiriam no deleite das classes médias e abastadas do século XIX na Europa e nos Estados Unidos. (KOSSOY, 2001, p.134)

O carte-de-visite (fig.3), era uma foto pequena (6 x 9,5 cm) de formato padronizado retangular e custo reduzido, que ajudou na disseminação e rápida popularização da fotografia pelo mundo. Para satisfazer as curiosidades das visões europeias sobre a “realidade brasileira”, o carte-de-visite devido ao baixo custo possibilitou também expor os afrodescendentes do Brasil, os “tipos de negros”.

Vendedoras, barbeiros e carregadores. Cachimbos, cicatrizes, cestos e amuletos. Um universo negro desfila nas *cartes-de-visites*. À semelhança dos viajantes, se repete a exibição de rostos exóticos e a representação das atividades desempenhadas pelos escravos. O trabalho é um dos dados centrais de interesse e ilustra circulação de negros de ganho em atividade nas ruas de cidades como Rio de Janeiro e Salvador. (BITTENCOURT, 2005, p. 132).

O interesse voltado a essas imagens era pela “exotização” do outro, diferente dos carte-de-visite com brancos. “Se o retrato do senhor que é uma forma de cartão de visita, o retrato do escravo é uma forma de cartão postal: um quer descrever a pessoa, digna e singular, outro descreve o personagem, pitoresco e genérico” (CUNHA apud BITTENCOURT, 2005, p.132). O carte-de-visite era trocado com dedicatórias entre amigos e parentes, já os cartões retratando o “pitoresco” era uma forma mais de interesse do estranho e motivos de coleções.

As imagens a serem analisadas das mulheres afro-brasileiras com seus “trajes crioulas”, ao mesmo tempo em que os trajes identificam essa mulher, o sujeito também se identifica pelos trajes. A finalidade das análises fotográficas são as relações. Relações que devemos pensar entre o plano do conteúdo, qual o contexto em que ela se insere, “remetendo-se ao corte temático e temporal feitos” (MAUAD, 2008, p.28); relações entre o plano da expressão “compreensão das opções técnicas e estéticas” (MAUAD, 2008, p.28) e a relação entre os dois planos: expressão e conteúdo.



Figura 3: Carte-de-visite "Negra vendedora de frutas". Fotografia de Alberto Henschel. Cerca 1870.

Fonte: ERMAKOFF, 2004.



Figura 4: Carte-de-visite. "Nu de jovem de Salvador". c.1869. Fotografia de Alberto Henschel. Fonte ERMAKOFF, 2004.

A história da fotografia abarca em suas investigações a história do fotógrafo, das técnicas fotográficas, entre outras histórias. Compete ao pesquisador ousar além do documento. Ver o que não foi revelado diretamente, encontrar caminhos para ultrapassar a superfície da mensagem fotográfica. E isso é o que tentaremos fazer a partir do próximo capítulo, com a contextualização do passado estudado, da joia amuleto penca de balangandã e das mulheres “crioulas” no século XIX para começarmos a investigar a partir dos registros fotográficos as penca de balangandãs e sua influência na construção da identidade “crioula”.

## **CAPÍTULO II: PENCAS DE BALANGANDÃS E SEUS CONTEXTOS**

### **2.1 A contextualização da miscigenação das raízes africanas do Brasil**

Algumas das principais características, por que o Brasil era conhecido, desde as chegadas de visitantes estrangeiros na colônia, eram de uma terra exótica e de extrema miscigenação (SCHWARCZ, 1993). No final do século XIX, no período desde a década de 70, houve mudanças como a Lei do Ventre Livre, o início da desmontagem da escravidão e de outro lado, vindo da Europa Oitocentista, as teorias raciais chegando tardiamente no Brasil e recebidas com grande aceitação, principalmente pelos estabelecimentos científicos de ensino e pesquisa, “entrada de um todo ideário positivo-evolucionista em que os modelos raciais de análise cumprem um papel fundamental.” (SCHWARCZ, 1993, p.14). Forma-se um paradoxo, liberalismo e racismo se incorporam, contudo se contradizem. O primeiro se estabelece no indivíduo e na sua responsabilidade pessoal, enquanto o outro centra-se na atuação do grupo entendido através de uma estrutura biológica singular.

O país era descrito como uma nação de raças miscigenadas, considerando que esse motivo poderia explicar o atraso da nação. Porém, os intelectuais da ciência tinham a esperança de ser uma fase transitória, supunham que a miscigenação, passando por um processo acelerado de cruzamentos, levaria a nação a quem sabe um dia ser branca. “O argumento racial foi política e historicamente construído nesse momento, assim como o conceito de raça, que além de sua definição biológica acabou recebendo uma interpretação sobretudo social.” (SCHWARCZ, 1993, p. 17). Em um contexto de enfraquecimento da escravidão, as teorias raciais se apresentavam como modelos viáveis na justificação dos interesses de uma elite, sinônimo de êxito para o estabelecimento das diferenças sociais. Os intelectuais que iriam adaptar as teorias estrangeiras, combinando e descartando o que era problemático para a construção de um argumento racial em um país (a essa altura já muito miscigenado) é u’a mistura de cientistas, pesquisadores, literatos, políticos, acadêmico e missionários.

Apesar das respostas hoje datadas de um grupo limitado que fez de uma ciência positiva e determinista seu modelo privilegiado de explicação, o fato é que esse modelo racial foi amplamente assumido nesse momento, constituindo-se em um argumento, quase consensual, para uma questão constantemente levantada e poucas vezes respondida: afinal que país é este? (SCHWARCZ, 1993, p. 19).

O pensamento racial europeu adotado pelo Brasil se inseriu “de forma crítica e seletiva, transforma-se em instrumento conservador e mesmo autoritário na definição de uma identidade nacional e no respaldo a hierarquias sociais já bastante cristalizadas” (VENTURA apud SCHWARCZ, 1993, p.42). É uma linguagem pela qual se utiliza de argumentos evolucionistas para explicar cientificamente as diferenças e as divisões, transformando diferenças sociais em empecilhos biológicos fundamentais, dando ao país uma imagem exótica, desde as pinturas de Debret, Carlos Julião, as descrições de tantos outros viajantes estrangeiros por relatos, retratos, fotografias do século XIX, até os cartões postais mostrando as “crioulas”, as afro-brasileiras, aqui tratadas, com seus trajes típicos às vezes munidos com penças de balangandãs. Schwarcz discute sobre o conceito de raça no século XIX:

Raça é um dado científico e comparativo para os museus; transforma-se em fala oficial nos institutos históricos de finais do século; é um conceito que define a particularidade da nação para os homens de lei; um índice tenebroso na visão dos médicos. O que se percebe é como em determinados contextos reelaboram-se símbolos disponíveis dando-lhes um uso original. Se a diferença já existia, é nesse momento que é adjetivada. (SCHWARCZ, 1993, p.242).

O problema da nacionalidade saía do patamar da cultura para se transformar em uma questão da natureza, usam-se e simplificam-se argumentos científicos para encarar a raça como um assunto fundamental no destino da nação. O pensamento predominante no século XIX era uma divisão entre as raças. Havia a seguinte separação, quanto à origem dos negros no Brasil: dividiam-se em africanos, os nascidos na África; e em crioulos, os nascidos no Brasil. Contudo, ao falarmos na presença afrodescendente no Brasil, não devemos generalizar o continente africano, mas, considerarmos cada região africana com suas particularidades.

Ao se falar da presença africana no Brasil, deve-se ampliar essa leitura para uma verdadeira aculturação de diferentes matrizes culturais e originais da chamada África Negra, onde alguns grupos já convivem com o Islã. Essa África que chegou ao Brasil é predominantemente ocidental, numericamente Banto, sofisticadamente sudanesa e fortemente islâmica. Ela está também presente na composição cultural portuguesa, trazendo para a realidade brasileira uma africanização dupla, ou seja: uma colonização portuguesa, inicialmente afro-ibérica, e contatos com a África Negra durante três séculos de escravidão. (LODY, 1988, p.12)

Devido à grande diversidade e quantidade de culturas africanas presentes no Brasil, a cultura afro-brasileira é caracterizada por uma recriação e interpretação em um complexo processo aculturativo na sua trajetória histórica. Entre os séculos XVI e XIX cerca de 3.500.000 a 3.600.000 africanos escravizados foram trazidos para o país, aproximadamente 38% do total de africanos que cruzaram o Atlântico. (MATTOSO, 2003, p.53). E grande parte dessa quantia foi para a Bahia, pois, além de Salvador, até meados do século XVIII, ser a capital brasileira, ocupava uma posição privilegiada, localizando-se no centro da costa marítima, tornando-se assim, o principal porto comercial. Desde o século XVI, a cana-de-açúcar era o mais importante produto exportado do país, com isso, devido à grande demanda por açúcar e posteriormente por ouro, a escravidão tornou-se a atividade mais rentável até meados do séc. XIX.

Dos cativos transportados para o Novo Mundo quase metade veio da África Central, indo para diversas regiões das Américas. “Na verdade, eles representavam quase 45% ou aproximadamente 5 dos 11 milhões de africanos importados como escravos para as Américas entre 1519 e 1867” (HEYWOOD, 2012, p.18). Como dissemos, um continente como a África era composto por muitas etnias. No livro *Diáspora Negra no Brasil* (HEYWOOD, 2012) há uma investigação da emigração principalmente originária da África Central, elucidada

A maioria dos centros africanos compartilhava uma cultura abrangente antes de chegar às Américas, ao contrário dos africanos ocidentais, divididos em vários grupos de culturas diferente. A maioria dos centros africanos partiu de portos nas costas de Loango e Angola, lugares que pertenciam a somente três culturas regionais: a do Congo, Umbundo e Ovimbundo. Estas culturas não somente se inter-relacionavam, mas interagiam continuamente. Isso não quer dizer que todos os imigrantes vieram do Congo, Umbundo e Ovimbundo. Mas todos eles falavam línguas muito próximas às do Banto Ocidental, o que significou que podiam se comunicar uns com os outros desde o começo. (HEYWOOD, 2012, p.8)

A maioria dos imigrantes provenientes do interior da África, no tempo do trajeto entre a sua captura e o embarque nos navios ou até a chegada de seu destino, aprenderam Congo, Quimbundo ou Umbundo, e além da língua veio também a familiaridade com a cultura litorânea: “uma única cultura, na medida em que ao longo

desses anos Congo e Quimbundo influenciaram fortemente um ao outro, assim como o Quimbundo e Umbundo.” (HEYWOOD, 2012, p.8).

Os portugueses em Angola estavam tão cientes dessa dinâmica que na metade do século XVIII chamavam de Quimbundo a língua geral do país. Ao chegarem às Américas, os africanos compartilhavam uma familiaridade no uso da língua e outras atividades culturais. E corroborando com o que foi dito por Lody (1988) tivemos uma africanização dupla, pois antes dos portugueses chegarem ao Brasil, já existia uma colonização portuguesa na África. Muitos escravos do reino do Congo e de Umbundo eram católicos ou já existia uma síntese entre cultos da umbanda com as crenças cristãs e tradições culturais europeias.

De acordo com Heywood, o interesse geral e o conhecimento da história na diáspora Atlântica sempre esteve mais voltado à África Ocidental. Mas como as pesquisas sobre a demografia do comércio de escravos demonstram, os centros africanos estavam em todas as regiões. O Brasil foi o principal importador de escravizados oriundos da África Central.

A importância demográfica dos africanos escravizados e seus descendentes das regiões de Congo-Angola no Brasil equipara-se à sua preponderância nas práticas sociais, religiosas e culturais emergentes dentre as populações africanas em algumas partes da colônia. Por exemplo, antes de 1820, africanos livres e escravizados e seus descendentes oriundos da África Central constituíam a maioria da liderança nas irmandades mulatas e negras – as únicas organizações legais que cuidavam dessas populações. Essas irmandades serviram de incubadoras de diversas religiões e outras tradições culturais que vieram a ser associadas aos afro-brasileiros. (HEYWOOD, 2012, p. 19).

Na África Ocidental muitas regiões (em Serra Leoa e no delta do Níger, por exemplo) coexistiram, mesmo em áreas menores, várias diferenças de idioma, grupo étnicos e cultura, diferentemente a África Central, que representava uma região amplamente homogênea no ponto de vista linguístico e cultural, com uma comunidade europeia e afro-europeia em contato com muitos povos da região. Heywood (2012, p.24) ressalta

Por causa das profundas raízes crioulas, a contribuição centro-africana nas tradições afro-diaspóricas pode ter sido menos dramática e visível do que os elementos culturais iorubas e fons, os quais pareciam mais africanos (exóticos) para os pesquisadores, e conseqüentemente, mereceram maior atenção.

O termo “crioula” não designa somente africanos nascidos no Brasil, no livro *Diáspora Negra no Brasil* (2012), a palavra tem uma conotação de miscigenação entre os africanos e europeus. Linda Heywood discute em um capítulo sobre a ideia de “crioulização”, defende que não era uma manifestação de adaptação e síntese cultural própria das Américas ao detalhar processos similares na África Central. Mostra como os escravizados estavam expostos a essa miscigenação, “a cultura crioula”, antes mesmo de atravessarem o Atlântico.

É interessante pensarmos em como foram criadas novas identidades coletivas na África, o que resultou dessa intensa transformação com a chegada dos europeus, os traumas provenientes da escravidão ao longo de séculos de exploração. Os primeiros escravizados até os últimos partiram de contexto totalmente diferentes, não só de etnias, mas longos anos de mudanças e contatos com outras culturas, altera-se a ideia de uma africanização “pura” que se “crioulizou” só na chegada no Brasil.

Compreender os africanos que alcançavam o Novo Mundo como escravos é pensar em como lidaram com a remoção forçada de suas comunidades, o trauma da travessia no Atlântico e como articulavam novos sentidos de comunidade nas Américas, convivência com escravizados de origens diferentes e os desafios de sobreviver que variavam por regiões e por séculos.

Para eles, a essência da escravização consistia em serem desnudados da percepção que tinham de si próprios, e conseqüentemente lutavam no Novo Mundo para restaurar – ou criar – um sentido comum de identidade. A história dos centros africanos, como membros de comunidades conscientes no Novo Mundo, começou a partir da chegada de uma quantidade numerosa de pessoas de origens convenientemente semelhantes. Estes confrontaram outros escravizados de características suficientemente diferentes, em momentos quando ambos se mobilizaram, enquanto grupos, ao voltarem-se às origens africanas que compartilhavam. Quanto mais gerais e características as atitudes e comportamentos nos quais se baseavam, tanto melhor. Idiossincrasias locais, independentes de quão importantes foram em suas vidas anteriores, contavam muito pouco no processo social – vital para sobreviverem à escravidão nas Américas – de criarem novas identidades sociais baseadas em velhos símbolos. Até o ponto em que se identificavam

em oposição aos seus senhores, eles assim o fizeram enquanto escravizados. Basearam-se em símbolos de origem africana primeiramente para se distinguir uns dos outros. Misturas complexas de africanos de várias origens teriam intensificado as tendências dos interessados em despejar novo vinho de vida, sob a escravidão, em velhas garrafas, tendo por base suas origens na África. (MILLER, 2012, p.30).

As formas encontradas, para se redefinirem, concentravam-se na visão que compartilhavam de comunidade, nos aspectos da religiosidade, da família, símbolos de poder e autoridade, na cautela em relação aos estranhos e semelhanças linguísticas. Povos trazidos de outro continente eram forçados a saírem de suas comunidades, desnudados de sua cultura visual, retirados do espaço geográfico que os constituíam, retirados de suas indumentárias típicas, e vestidos com tecidos de algodão, para que não houvesse distinção, desconstruíam suas identidades individuais e coletivas, eram desagregados, contribuindo assim para a sua escravidão.

Miller (2012, p.59) cita John K. Thornton e outros estudiosos enfatizam que muitos povos levados como escravizados da África Central e de outras partes do continente também, pelo menos até meados do século XVII, teriam sido escolhidos pelos traficantes europeus devido à familiaridade que tinham na África com o mundo da cultura europeia. Entretanto, muito embora tenham incorporado o cristianismo e integrassem mercadorias europeias nos seus modos de vida, não são considerados como parte desse Mundo Novo.

As novas comunidades do séc. XVIII da África Central, com o passar do tempo e com maior rentabilidade da escravidão passam a incluir também a infância, sendo que muitas destas crianças já nasciam escravizadas. Já os adultos teriam a tendência de utilizar suas experiências sob a escravidão, enquanto os meninos enviados nos últimos anos pelo tráfico, supostamente, reagem como adolescentes nas comunidades escravizadas nascida na América, das quais começavam a fazer parte.

As experiências recentes de sua escravização, a urgência de escravos no Brasil e as culturas afro-brasileiras que eles encontraram nas ruas e nas plantações teriam fornecido bases mais razoáveis para a formação de comunidades próprias, em meio à nostálgica consciência de raízes de vários locais da África. (MILLER, 2012, p.66)

A relevância de suas origens específicas na África tendia a diminuir ao longo de 350 anos, o contexto histórico que encontrava na chegada ao Brasil também variava muito. O padrão de escravidão que os tirou de suas terras e as condições da escravatura encontradas foram diversas. Contudo

Africanos levados para as Américas como escravos viviam com nostalgia pessoal e profunda por uma vida própria independente que haviam perdido em função da escravidão. Arrancados de suas comunidades de afinidades e de parentesco, patronos e clientes, amigos e família, vizinhanças e parceiros comerciais, colocavam uma intensa energia para encontrar lugares de respeito e dignidade entre outros africanos com os quais estavam aprisionados na escravidão americana. O próprio fervor de sua necessidade de reconquistar um sentido de humanidade básico advindo de reconhecimento social fez deles pragmáticos culturais, ansiosos para se apoiarem em quaisquer recursos que considerassem efetivos nas circunstâncias desnorteantes nas quais se encontravam. (MILLER, 2012, p.71).

Com mais de três séculos de exploração e retirada forçada no e do continente africano é difícil apontar com exatidão as origens específicas dos povos que vieram para o país. A nostalgia era um sentimento presente e forte em todos os escravizados, independentemente de sua origem, “reconquistar um sentido de humanidade” tornou-se uma maneira de suportarem a escravidão. No Brasil, especificamente na Bahia vemos a criação do que podemos considerar um tipo de recurso para a reconquista de um pouco de dignidade: o “traje de crioula”.

A Bahia é considerada o berço do “traje de crioula” e conseqüentemente das suas joias que incluem a penca de balangandãs, datadas a partir do século XVIII (SILVA, 2005). No setecentismo (OTT apud SILVA, 2005, p.43), a predominância em Salvador e Recôncavo Baiano era de africanos sudaneses (citados como da Guiné, da Costa, Mina, Nagô, Gêge, Calabar, Ardas, de Cachéu, Cabo Verde, Benim e Tapa) e quantidades menores dos bantos (citados como Angola, Congo, Benguela, Cabinda, Moçambique, Monjolo, Cassange, Dongo, Moongo, Quissamas, Ganguela, S. Tomé, Gungo e Rebolo).

Com relação aos negros enviados para o interior do estado da Bahia, a partir dos passaportes de escravos, a relação se inverte, a grande maioria é de negros bantos (citados como Angola, Benguela e Congo) em prol dos sudaneses (ditos Mina, Nagô e Gêge). O levantamento realizado por Oliveira (1995/1996, p. 174-193), através dos testamentos de libertos da Bahia no

período de 1790 a 1890, detectou a presença na Bahia das seguintes nações: Costa da Mina, Gêge, Angola, Costa da Guiné, Costa do Leste, Benguela, Nagô, Agoni, Calabar e Congo. Também a partir dos anúncios de escravos fugidos em jornais baianos oitocentistas percebe-se a presença de negras designadas como Angola, Moçambique, Gêge, Nagô, Haussá, Congo, Calabar, Mina, Cabinda, Rebolo e Benguela. (SILVA, 2005, p. 43).

Miller (2012) ressalta que apelidos com nomes como “angola”, “congo” e “banto” são apelidos americanos genéricos, que ganharam inúmeros significados diferentes e específicos na composição da colônia, variando por circunstâncias e terminologias, sofrendo mudanças de acordo com as oscilações de volume e origem de novos escravizados e as variações do comércio, políticas e guerras europeias ao longo do tempo.

Ao tratarmos da religião, os centros africanos dos séculos XVI e XVII possuíam um sistema religioso bastante estável, cuja maior mudança deu-se pela introdução do cristianismo e não tanto pelas diferenças entre regiões africanas, pois mesmo com desacordos havia consensos entre eles, como por exemplo, que os mortos tinham uma vida após a morte onde poderiam influenciar os vivos (THORNTON, 2012).

A teologia centro africana concentrava-se em uma batalha entre o bem e o mal, mas não um mal com seres sobrenaturais completamente ruins. O mal era visto como atos individuais com más intenções, incluindo o mundo sobrenatural em seus projetos.

Africanos da região centro-oeste acreditavam em uma variedade de seres espirituais residentes no outro mundo. Documentos contemporâneos enfatizam que o culto religioso envolvia dois tipos distintos de seres sobrenaturais: espíritos distantes e poderosos, que podemos descrever como divindades, e as almas dos familiares recentemente falecidos. (THORNTON, 2012, p. 86)

Além desses dois tipos havia duas categorias de espírito inferiores: os desapegados de territórios ou famílias individuais e que, ou podiam ativar amuletos que qualquer um poderia usar ou eram fantasmas furiosos e perigosos, cheios de malícia e maldade (THORNTON, 2012, p.86). Thornton (2012, p. 91) ressalta que os amuletos eram visíveis e usados com frequência, em decorrência, os missionários escreveram bastante sobre eles e desaprovavam a maioria, recolhendo-os e os

destruindo. Muitos desses amuletos eram feitos por sacerdotes para clientes, usados junto ao corpo ou pendurados nas casas como proteção e para trazer sorte. “O africano costumava enfeitar o corpo das crianças colocando no pescoço e na cintura corais e contas de tamanhos diversos[...]Os adultos, porém, traziam pendentes do pescoço um patuá ou amuleto, pequena bolsa de couro contendo um objeto” (QUERINO, 1988, p.60). A penca de balangandãs é conceituada como joia amuleto (LODY, 1988), por trazer objetos de intenção e finalidades mágicas portados na cintura, então aqui já apontamos traços da origem dessa joia exclusivamente brasileira (CUNHA, 2011), ou melhor, como já foi consagrada, de afro-brasileira.

O cristianismo assimilado raramente promovia uma mudança religiosa africana fundamental, houve um modo particular de lidar com a junção das tradições cristãs, criando um padrão exportado para vários lugares. Ele penetrou em muitas regiões, mas somente no Congo e áreas de administração portuguesa foi fortemente enraizado como parte da identidade local.

A estrutura básica da religião original permaneceu em todos os lugares, certamente modificada pelas ideias cristãs em algumas áreas, formando um padrão bastante uniforme no qual as variações regionais eram, provavelmente, tão grandes quanto aquelas entre cristãos e não cristãos. (THORNTON, 2012, p.100).

O envolvimento de africanos e seus descendentes, tanto em Angola quanto em Benguela, em atividades associadas à Igreja Católica, além da escassez de padres, “africanizou-a”, deixando os africanos mais à vontade para incorporar rituais de práticas nativas no catolicismo. Os escravizados já chegavam à América com elementos desse catolicismo miscigenado, e essas práticas também acabaram passando por modificações ao entrarem em contato com outros africanos e afrodescendentes.

Durante o século XVIII, os africanos que faziam parte da cultura afro-lusitana em desenvolvimento, e que eram vendidos como escravos, levaram elementos dessa cultura para as fazendas, minas e centros urbanos das Américas. A cultura crioula que emergiu entre as sociedades escravistas nas Américas tinha raízes profundas na África Central. Essa contribuição centro-africana foi especialmente dominante durante os séculos XVIII e XIX, quando

povos dessas regiões representavam significativa maioria de escravizados que vieram para as Américas. (HEYWOOD, 2012, p. 122)

O Brasil foi o país que mais recebeu influência da “cultura crioula”, cerca de 68% de todos os escravizados durante o século XVIII vieram de Angola. Independente das inúmeras situações de captura, a maior semelhança, que os africanos escravizados tinha, era algum tipo de contato e exposição à cultura afro-lusitana, principalmente os de Luanda e Benguela no século XVIII.

E os negros nascidos no Brasil? Como eles eram? Existiam diferenças entre eles e os africanos?

Nos inventários em Salvador de 1811 a 1888, o “negro nativo”, ou seja, os “crioulos” eram 71% dos escravos brasileiros; existiam outras denominações dadas aos escravos de origem brasileira, tais como: pardo, cabra, mulato e preto. (ANDRADE, 1988, p.101). Na grande parte da documentação do século XIX as diferenças de cor tanto dos negros nascidos no Brasil quanto os de fora são marcantes.

O branco: brasileiro ou europeu; o crioulo: denominação geralmente atribuída ao negro, filho de africano, nascido no Brasil; o cabra: uma cor entre o mulato e o crioulo; o mulato: descendente de branco com negro, às vezes chamado de pardo; havia ainda o negro africano, também denominado de preto, ou simplesmente africano. Conhecem-se ainda denominações genéricas para designar os descendentes de africanos, p. ex.: homem de cor. Se os brasileiros estavam diferenciados pela cor da pele, e assim identificados na documentação, os africanos são designados com relação à origem africana, por etnias ou nações. (ANDRADE, 1988, p.28).

Enquanto os “crioulos”, em Salvador, entre 1811 a 1830 eram mais predominantes, entre 1831 e 1852 foram superados pelos “nagôs” (etnia africana do Golfo de Benim, também conhecida como lorubá, uma designação mais moderna). Porém, com a extinção oficial do tráfico em 1850, nas documentações a partir de 1852 os crioulos apresentavam-se em número superior na maioria dos anos até 1888, com o fim da escravidão (ANDRADE, 1988, p. 106). Com a proibição do tráfico negreiro, a Bahia tornou-se uma grande exportadora de escravos, principalmente para o Rio de Janeiro (ANDRADE, 1988, p. 124).

Os escravos nascidos no Brasil enquanto mão-de-obra, comparados aos de origem africana, possuíam ocupações mais especializadas e destinadas ao serviço doméstico, pois o “abrasileiramento” facilitava o trabalho, eram melhores adaptados à região e à língua (ANDRADE, 1988, p.145). Por vezes, também, o africano já chegava da sua tribo ou clã com o conhecimento de artesão (MATTOSO, 2003, p.116). Em geral, os “crioulos” foram criados pelas famílias do senhor e com isso fortemente marcados pela sociedade dos brancos. Nessa sociedade escravista existia uma certa mobilidade que permitia passar para trabalhos mais amenos e com mais privilégios, como de artesãos e domésticos; e havia também tensões no grupo escravo, entre africanos e “crioulos”.

[...] o crioulo é objeto de contradições irreduzíveis entre brancos e negros, é o que tem maiores dificuldades de assumir sua individualidade, pois os poderosos esperam muito mais do escravo crioulo que do africano, e não lhe perdoam coisa alguma. Se bem que, para o escravo crioulo, a exigência de fidelidade, obediência e humildade toma dimensão completamente diferente. Seus senhores consideram-no um ser humano responsável por suas atitudes, enquanto o africano *boçal*, isto é, nascido bem longe, falando mal a língua do branco, é normalmente considerado uma criança ignorante que necessita ser criada, educada. O que um crioulo deve aprender em criança, o negro *boçal* tem o direito de absorver durante toda a sua vida de trabalho (MATTOSO, 2003, p.106).

Para o “crioulo” a adaptação é uma questão diferente do africano, o negro nativo sentia desde cedo a necessidade de ser melhor assimilado pela sociedade. Os brancos viam o escravo africano menos perigoso do que o “crioulo”, assim o escravo africano alforriava-se mais facilmente, pois perder um “*boçal*” era menos pior, e a solidariedade e apoio entre os africanos se tornava instrumento eficaz à obtenção de cartas de alforria (MATTOSO, 2003, p.106). Todavia, Debret no seu livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (1940) fez na introdução do volume II, uma classificação decrescente de “civilização das raças” encontradas no país e atribuída pelo governo português:

[...] por meio de onze denominações usadas na linguagem comum, a classificação geral da população [...] pelo grau de civilização: 1. Português da Europa, português legítimo ou filho do Reino. 2. Português nascido no Brasil, ascendência mais ou menos longínqua, brasileiro. 3. Mulato, mestiço de branco com negra. 4. Mameluco, mestiço das raças branca e índia. 5. Índio

puro, habitante primitivo; mulher, china. 6. Índio civilizado, caboclo, índio manso. 7. Índio selvagem, no estado primitivo, gentil tapuia, bugre. 8. Negro de África, negro de nação; moleque, negrinho. **9. Negro nascido no Brasil, crioulo.** 10. Bode, mestiço de negro com mulato; cabra, a mulher. 11. Curiboca, mestiço de raça negra com índio. (DEBRET apud HILL, 2012, p. 31, grifo nosso)

Debret esteve no Brasil durante os anos de 1816 a 1831. Na classificação o “crioulo” aparece no grau de importância social depois do negro da África. Diante disso, fica a dúvida de como seria essa divisão. Será que na classificação do Debret, atribuída pelo governo, o negro africano está na frente, por talvez o africano ser o maior responsável pela mão-de-obra mineradora e agrícola, a força propulsora do país? E o crioulo supostamente ficar com as tarefas menos árduas? Então, para o governo o africano era mais importante, já para a sociedade civil o “crioulo” era mais valioso?!

Mattoso (2003, p.106) acredita que é aos africanos que devemos a sobrevivência nas terras brasileiras de uma herança negra, pois foram eles que lutaram e tiveram a necessidade de “forjar uma cultura nova, sua resposta original e viva às questões apresentadas por uma adaptação difícil ao novo meio no qual são forçados a viver” (MATTOSO, 2003, p.106). Contudo, seja onde for, para qualquer negro subir na sociedade e conquistar a liberdade haveria a necessidade de utilizar os valores da sociedade branca.

E após a abolição da escravatura? Na verdade os “crioulos” não reagem da mesma forma que os africanos (MATTOSO, 2003, p.226). Temos que pensar que o “crioulo” nasceu e cresceu no Brasil, tem uma visão de mundo diferente dos africanos, e para os antigos senhores eram vistos como mais confiáveis, mais dóceis e mais fáceis de manipular. A África encontra-se distante da lembrança do “crioulo”, pois sua terra natal é o Brasil, cuja memória e conhecimento ele traz vivos em si.

A configuração da sociedade brasileira é complexa, diferenças existiam mesmo no grupo de escravos. A cultura afro-brasileira foi, então, fundada pelas hibridizações étnicas africanas, nas quais as diferenças vão se misturando e se enfraquecendo à medida em que avançam os séculos, e pela “crioulização” tanto nos negros nascidos na África quanto nos negros nascido no Brasil. Ao evitarmos em recair em pressupostos étnicos estáveis, melhora nossa compreensão de como ocorreu a

diáspora africana no Brasil e a formação de uma cultura afro-brasileira, para a partir daí pensarmos na origem das penças de balangandãs, uma das chamadas “joias de crioulas”, uma joia afro-brasileira, cujo nome já traz uma ideia de miscigenação. Miscigenação essa que não só ocorreu com a chegada dos africanos escravizados no Brasil, mas que já possuía um caráter de hibridização desde o continente africano.

## **2.2 Origem das penças de balangandãs**

Para entendermos a joia amuleto pença de balangandãs das afrodescendentes do século XIX, olharemos para a sua história e a origem de seu surgimento, que vieram com os cativos trazidos da África durante o período escravagista no Brasil Colônia (LODY, 2001).

Na cultura material africana, Ogum é o deus que domina todos os metais, principalmente o ferro, estendendo seu poder aos campos e agricultura, pois se deve a ele a construção das ferramentas para o plantio e a colheita dos alimentos. Sua figura aqui no Brasil e na África é representada por um molho (pença) de miniaturas de sete, quatorze ou vinte e uma ferramentas para a luta e para o trabalho, feitas em ferro batido e reunidas num argolão ou algo que os sustente (fig.5). São usadas na joalheria religiosa com correntes de ferro como colares de sacerdotes, iniciados de Ogum, ou mesmo por guerreiros, servindo como distintivos.



Figura 5: Ferramenta de Ogum. Museu Afro-Brasileiro da UFBA, Salvador. Fonte: CUNHA, 2011, p. 120.

Mesmo os africanos chegando ao Brasil por um contexto de dominação e submissão, sua cultura manteve forte presença na construção da cultura brasileira. Segundo Raul Lody:

As técnicas básicas da fundição e do martelar são visíveis na variada joalheria dos séculos XVIII e XIX, mantida de forma mais discreta, ainda hoje, nos implementos rituais-religiosos do candomblé, na feitura de adereços como ibós e idés (pulseiras), copos (punhos) e braçadeiras, entre outros objetos de latão dourado, cobre, flandres, ferro, chumbo e bronze. Também neste universo de produtos artesanais africanos e outros afro-brasileiros, onde os metais estão presentes, constata-se a ocorrência de objetos de couro recobertos por ouro, em conjuntos semelhantes às penças de prata que ajazavam as cinturas das mucamas e devotas de algumas irmandades religiosas na Bahia no século XIX. Aliás, o uso frequente de objetos com finalidades mágicas é atestado por iconografia de documentalistas da época como Debret e Carlos Julião. (LODY, 1988, p.10).

É também mencionado pelo autor que alguns pinos (hastes) e pingentes de bronze representando diferentes objetos, feitos na África, lembram o sentido de conjunto das penças de balangandãs. Buscando uma possível origem das penças de balangandãs, usadas por essas mulheres do século XVIII e XIX, principalmente no

Recôncavo (Salvador e Cachoeira), chegamos a fortes referenciais religiosos e outros relacionados a situações e temas próprios de atividades comerciais e aos “ganhos”<sup>2</sup>.

Vistos isoladamente enquanto objetos de função invocatória, propiciatória, profilática, estão as bolas de louça, âmbar, coral, marfim, prata, juntamente com cilindros, pedaços de certas madeiras e dentes humanos e de animais, geralmente encastoados de prata, postos por argolas individuais na cintura, em panos enrolados, alguns da costa – “pano de alacá” -, em correntões de prata ou em tiras de couro entre demais materiais. Compunham diferentes trajes do cotidiano ou marcavam hierarquias em momentos especiais como nas festas, quase sempre religiosas (católicas ou aquelas de evidente coesão afro-católica). Aí destacam-se as comemorações de oragos de irmandades de homens de cor, Sábados de Aleluia, Corpus Christi e outras. (LODY, 1988, p.11).

A sustentação da exploração do Brasil, na época colonial, eram os africanos, os homens trazidos da África Ocidental, por exemplo, em especial os Fanti-Achanti, que se ocuparam na mineração do ouro em Minas Gerais, por serem grandes conhecedores do ato de fundir bronze e o método de escultura por moldagem -cera perdida- muito utilizada para fabricação de joias. Daí podemos perceber a presença do saber e do fazer africano, que não se restringiam somente às mulheres, enquanto usuárias de objetos, mas a presença de mão-de-obra escravizada ou alforriada em diversos trabalhos, e também os desenvolvidos para a Igreja Católica, como entalhes sobre madeira, cinzelamento da prata, pintura e douramento da talha de altares e entre outros, todos no estilo barroco (LODY, 1988). O uso dessa mão-de-obra ajudou na formação e na resistência de uma memória africana, que se incorporou à cultura brasileira.

Um dos principais meios de polarização da memória e da resistência do homem africano no país se deu através dos terreiros de candomblé. Embora a cultura material africana ficasse submetida a uma estética de dominação europeia, um meio de transgressão aconteceu pela “ação e memória viva das populações negras nos candomblés, no ‘ganho’, no eito e em outras atividades profissionais.” (LODY, 1988, p.13).

---

<sup>2</sup> “Trabalho, serviço, atividade com remuneração, comum no Brasil do século XIX, sendo exercida quase exclusivamente por negros. Assim, as vendas de comidas, bebidas, animais, objetos artesanais, além de ofícios como barbeiros, alfaiates, e carregadores de mercadorias e pessoas.” (LODY, 2001, p.19).

[...] terreiros dos candomblés que atestam aquela transgressão quando remetem às memórias étnicas como base para a criação dos utensílios da cozinha, das roupas, dos instrumentos musicais, dos 'pejis' (santuários), das pinturas corporais de laô, dos fios de contas, dos panos-da-costa, num diverso elenco material incluído no mundo religioso. (LODY, 1988, p.13)

Existe uma mão-de-obra especializada, a dos “ferramenteiros” ou “ferramenteiros de santo”, que são responsáveis pela construção dos diversos objetos presentes nas cerimônias públicas e privadas dos candomblés. Desses objetos, muitos são para o corpo, como “os brincos, pulseiras e objetos especiais que estarão nos fios de contas ou mesmo em alguns conjuntos que lembram os molhos ou penças de amuletos e balangandãs” (LODY, 1988, p. 17). Esses objetos produzidos funcionam no candomblé como “distintivos” (marcas sociais e religiosas) que têm a presença obrigatória nos rituais.

Raul Lody relatou no livro *Pencas de balangandãs da Bahia: um estudo etnográfico das joias-amuletos* (1988), que

Os objetos que hoje compõem a joalheria de uso e função sócio religiosa de maneira dispersa, se agrupados em molhos, formariam as penças de balangandãs, dada a permanência de objetos básicos como: figa, moeda, oxê, peixe, búzio, contas diversas que, embora reposicionadas na estética corporal da mulher no candomblé, continuam a existir não muito distante dos significados que assumiam na ordem e organização das próprias penças. (LODY, 1988, p.20).

Podemos dizer que graças à persistência de se manter uma memória da cultura africana, com diversas transgressões e a permanência de uma cultura material africana e ao processo aculturativo dos negros no Brasil, conseguimos vislumbrar a etnografia dos amuletos nas roupas afro-brasileiras.

Durante o século XVIII e XIX, vários pintores registraram os povos e costumes da sociedade brasileira da época, dentre eles estão Carlos Julião, Jean- Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, possibilitando uma iconografia dos costumes sobre o Brasil africano da época. Lody (1988) ressalta que dessa visualidade colonial existe uma forte herança do Renascimento e da Idade média na Europa, principalmente em Portugal.

Apesar do número considerável de documentalistas no Brasil Colônia, deve-se avaliar a tendência de uma forte leitura romântica da realidade. Frutos desta emergência são as cenas e personagens muito mais europeus em elegância e procedimentos do que genuinamente brasileiros, onde as situações de uma ocupação árdua e cruel, notadamente para os escravos africanos foram amenizadas por desenhos e pinturas de harmonia estética, mesmo quando retratando senzalas e outros espaços de ocupação restrita dos escravos. (LODY,1988, p.22)

A imagem abaixo é um exemplo de como uma situação de tortura foi possivelmente amenizada pelo pintor.

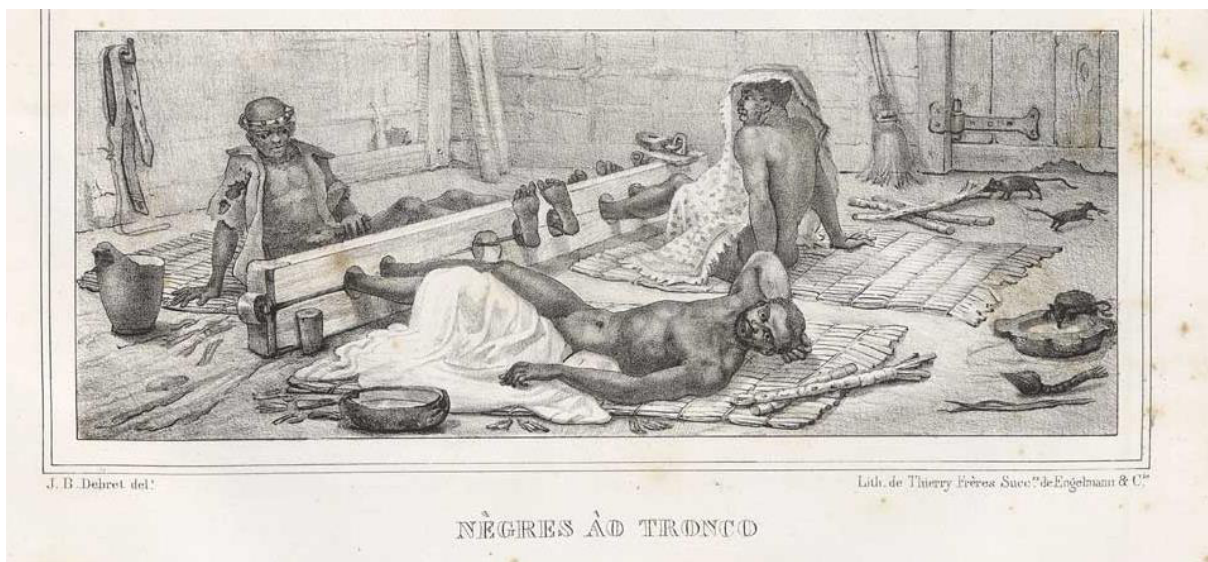


Figura 6: “Negros no tronco”. Entre 1834 e 1839, Jean-Baptiste Debret. Fonte: Biblioteca Nacional – RJ.

Outros temas também retratados foram as cenas de “ganho” e “canto”<sup>3</sup> realizadas por homens e mulheres africanos forros ou “alugados” para a prestação de serviços. No caso dos “alugados”, o dinheiro das vendas ou serviços eram entregues para os seus senhores. Quando escravas, as “negras de ganho”, entregavam uma quantia pré-estabelecida, chamado de jornal, aos seus senhores. Quando não atingiam a meta muitas vezes se prostituíam para não sofrerem castigos, e quando

<sup>3</sup> “Determinação de atividade, e função da localização nas praças e ruas, de negros (século XIX) que alugavam os seus serviços, geralmente como carregadores de mercadorias e pessoas.” (LODY, 2001, p.43).

excediam o valor do jornal poderiam ficar com o excesso, o que permitiu muitas delas comprarem joias que seriam usadas para comprar suas alforrias.

As escravas e as forras que ficavam responsáveis pelo comércio ambulante, ficaram conhecidas como “negras de tabuleiro, negras de ganho ou ganhadeiras” (CUNHA,2011). Essas mulheres mostravam nas suas roupas a condição de mercadoras de alimentos.

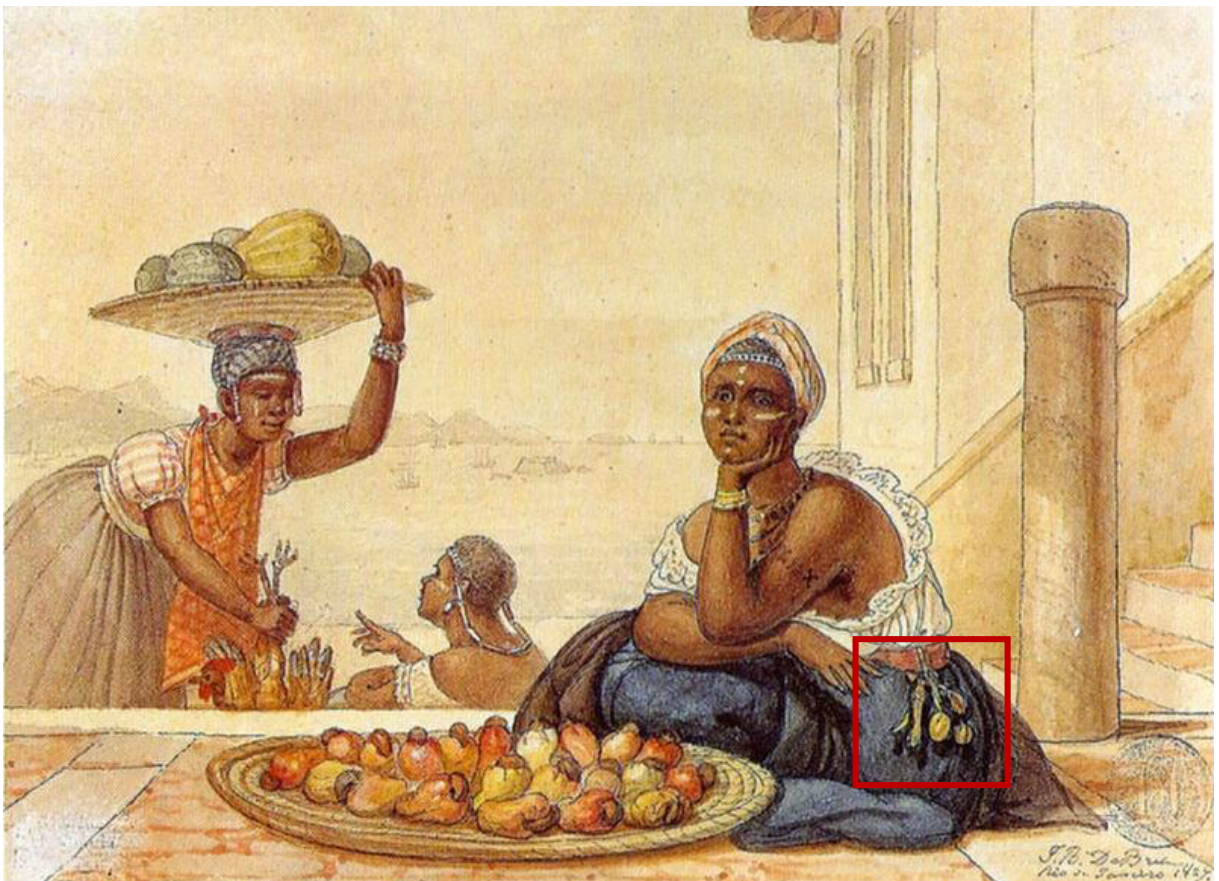


Figura 7: “Negra com tatuagens vendendo cajus”. Destaque nosso. Aquarela de Debret de 1827. Rio de Janeiro. Fonte: CUNHA, 2011, p. 160.

Assim, através dos registros iconográficos de alguns documentalistas, vêem-se, além dos diferentes tipos de turbantes, batas, saias, escarificações nos rostos, as posturas, as bancas e os produtos da venda e “objetos mágicos”, uns de cunho propiciatório, outros invocativos e próprios das atividades desempenhadas nas ruas, buscando proteção, lucro material entre outras benesses. Esses objetos, invariavelmente dispostos na cintura por argolas individuais, tiras de couro entre outros materiais, formavam conjuntos intencionalmente organizados, recebendo leitura simbólica por cada peça, suas combinações, cores, texturas, quantidades, materiais e como tudo isto foi ritualmente sacralizado e finalmente usado nas ruas. (LODY, 1988, p. 22).

Na fig. 7 podemos relacionar com o que foi citado por Lody, na imagem de Debret, em que se retrata uma “negra de tabuleiro” vendendo sua mercadoria com uma maneira particular de se vestir e os “objetos mágicos” amarrados à cintura. Na imagem identificamos uma figa e atrás dela, algo que lembra um dente de animal. Entre vários objetos incorporados às roupas dos ganhos, como: bolas de louça, figas, dentes de animais e saquinhos de couro (muitas vezes para tabaco e dinheiro), encontram-se também símbolos cristãos absorvidos e muitas vezes “relidos pela funcionalidade mágica das formas, adquirindo novos valores e interpretações” (LODY, 1988, p.22).

Raul Lody (1988) afirma que em relação ao conjunto de tecidos e suas diferentes disposições nos trajes das “ganhadeiras”, há uma influência portuguesa bem maior do que africana. Não podemos compreender um estudo de um traje em uma sociedade complexa que não considere vários elementos e diferentes fontes culturais, mesmo que exista certa inclinação dos estudos na área de “africanizar”, ou seja, generalizar. Devemos lembrar que às roupas portuguesas já haviam incorporado uma afro-islamização junto com características da Índia e da Ásia. Os produtos destas combinações culturais são visíveis nas roupas afro-brasileiras, como os “turbantes, batas largas, algumas chinelas à mourisca, diferentes camisas, alguns objetos de adorno como correntinhas, brincos e outros.” (LODY, 1988, p.23).

As roupas das negras de ganho no Brasil do século XIX são projeções das roupas de “vendadeiras” portuguesas dos séculos XVIII e XIX, aquelas mulheres que vendiam nas ruas, praças e mercados, principalmente de Lisboa, Porto e Coimbra, o que fornece, inclusive, grandes informações visuais para o estudo de uma das roupas mais brasileiras: a baiana. (LODY, 1988, p. 23).

No Brasil, a absorção de vender coisas tão diferentes publicamente foi realizada exclusivamente pelas afrodescendentes, pois na época a mulher portuguesa estava em casa cuidando dos serviços de mulher e de procriadora, sendo o “ganho” e o “canto” serviços não dignos da portuguesa.

A moda era um meio de distinção na hierarquizada sociedade colonial brasileira. Chegou ao ponto do governo tentar impor regras rígidas de vestuário, ditando a visualidade do homem europeu, afrodescendentes e indígenas. Como uma

forma de impossibilitar a ascensão de certas camadas, era proibido, por exemplo, a negros e pardos, escravos ou libertos usarem tecidos finos como sedas, lãs e linhos, além das joias. “Era uma tentativa de limitar o luxo apenas aos brancos, segregando visualmente uma sociedade na qual os signos de poder ficariam restritos à classe dominante” (CUNHA, 2011, p. 41). Porém, as leis suntuárias não foram respeitadas e muitos senhores de escravos utilizavam dos seus “negros de casa” como um meio de ostentação e demonstração de sua riqueza (na figura 8, as joias da ama de leite atestam a riqueza do senhor). As negras do partido-alto, para demonstrarem sua condição de forras e seus status financeiro, também vestiam-se luxuosamente abusando de joias, que era um modo de acumulação de suas riquezas, além de muitas vezes a joia ser usada para a compra de carta de alforrias para elas ou para membros de suas famílias.



Figura 8: “Cadeirinha de baiana”. Aquarela de Debret. Fonte: CUNHA, 2011, p. 155.

A cor da pele ainda era o que mais determinava a condição social do indivíduo. Para as mulheres afrodescendentes a mobilidade social era mais fácil do que para os homens, porque elas não deixavam de ostentar suas posses e criavam uma estética

própria cheias de joias, porém bem diferentes daquelas usadas pelas “senhoras brancas”, que geralmente preferiam pérolas, diamantes e outras gemas.

[...] as senhoras brancas importavam tudo da Europa – tecidos, livros, expressões, repertórios, calçados, objetos da casa, entre outros -, inclusive as joias, ao passo que as joias das negras eram em geral feitas nas oficinas das grandes cidades do país. (CUNHA, 2011, p.46)

As joias se encaixam nesse contexto de distinção social e demonstração de status financeiro. Georg Simmel no texto Psicologia do Adorno reunido no livro Filosofia da moda e outros escritos (2008) faz reflexões a respeito dos adornos como um campo de socializações e demonstrações de individualidades em que se expressa e se externaliza vontades, tais quais, como ascensão social. Mostrar suas posses materiais através do corpo e, a partir disso, quem sabe, passar um sentimento de pertença a determinado grupo ou condição social. Para o autor, em um corpo adornado ‘possuímos mais; somos, por assim dizer, senhores de um domínio mais amplo e mais nobre quando dispomos de um corpo ornamentado’ ( 2008, p.69). O adorno funciona como emanção do sujeito, por ampliar e aumentar a impressão de personalidade, é uma “síntese do ter e ser dos sujeitos” (2008, p.61).

O fascínio e o realce, que ele comunica ao seu portador individual, alimentam-se, pois, deste campo supra-individual; o seu valor estético, que aqui é justamente também um valor ‘para os outros’, transforma-se mediante a autenticidade em símbolo de apreço geral e de pertença a um sistema social de valor. (2008, p.68)

Sobre o exclusivo aparecimento dos objetos de intenção mágica portados na cintura, Raul Lody (2001) considera que alguns pontos podem justificar o aparecimento dos diferentes objetos em “molhos” ou “pencas” - posteriormente agrupados em “nave”, “broche” ou “meia-lua”, geralmente em prata, e inseridos na joalheria popular afro-brasileira – são: uma forma de as mulheres estarem preparadas para as relações comerciais e de competição, além da finalidade de proteção do dinheiro e do “ganho”.

Peças que fazem parte das pencas se encontram nos fios de contas do candomblé ou se usam como objetos de decoração, além de um significado ritual religioso na joalheria geral brasileira como formas de enfeitar o corpo e distinguir seus usuários, aparecem em cordões, anéis, pulseiras, brincos, entre outros. Muitos desses objetos são exclusivamente femininos, menos as figas e os dentes encastoados, que também é de uso masculino, como atestado por Lody (2001).

A Igreja Católica também se serve de objetos, dos “materiais santos”, que na Idade Média na Europa sustentaram a fé de muitos católicos, em uma fase marcada por grandes ostentações, suntuosas missas, procissões, entre outros rituais de grande impacto audiovisual. Nesse cenário, encontram-se os “objetos sagrados” ou relíquias como dentes humanos, fios de cabelos ou qualquer outra coisa que tivesse sido tocada por um dos emissários de Deus, sendo como um prolongamento dele.

Os objetos sagrados – relíquias-, geralmente guardados em relicários, muitos feitos de prata, ouro, madeira entalhada e dourada, marfim, cristal entre outros materiais que pudessem proteger, exibir e destacar o que continham de preciosidade em testemunho da fé católica, além de estarem nas igrejas e outros “locais santos”, eram colecionados junto ao corpo, para o que bastava que fossem bentos e ungidos por água, óleos, orações e outros rituais. Assim, o diabo, o maior dos inimigos, estaria distante pelo repertório de objetos, formas e materiais que significavam Deus e sua Igreja. (LODY, 1988, p.24).

Questões entre objeto mágico e corpo relacionam-se com a leitura histórica das pencas, que eram usadas na cintura; “área de forte significado ritual religioso por ser zona que marca fertilidade” (LODY, 1988, p. 25); e muitas delas eram usadas próximas do baixo ventre e alguns chegavam até tocar este. Alguns objetos das pencas de balangandãs vêm de símbolos cristãos recriados e transpostos para significados diferentes da Igreja, ou seja, nem tudo que está nelas é africano ou afro-brasileiro.

Os produtos dos trabalhos de prateiro, ourives, ferreiro e demais artesãos/artistas conhecedores destas técnicas [...] atestam as soluções adaptativas encontradas por mestres portugueses e mestres africanos que doavam-se mutuamente conceitos e soluções na feitura das peças, principalmente daquelas que formam as pencas. (LODY, 1988, p.25).

As pencas de balangandãs no Brasil ficaram marcadas no “traje de beca”<sup>4</sup> (fig.9).

Que consistia na saia de tecido preto plissado, geralmente seda ou cetim, chegando à altura dos tornozelos, barrada internamente com tecido do mesmo material nas cores vinho, vermelho ou roxo; poucas anáguas; um pano-da-costa de veludo ou estracã, também preto, forrado de cetim ou seda vermelha, vinho ou roxa, portado à maneira convencional, lembrando o xale da mulher portuguesa; camisa de crioula branca de gola alta, mangas fofas e curtas, algumas com abotoamento em ouro; turbantes da mesma cor, alguns de bico em renda ou em bordado richelieu; lencinhos engomados na cintura e chinelas ou marroquim com dourados sobre branco, tendo algumas a ponta virada à mourisca. Algumas crioulas de beca portavam guarda-chuvas de seda preta e cabos de madeira dourada ou com incrustações de joias e, para aguardar as procissões, levavam também o “mocho” – banquinho de madeira com assento em palhinha. **As joias transbordavam nos colos e pescoços, punhos e braços, e, nas cinturas, postas por correntões e naves, estavam a pencas, tendo em média de 20 a 50 objetos.** A beca era frequente nas suntuosas e monumentais procissões de “Corpus Christi” ou nas festas de orados das irmandades próprias de negros e mulatos na Bahia como a do Bom Jesus dos Martírios, N. S. da Boa Morte, Bom Jesus da Paciência, entre outras. (LODY, 1988, p.26, grifo nosso).

---

<sup>4</sup> O traje de beca é uma das vestes usadas pela irmandade N. S. de Boa Morte durante os festejos de agosto. “Os adornos, como colares, braceletes, brincos e os correntões cachoeiranos completam a composição do traje de beca da irmandade, que, vale ressaltar, só é usado pelas mesmas durante as festividades de Nossa Senhora da Boa Morte, em dois momentos: durante a Procissão do Enterro de Nossa Senhora, e na Procissão de Assunção de Maria.” (PITOMBO, 2015, p.24). A Irmandade de Boa Morte teve início no ano de 1820 em Salvador, que posteriormente foi transferida para a cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano, onde se encontra até hoje. Ao que consta, a Irmandade surgiu a partir do desejo de algumas pessoas em reverenciar Maria, especialmente mulheres negras alforriadas. Além do objetivo de devoção a um santo específico, as irmandades são “locais de preservações das tradições, de ressignificação de práticas religiosas, que promovem uma certa sociabilidade e solidariedade” (PITOMBO, 2015, p.14). Irmandades possuíam finalidades religiosas e sociais, tais como: “celebrar festas, devoções, realizar enterros cristãos, resolver problemas no campo econômico, assistência em caso de doenças e pobreza extrema.” (PITOMBO, 2015, p.15). Para um entendimento mais profundo sobre a Irmandade de Boa Morte ver o livro As vestes de Boa Morte (PITOMBO,2015).

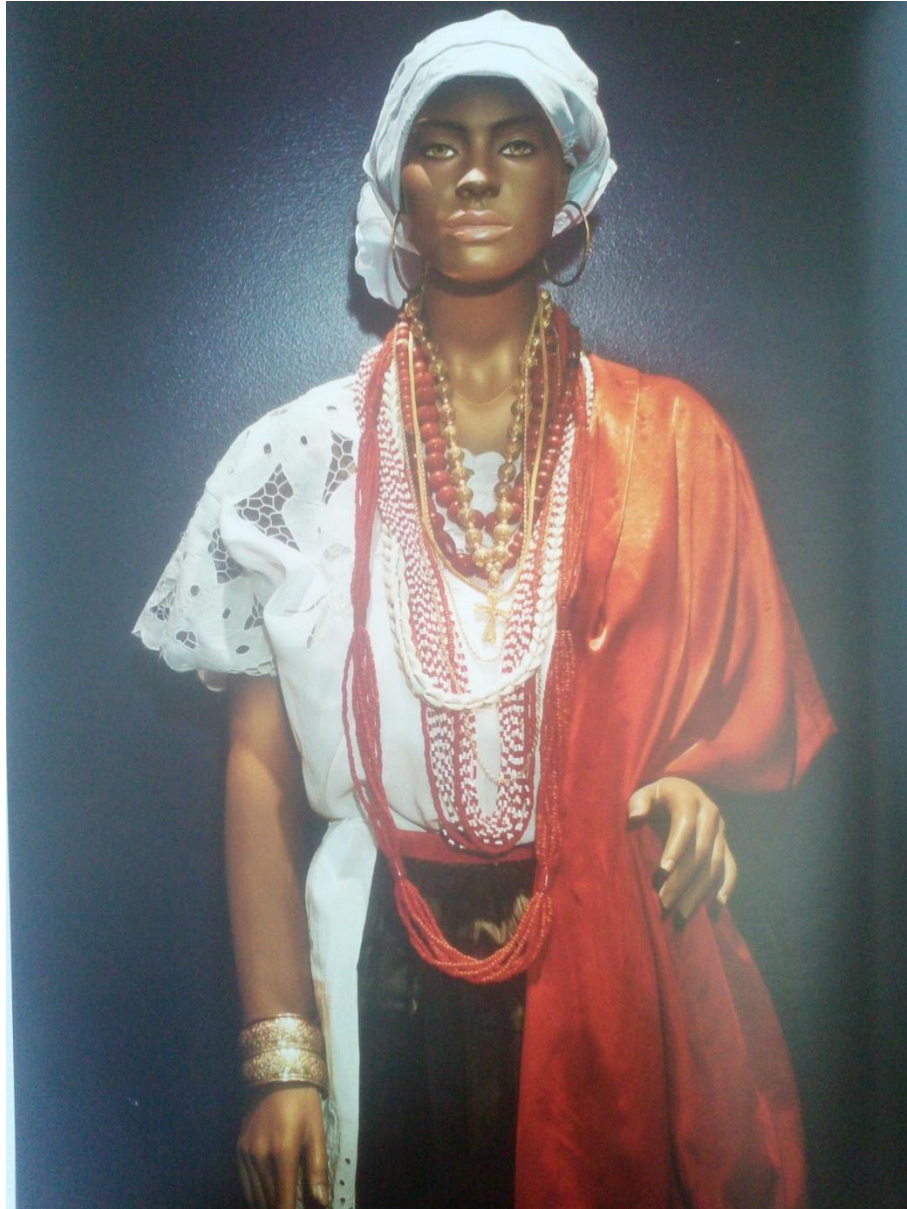


Figura 9: O “traje de beca”. Museu Afro Brasil. Fonte: CUNHA, 2011, p.70.

O autor cita que, em pesquisas na Irmandade de N. S. da Boa Morte em Cachoeira, Bahia, as irmãs mais velhas não se lembravam das pencas nas cinturas e nem nos amuletos amarrados por um pano também nas cinturas. Lody (1988) supõe então que o uso das pencas de balangandãs ficou mais concentrado em Salvador, já que colecionadores baianos afirmam que na região do Recôncavo, utilizaram-se mais fortemente as pencas de amuletos do que em outras regiões do estado e do país. Contudo, vale ressaltarmos que esses objetos não são exclusivos da Bahia.

Lembremos que as pinturas de Debret e Carlos Julião retrataram a atividade de ganho no Rio de Janeiro com negras portando molhos de amuletos na cintura (fig.7, 10,11).



Figura 10: “Traje de mulher negra”. Aquarela de Carlos Julião do século XVIII, talvez o primeiro registro do que viria a ser uma penca de balangandãs. O artista denomina o molho de amuletos amarrados à cintura de “bunda à cinta”. Identificamos somente saquinhos e provavelmente dentes de animal. Destaque nosso. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Fonte: CUNHA, 2011, p.125.

As penca de balangandãs também estavam presentes nos trajes das “crioulas” usadas principalmente nos dias de festa, como por exemplo, festas religiosas da Igreja Católica. O “traje de crioula” é basicamente o traje de baiana que conhecemos

[...] formado por ampla saia rodada de tecido estampado ou em cor única, arrematadas as bainhas por bico de renda ou fitas de cetim. Anáguas engomadas que armam a saia, dizendo a tradição que são necessárias sete anáguas. A camisa de rapariga ou camisu, branca, bordada em richelieu ou acrescida com rendas de bilro ou renascença, é espécie de combinação, sendo completada com a bata, sempre larga, quase sempre de tecido fino, podendo ser de brocado, em cores variadas, tradicionalmente suaves, como azul claro, rosa ou o próprio branco. Os turbantes em tiras de pano branco ou listado seguem os formatos “orelhas”, “sem orelhas” ou de “umaorelha”, além do complemento indispensável de todo o traje que é o pano-da-costa, seguindo tamanho, função e uso do pano de “alacá” – tecido africano feito em tear artesanal, em tiras de aproximadamente 20cm de largura, com padrões geométricos, combinando cores e diferentes texturas dos fios de algodão e outros de seda, caroá entre demais fibras têxteis.[...] As joias do “traje de crioula” são bem distintas das que estavam nos trajes de “beca”. São fios de

contas dos santos patronos, pulseiras em aros de cobre, latão dourado, ferro, além de brincos dos tipos “argola” ou “pitanga”, tradicionalmente feitos em prata e ouro. Também são usuais os brincos do tipo “barrilzinho”, feitos de contas de coral ou de firmas africanas multicoloridas ou seguindo as cores dos deuses homenageados. Invariavelmente uma figa penderá para as costas, ou um belo dente de javali encastoado de prata ou de alpaca, completando os amuletos básicos dispostos em correntes de elo miúdo do tipo “miçangão” ou mesmo nos próprios fios de conta. Finalmente chinelas de couro cru ou mesmo de cor branca. (LODY, 1988, p.27)



Figura 11: “Negras livres vivendo de suas atividades”. Debret, 1834-39. Negra livre (está calçada) de saia azul porta um molho de amuletos, um deles lembra um dente de animal. Destaque nosso. Rio de Janeiro. Fonte: DEBRET, 1940, t.1, p. 212/213.

Lody (1988) considera que o fazer e o usar a penca possui um viés religioso, por uma hibridização católica à moda brasileira, ora africano ou afro-brasileiro, existindo um paralelismo entre santos católicos e deus africano. De acordo com a pesquisa de Simone Trindade da Silva (2005), sobre penca de balangandãs, as “joias de crioulas” aparecem em dois tipos de “trajes crioulos” festivos usados por certas afrodescendentes: a roupa de baiana e o traje de beca. O traje de beca era

considerado de uso mais restrito, cerimonial, de solenidades como as procissões religiosas, enquanto o outro era um traje domingueiro, de ir à missa.

Conforme Silva (2006), nos trajes das mulheres afrodescendentes, no Brasil, elementos foram incorporados e adaptados, com base na codificação visual relacionada à indumentária que já existia na Metrópole, que separava as senhoras e os servos. De acordo com a condição jurídica do indivíduo, evento social e atividade que realizava, havia diferentes trajes que obedeciam além da estética vigente à codificação socioeconômica. A ocasião definia o traje e o uso de adereços específicos, não existindo uma homogeneidade, e sim, diferenças entre os grupos e entre os trajes de dias festivos e do cotidiano.

Mais do que os demais exemplares de jóias de crioulas, as penças de balangandãs parecem ter sido além da expressão de status social e/ou da condição de liberta ou livre, um distintivo de uso restrito, da expressão de crenças. O seu discurso, pautado em signos mágicos, remete a diferentes e antigas tradições incorporadas em seu trajeto histórico e chegadas ao Brasil via África e Portugal. Constituíam permanências hibridizadas, reinterpretadas, cuja função deixou de atender às crenças de novos contextos e seu uso não foi mais registrado a partir da segunda metade do século XX. (SILVA, 2006, p.73).

As penças de balangandãs (fig. 13) ocupam uma posição diferenciada devido a sua singularidade, possuem semelhanças com os molhos de objetos utilizados por mulheres nômades da África islamizada e semelhanças com o châtelaine francês (fig.12), porém a pença de balangandãs como conhecemos é uma peça exclusivamente brasileira (CUNHA, 2011).



Figura 12: nave de châtelaïne com pérolas e rubis. Ao lado, châtelaïne em prata com elementos orientais. Coleção Lopes Meirelles. Fonte: CUNHA, 2011, p. 123.



Figura 13: Penca de balangandãs com diversos berloques e chave usada como contrapeso. Museu Carlos Costa Pinto, Salvador. Usada na cintura, presa por corrente, funcionavam como amuleto protegendo contra vários perigos e mazelas. Fonte: CUNHA, 2011, p.129.

O *châtelaïne* era um molho de chaves que ficava na cintura das mulheres francesas, preso por uma argola, nele continha as chaves dos tesouros da casa -



As partes de uma penca (fig. 14) podem ser divididas em: nave (fig.15 e 16), corrente (fig.17) e balangandãs.

Nave: executada com prata fundida, pode ou não receber elementos decorativos em seu frontão, que quando decorado, apresenta geralmente cabeças de anjos, pombas e náutilos. Nela são evidentes a riqueza de ornamentos e as linhas sinuosas ou mesmo espirrais tão características ao estilo barroco. A nave é uma peça articulada, na qual a parte inferior prende-se à superior por um parafuso e forma de borboleta ou por uma fechadura com chave, possibilitando sua abertura para o arranjo de berloques. A parte inferior pode apresentar uma estrutura dentada, o que facilita o arranjo dos berloques. Diz-se que o dono das escravas era por vezes os proprietários das pencas, que eles mantinham com as naves trancadas. Algumas raras pencas apresentavam nave dupla, com um compartimento superior e outro inferior, o que lhes confere um maior número de balangandãs. (CUNHA, 2011, p.126).

Abaixo, a figura 15 é a nave ou galera. Completando a descrição de Laura Cunha (2011), a peça é articulada por uma bisagra lateral, que dá acesso à parte inferior semicircular. As duas partes são unidas por um orifício lateral, oposto à bisagra, fixado pelo parafuso de borboleta e tem esse nome porque possuem duas asinhas com as quais ele é apertado.



Figura 15: Nave de uma penca de balangandãs. Acervo do Museu Carlos Costa Pinto, Salvador.  
Fonte: SILVA, 2005, p. 80.



Figura 16: Nave dupla. Acervo Museu Carlos Costa Pinto. Fonte: SILVA, 2005, p.85.

A corrente muitas vezes era arrematada por uma figa ou chave com uma função não só de contrapeso, mas também com um valor simbólico de “fechar o corpo” (CUNHA, 2011, p. 127).



Figura 17: Corrente de penca de balangandã com figa pendente. Acervo Museu Carlos Costa Pinto, Salvador. Fonte: SILVA, 2005, p.81.

O balangandã, conforme Cunha (2011), tem esse nome por fazer referência ao barulho produzido pelo movimento dos inúmeros berloques pendurados na nave. Sua grafia depende do autor, pode aparecer como balangandan, barangandã, belenguendén ou berenguendén. Existem vários tipos de balangandãs, cada um em

uma penca possui seu significado. A maneira como eles são agrupados também varia de acordo com a vida de quem usava a joia, servindo como objetos de devoção e talismãs.

Os balangandãs, dentro da interpretação antropológica de sua simbologia, assumem diversos significados, sempre em referência direta a quem os possui ou usa a penca. Além de diferirem nas figuras, segundo frei Eliseu Vieira Guedes os balangandãs também podem diferir de acordo com seus motivos, que podem ser místicos, relativos a objetos do culto religioso negro (tambores, gaitas, orixás etc.) ou católico (cruzes, imagens de santo, etc.); supersticiosos (figas, sino, samão, dentes de animais, ferraduras etc.); mnemônicos (um pezinho, em rememoração de uma torção no pé; uma orelha, por ter ferido na orelha etc.). Com relação às figuras, elas podem ser antropomórficas (pé, orelha, mão, seio, *phalus* etc.), zoomórficas (cachorro, cocos etc.), ergológicas (canoas, casinhas, bolas etc.) ou mitomórficas (sereias etc.) (CUNHA, 2011, p.128).

No século XVIII, encontraram-se poucas iconografias das penca, com exceção de Carlos Julião que registrou em suas aquarelas o uso de objetos pendentes semelhantes às penca de balangandãs como conhecemos. Comparando com os registros existentes das demais “joias de crioulas”, percebemos que as penca de balangandãs são documentadas em poucos exemplares, fato esse que Simone de Andrade V. da Silva (2005) justifica através de uma citação do Prof. Menezes de Oliva na primeira metade do séc. XX, recordando suas memórias de infância; relatando que o uso das penca de balangandãs se dava sob o pano das costas, ocultando-as, o que pode ser a causa dessa joia ter sido tão pouca vista.

[...] lembrei-me, então, de algumas ex-escravas que conheci em menino, na casa de meus avós, quando, **em dias de procissão**, vinham visitar Sinhá Velha, os braços cheios de pulseiras, onde não raro, se via a efígie de D. Pedro II, o pescoço a cair de cordões de ouro e **na cintura, por baixo do pano da Costa de cores vivas, penca e mais penca de barangandans** [grifos do autor]. (OLIVA apud SILVA, 2005, p. 157).

A partir dos relatos dos autores sobre as possíveis origens das penca de balangandãs e a menor documentação, supostamente, por ficarem na cintura, os panos da costa poderiam ter diminuído a visibilidade da joia. Além de ser uma joia toda em prata, o seu alto custo, a sua localização no corpo e seu uso somente nos trajes festivos fez dela uma joia pouco registrada. Silva (2005, p.159) consultou alguns testamentos de mulheres forras do século XIX e em nenhum deles achou alguma

descrição de algum elemento de uma penca de balangandã, a pesquisadora constata que o seu uso ficou restrito a um grupo limitado de negras e mulatas, devido à existência de poucos exemplares, pouca documentação iconográfica e a falta de citações em testamentos.

Seguiremos o próximo capítulo com a análise das imagens, fotografias do século XIX de afro-brasileiras portando a penca de balangandãs com a completa indumentária, o chamado “traje de crioula”. Pautar-nos-emos pela autora Ana Maria Mauad (2008) em *A Leitura de Imagens na Pesquisa Social* e pelo livro *Fotografia: uso e funções no século XIX*, da organizadora Annateresa Fabris (1998).

### CAPÍTULO III: VISUALIDADE DA CRIOLA: ANÁLISE DAS IMAGENS COM PENCAS DE BALANGANDÃS- SÉC. XIX

#### 3.1 Pencas de desenhos

A partir do levantamento dos registros iconográficos do século XVIII, XIX e início do século XX, percebemos que a joia penca de balangandã está presente em poucos exemplares. Nos desenhos do século XVIII existem as aquarelas de Carlos Julião em que aparecem um conjunto de elementos pendentes na cintura ou no quadril por uma faixa em que ele denomina de “bunda à cinta”, referente a uma legenda “moça dançando o lundu de bunda à cinta” sobre a Bahia, usadas por mulheres afro-brasileiras escravizadas ou libertas (SILVA, 2005, p.56). Silva (2005) relata que existiram três objetos diferentes usados no Brasil: o balangandã (fig.18), a penca de balangandã (fig.19) e a penca (fig.20), que seria a “bunda à cinta” denominada por Carlos Julião, conforme vemos nas imagens a seguir.



Figura 18: Balangandãs de prata. Diversos berloques presos a uma argola que pendem no pescoço através de uma corrente, trazendo um conjunto de amuletos protetores pessoais, que não possuíam regras nem de ordem e nem de qual tipo de berloques poderiam usar. Certos berloques utilizados no balangandã (nessa imagem temos como exemplo a chave) aparecem nas pencas de balangandãs.

Fonte: SILVA, 2005, p.141.



Figura 19: Penca de balangandãs em prata do Museu Carlos Costa Pinto, Salvador, Bahia. Nesse museu existem 27 peças expostas em uma vitrine na parede, estão distanciadas de sua forma de uso que seria na cintura. Comparando através dos registros visuais, a penca de balangandãs é mais elaborada esteticamente e com um maior número de berloques aglomerados. Fonte: CUNHA, 2011, p. 124.

O barangandã<sup>5</sup> – não balangandã, balangangá ou berenguenden, diz-me Oliveira Neto, que é entendido, - é uma argola de prata, que pende de corrente, posta ao pescoço e às costas, e traz amuletos protetores pessoais. O barangandã é íntimo, de cada uma; a penca é social, é a fé publicada a todos. São diferentes e não se confundem (PEIXOTO, 1945, p. 318).

---

<sup>5</sup> Nesta dissertação denominamos balangandãs e não barangandãs.



Figura 20: Vendedoras ambulantes utilizando pencas nas cinturas (bunda à cinta). As pencas parecem o estágio inicial do que se originariam as pencas de balangandãs. Não é possível identificar algum berloque, mas percebemos o uso de saquinhos que eram usados para carregar dinheiro ou fumo, por exemplo. Destaque nosso. Aquarela de Carlos Julião, séc. XVIII. Fonte: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/iconc1\\_2\\_8i31.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/iconc1_2_8i31.jpg).

Em algum momento balangandã e penca se uniram e formaram nosso objeto de estudo: a penca de balangandãs. Ressaltamos que entre os estudiosos sobre o tema existem controvérsias conceituais quanto à morfologia e uso, entendemos que algumas das razões é pelo mesmo caráter de amuleto atribuído as suas funções e ao uso de aglomerações de berloques; berloques estes, que, por vezes, aparecem tanto nas pencas, balangandãs e pencas de balangandãs. Na nossa pesquisa usamos as definições apresentadas por Silva (2005).

Os únicos registros visuais conhecidos do século XVIII são as aquarelas de Carlos Julião em que aparecem a penca (“bunda à cinta”), já no século XIX existe uma maior quantidade de desenhos com os olhares estrangeiros, entre eles 7 aquarelas de Debret (fig. 7, 11, 21, 22, 23, 24 e 25) que mostram pencas e/ou possíveis pencas de balangandãs; um desenho da inglesa Maria Graham (1785- 1812) que passou pela Bahia alguns meses durante o ano de 1821, desenhando 39 aquarelas sobre escravizadas e baianas libertas em atividades de ganho (fig. 26 e 27) e com trajés típicos conhecidos como trajés de baianas (fig. 28 e 29), porém somente um desenho (fig. 30) aparece com uma provável penca de balangandãs na cintura ( SILVA, 2005, p.146). Além desses desenhistas, Silva (2005, p.151) relatou a presença de prováveis pencas na imagem Mulata de Jean Baptiste Grenier (fig. 31) e outro óleo sobre tela de autoria não identificada (fig. 32).

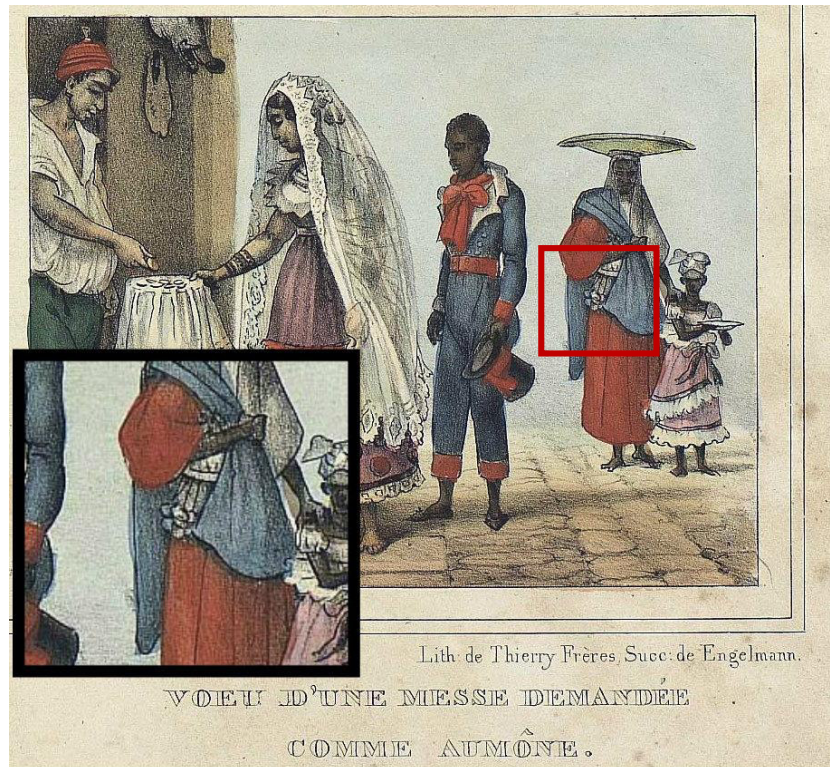


Figura 21: “Pedintes”. Debret. Mulher no segundo plano com um adereço na cintura, porém não é possível identificar nenhum berloque. Destaque nosso. Fonte: Biblioteca Nacional – RJ [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393054/icon393054\\_139.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393054/icon393054_139.jpg)

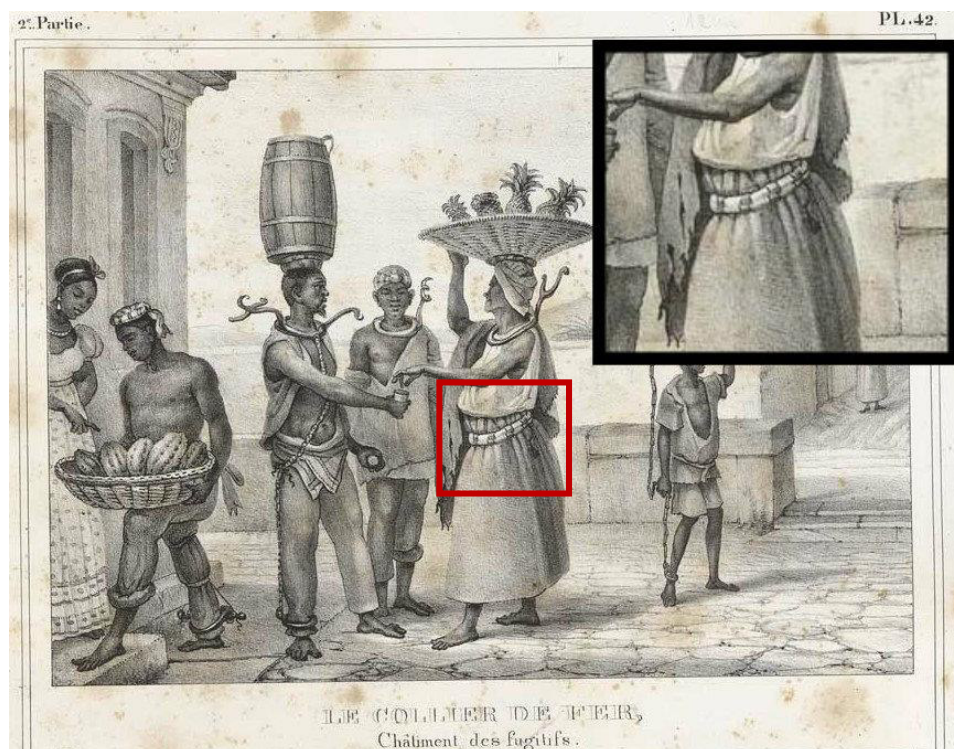


Figura 22: Vendedora escravizada utilizando uma penca na cintura. O tecido amarrado a cintura parece ser estampado, mas não é possível identificar os berloques. Debret. Fonte: Biblioteca Nacional – RJ [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon326377/icon326377\\_121.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon326377/icon326377_121.jpg)

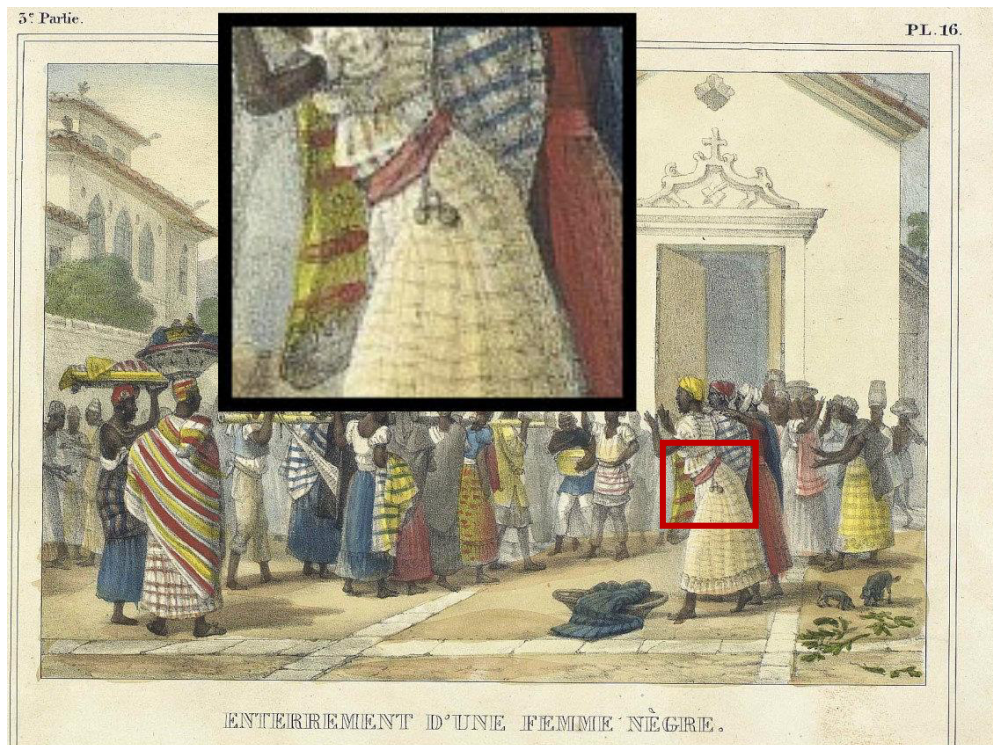


Figura 23: “Enterro de uma negra”. Debret. Mulher à direita com turbante amarelo e penca na cintura. Não é possível identificar nenhum berloque. Destaque nosso. Fonte: Biblioteca Nacional – RJ [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393054/icon393054\\_151.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393054/icon393054_151.jpg)

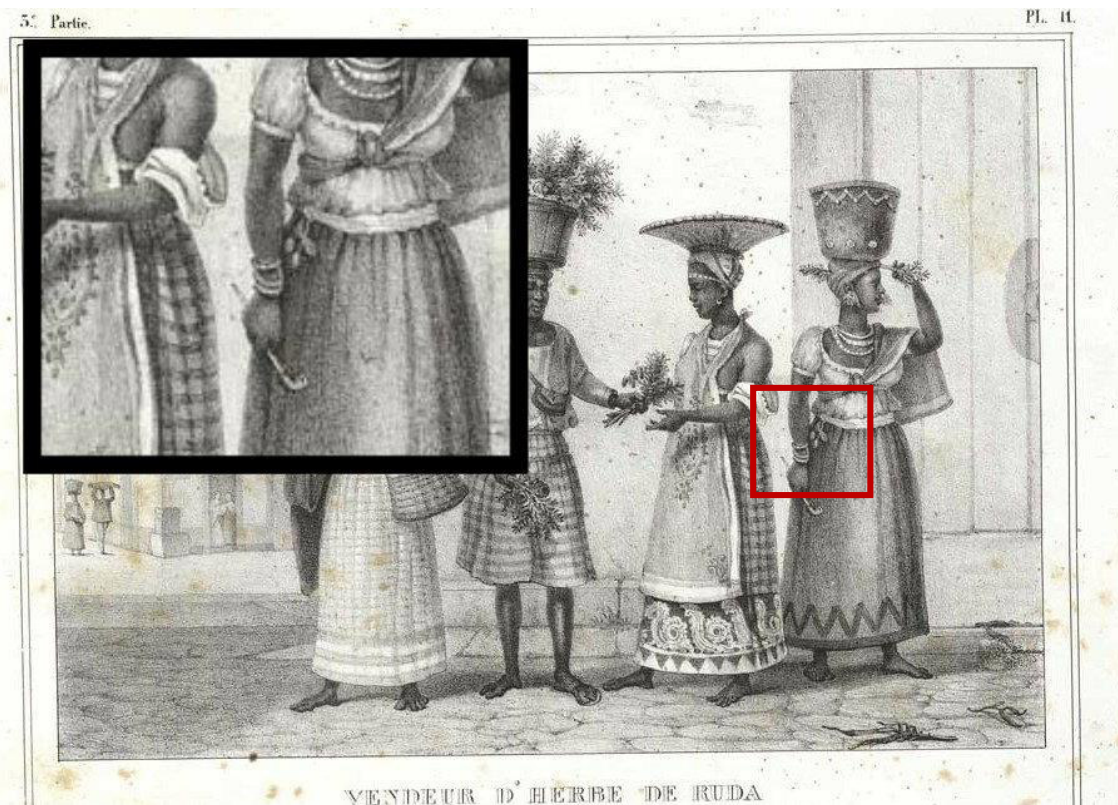


Figura 24: “Vendedoras de arruda”. Debret. Mulher no canto direito com uma penca na cintura. Não é possível identificar nenhum berloque. Destaque nosso. Fonte: Biblioteca Nacional – RJ [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon326378/icon326378\\_147.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon326378/icon326378_147.jpg)



Figura 25: “Padaria”. Debret. Mulher com penca. A penca apresenta uma forma diferente das outras, dá a impressão que os berloques estão amarrados por um fio na vertical. Novamente não foi possível a identificação de nenhum berloque. Destaque nosso. Fonte: Biblioteca Nacional – RJ  
[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon326377/icon326377\\_123.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon326377/icon326377_123.jpg)



Figura 26 e 27: “Fruit woman” e “Market woman” – Bahia. Mulheres em atividades de ganho, mas sem nenhum elemento visível amarrado à cintura. O uso da penca ou da penca de balangandãs não era uma necessidade para exercer o trabalho. Coleção particular Lady Maria Calcott (Maria Graham).

Fonte: Biblioteca Nacional –RJ

[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/callcott/icon393042i20.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/callcott/icon393042i20.pdf)  
[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/callcott/icon393042i25.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/callcott/icon393042i25.pdf)



Figura 28 e 29: “Holiday dress”. Escravizadas da Bahia com os típicos trajes de baianas, visivelmente sem penças ou penças de balangandãs. Mesmo as penças de balangandãs conhecidas pelo seu uso nos trajes de crioulas (traje de baianas e de beca), essa joia não é fundamental para a composição da indumentária; o pano da costa, por exemplo, apresenta maior relevância na vestimenta. Coleção particular Lady Maria Calcott (Maria Graham). Fonte: Biblioteca Nacional – RJ

[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/callcott/icon393042i22.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/callcott/icon393042i22.pdf)  
[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/callcott/icon393042i08.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/callcott/icon393042i08.pdf)



Figura 30: Vendedora ambulante com uma possível penca de balangandã na cintura – Bahia. Nessa imagem já conseguimos identificar os berloques, ao que parece ser uma figa e uma chave. Coleção particular lady Maria Calcott (Maria Graham). Destaque nosso. Fonte: Biblioteca Nacional –RJ [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/callcott/icon393042i15.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/callcott/icon393042i15.pdf)

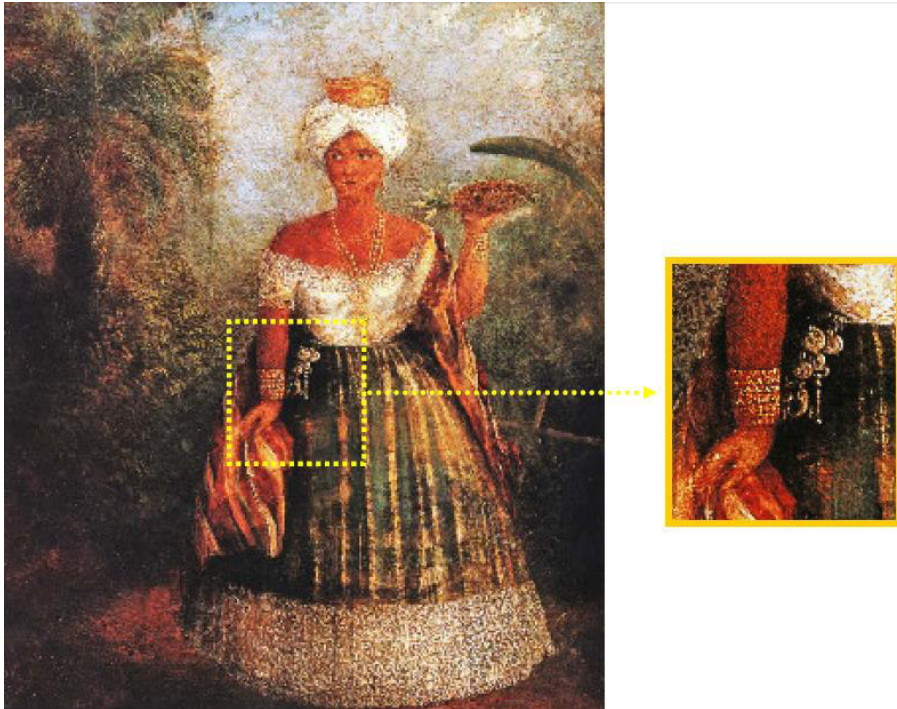


Figura 31: “Mulata”. Jean- Baptiste Grenier. Óleo sobre tela, séc. XIX. Na imagem conseguimos ver uma chave e ao que parece um dente de animal e moedas. Col. Particular. Fonte: SILVA, 2005, p. 152.



Figura 32: “Negra no mercado”. Autoria não identificada. Não é possível identificar nenhum berloque, os tons estão muito similares ao da saia. Óleo sobre tela. Col. Particular. Fonte: SILVA, 2005, p. 153.

Nas aquarelas de Debret<sup>6</sup> não há intenção de ressaltar as pencas, a preocupação maior do artista é a cena no seu todo. Contudo, o artista faz um comentário a respeito dos amuletos:

É raro que uma vendedora negra ambulante se mostre na rua sem seu pequeno amuleto ao pescoço, o que a não impede de usar também dois outros à cintura, de cambulhada com cinco a seis talismãs, de forma e de natureza diferentes. (DEBRET, 1940, p.60).

Debret é um dos mais conhecidos artistas ao falarmos dos registros visuais do Brasil no século XIX, sua obra serviu e até hoje serve como referência ao falarmos da indumentária desse período, porém esse não é o foco dos seus desenhos. Ele buscava dar ao estrangeiro uma visão panorâmica da vida e do cotidiano brasileiro, tidos como exótico e pitoresco. Nas suas litografias assim como outros desenhos utilizados para um estudo da indumentária, existem risco que devemos levar em conta:

[...] o temperamento do artista, que muitas vezes deforma a realidade, o efeito do tempo apagando as cores, a dificuldade de precisar as datas, que torna identificação das épocas muito laboriosa, etc. Nem sempre a moda que o quadro estampa é a do período em que foi pintado (SOUZA, 1987, p.24).

De acordo com Torres (2004, p.426) em 1907 ao visitar na Bahia uma senhora rica da alta sociedade notou que ela possuía uma penca de chaves à cintura com todas as chaves dos recintos da casa, com isso as “crioulas” para se igualarem à Sinhá também precisavam de uma penca. A pesquisadora apresenta nessa sua tese um estudo da indumentária da crioula baiana e cita as pencas de balangandãs.

---

<sup>6</sup> Jean-Baptiste Debret foi um pintor francês que integrou a Missão Artística Francesa em 1816 e em 1831 voltou a França e publicou o livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* registrando em litografias e em pequenos textos a sociedade brasileira no início do século XIX durante os 15 anos que viveu no país (BRAGA, 1942).

As estampas de fins do século XVIII mostram “baianas” com uma faixa de tecido passada nos quadris, da qual pendem chaves, sacolas pequenas e dois ou três berloques. Estava já, nessa época, portanto, criada a “penca” da crioula. Porém, ela possuía poucas chaves: a da porta de casa e a da arca, elevada sobre pés, única peça do mobiliário da sua residência. Se as fechaduras eram poucas, o dinheiro era muito e o gosto pelos berloques e penduricalhos, ainda maior. Os artífices da rua dos Ourives, em Salvador, bem compreenderam a situação: os berloques de todo o tipo eram fabricados. E a penca, firmando-se no seu novo aspecto, transformou-se num símbolo. [...] A penca ficou fiel à sua origem: tem sempre uma ou mais chaves e, como que num reconhecimento da primazia que lhe cabe no conjunto, a chave guarda dimensões grandes, às vezes, tamanho natural. Os demais penduricalhos são cachos de uvas, romãs, pandeiros, dentes de diversos animais encastoados em prata, um sem número de outras miniaturas que pendem às dezenas e têm peso superior a um quilo (TORRES, 2004, p.426).

O relato de Torres ao dizer sobre as estampas do século XVIII, possivelmente se referia aos desenhos de Carlos Julião, pois foram os únicos encontrados desse período. Nela a pesquisadora identifica sacolas pequenas, chaves e poucos berloques, dois ou três. Na figura 20 de Carlos Julião assim como nas demais imagens de Debret, Maria Graham, Grenier e o de autoria não identificada, mesmo não conseguindo identificar todos os elementos, são registrados uma pouca aglomeração de berloques e um dos que conseguimos ver é justamente a chave, que é um dos mais populares, tanto nas fotografias como no Museu Carlos Costa Pinto em Salvador, das 27 peças do museu 26 possuem chaves num total de 45 chaves em prata com dimensões de 3 a 10 cm (SILVA, 2005, p.102). Ou seja, a afirmação de Torres vai ao encontro dos registros visuais existentes. A “bunda à cinta” com um começo tímido e pouca quantidade se tornaria uma joia exuberante vista nas fotografias e museus que no final nada tinha de valor utilitário para guardar chaves, dinheiro ou fumo.

### **3.2 Registro fotográfico e pencas de balangandãs**

Outros registros iconográficos presentes, a partir da segunda metade do século XIX, foram as fotografias. Dentre os levantamentos feitos acharam-se sete fotografias datadas do século XIX e duas do início do século XX. Como podemos perceber são poucos os registros da joia penca de balangandãs. Dos desenhos e aquarelas nenhuma mostra claramente a joia penca de balangandã, ela é visível somente nas raras fotografias, a maioria retratos, elaboradas em estúdio para a reprodução como carte-de-visite, cabinet size ou cartão postal daquele período.

A fotografia descoberta por Louis Jacques Mandé Daguerre em 7 de janeiro de 1839 chegou no Brasil em 1840. A invenção de Daguerre ficou conhecido como daguerreotipo e o processo como daguerreotipia. No começo fazer um retrato era uma verdadeira tortura, eram necessários longos minutos diante da câmera:

A imobilidade era um fator essencial em virtude das longas poses, e, para tanto, o “paciente” – como era chamado na época – mantinha sua cabeça ereta e apoiada num “encosta-cabeças” adaptado às sólidas cadeiras, na qual se sentava, além de receber nos olhos uma ofuscante quantidade de luz que atravessava o estúdio envidraçado ou pela reflexão de raios solares, que, após, incidirem em espelhos especialmente orientados, o atingiam em cheio. (KOSSOY, 1980, p.25)

Era um ritual complexo e cansativo, muitos retratados no começo ficavam de olhos fechados e depois o fotógrafo retocava a foto, pintando os olhos. Ser retratado inicialmente era um privilégio dos mais ricos e da nobreza, mas, com a demanda cada vez maior, o avanço tecnológico foi rápido e surgiram equipamentos cada vez melhores com menos tempo de exposição e preços mais acessíveis. No Brasil entre as décadas de 1840 e 1850, o número de profissionais dessa arte e o consumo do retrato fotográfico foram poucos, comparando-se a outros centros urbanos, pois mesmo com centros comerciais como Recife, Rio de Janeiro e Salvador, no interior as zonas rurais formadas pelos latifúndios continuavam isoladas da civilização e do mundo exterior, esses núcleos das zonas rurais atrasariam muito o processo de urbanização no país.

O mercado era restrito aos centros urbanos da costa, pois não era viável adentrar ao país numa época que nem existiam estradas de ferro carregando pesados e delicados equipamentos à procura de poucos clientes. Os primeiros daguerreotipistas no Brasil foram itinerantes estrangeiros, que viam um mercado pouco explorado e que estavam fugindo da maior competição das cidades europeias e dos Estados Unidos. Como veremos a seguir nas imagens analisadas que a mais antiga (fig. 66) é datada de 1865, mas não apresenta nossa joia nitidamente, quase não conseguimos identificar algo preso à cintura, nas poucas fotografias de “crioulas” portando a penca de balangandãs que achamos já é difícil visualizá-la quanto mais identificar seus berloques. Não achamos nenhuma imagem feita a partir do daguerreotipo, mesmo a fotografia sendo a novidade do século que possibilitava uma representação “fiel e detalhada” da realidade e originada ainda na primeira metade de

1800, sua difusão foi a partir da segunda metade, principalmente ao falarmos de negros fotografados.

A partir da década de 1850 surgiram novos processos fotográficos baseados no princípio positivo-negativo introduzidos por outros novos pesquisadores. O daguerreotipo possibilitava somente uma única imagem enquanto a invenção de Fox Talbot, o calótipo, a partir de um negativo possibilitava outras cópias, porém o calótipo era usado em poucos lugares devido Talbot ter guardado para si os direitos de utilização durante mais de uma década e além do daguerreotipo produzir uma imagem mais nítida. Mas a maior diferença entre as duas era a forma:

O daguerreotipo não era entregue ao cliente de forma avulsa; a chapa era apenas parte de um conjunto que vinha montado em rebuscada caixa com tampa – dimensionada de acordo com o formato do daguerreotipo – que abrigava no seu interior uma moldura de bronze trabalhado, no qual se encaixava a placa metálica prateada contendo a imagem (o daguerreotipo propriamente dito) e sobre esta *passepertout* de molde oval ou desenhado segundo determinador ornatos e finalmente um vidro de proteção, assemelhando-se a peça no seu toso a uma verdadeira joia [...] A imagem no calótipo, por sua vez, era simplesmente obtida sobre uma folha de papel, não oferecendo, em termos de forma, nenhuma possibilidade de competição com o daguerreotipo no que diz respeito aos padrões de gosto da época em meio à elite ou à burguesia abastada. (KOSSOY, 1980, p. 36)

O daguerreotipo em função da sua unicidade não durou muito tempo, em pouco mais de uma década desapareceu seu uso nos estúdios retratistas. Kossoy (1980, p.36) relata a introdução de novos processos fotográficos e entre eles, consideram-se dois que foram fundamentais para a popularização da fotografia, por darem origem a novas técnicas que delas surgiriam. O uso de colódio úmido nas chapas e o uso do papel albuminado para as cópias. Com a utilização de colódio o retrato fotográfico passou a atingir mais pessoas, devido a novas técnicas de custo mais barato e entre elas temos o *carte de visite*.

O *carte-de-visite* foi a forma mais popular de retrato durante o século XIX, era somente uma foto colada em um cartão suporte, sendo uma maneira de oferecer seu retrato a parentes e amigos como uma lembrança. Existiam outros tipos de formatos, porém menos consumidos. Iremos abarcar na pesquisa somente três tipos de retratos fotográficos que foram identificados nas fotografias em que aparecem as mulheres denominadas “crioulas” portando as pencas de balangandãs. Os três tipos encontrados foram: o *carte-de-visite*; o *cabinet size* que surgiu depois do *carte-de-*

visite, mas que também se tornou moda na época, tinha o mesmo conceito que o *carte-de-visite*, uma foto colada em um cartão suporte de dimensões de 10,6 x 18 cm aproximadamente; e o cartão postal, muito popular na passagem do século até meados de 1920, era um meio de correspondência mais simples e breve. Entre os assuntos fotografados como cartão postal, temos:

A caricatura política; a crítica de costumes; a crítica à guerra; os retratos de personagens de destaque do meio artístico da época; as montagens e fotomontagens de toda ordem; os bem-cuidados temas, particularmente alusivos à figura feminina, criados pelos mestres do *art-nouveau*; os temas ligados ao erotismo, compreendendo inúmeros aspectos que iam do nu artístico aos cartões editados em sequência, contendo as cenas mais ambíguas que se possa imaginar; as fotos de acidentes e catástrofes, além das vistas de ruas, cidades e monumentos: os tradicionais postais de interesse turístico. (KOSSOY, 1980, p.96).

Além desses temas, outros fotógrafos como o Lindemann buscavam nos escravos do Império um meio de divulgação do exotismo brasileiro no exterior (fig. 33 e 34). Rodolpho Frederico Francisco Lindeman nasceu em Paris por volta de 1852, montando seu estabelecimento fotográfico em Salvador na década de 80, ficou conhecido no início do século XX em editar fotos do século XIX como uma coleção de cartões postais dos tipos de negros da Bahia (fig. 33 e 34) (ERMAKOFF, 2008, p.216). Em meio a essa coleção foram achadas duas fotografias denominadas “*creoula – Bahia*” em que aparecem as penças de balangandãs (fig. 35 e 36).

Para a análise das imagens desse capítulo seguiremos o método proposto por Ana Maria Mauad (2008), concebendo a fotografia como uma mensagem que envolve escolhas técnicas e estéticas que incluem: enquadramento, tipo de foto, iluminação, nitidez, cor, etc. E uma mensagem que envolve também o conteúdo, que são considerados: objetos, local, atributo das pessoas, atributo dos lugares e tempo retratado. Os dois segmentos são necessários para a produção de sentido na fotografia, devendo compreendê-los como um todo integrado, porém sendo possível sua separação para fins de análise (MAUAD, 2008, p.25). Faremos uma descrição detalhada das imagens e principalmente da vestimenta, não enfatizando só as penças de balangandãs, mas as outras joias e o resto do vestuário, pois acreditamos que para melhor entendimento da penca e da compreensão da mulher “*crioula*” é preciso considerar o contexto em que a penca de balangandãs se encontra e o restante do traje de crioula.

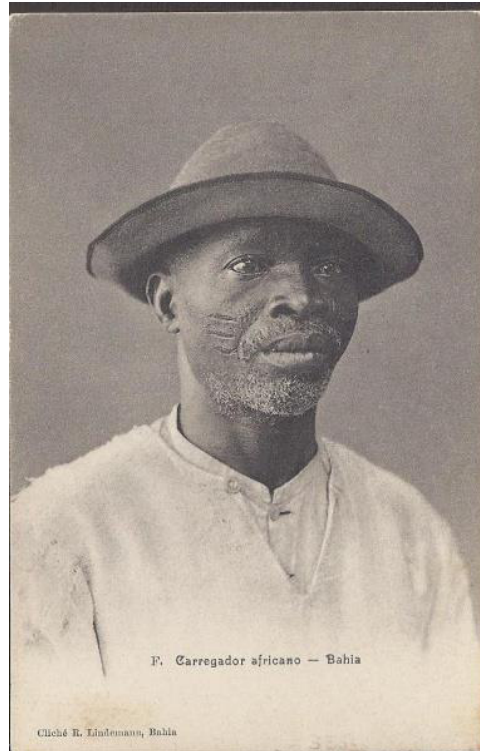


Figura 33: Cartão postal do início do século XX. Carregador africano – Bahia. Fotografia de Lindemann, Bahia. Fonte: KOSSOY, 1980, p. 98.



Figura 34: Cartão postal de Rodolfo Lindemann Fotografia do séc. XIX. Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 214.



Figura 35: "Creoula - Bahia". Lindemann. Fotografia cartão postal. Bahia, 1905. Col. Particular. Fonte: SILVA, 2005, p. 155.



Figura 36: Fotografia reproduzida também como cartão postal. 1904- 1915. Destaque nosso. Arquivo Museu Carlos Costa Pinto. Lindemann. Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 217.

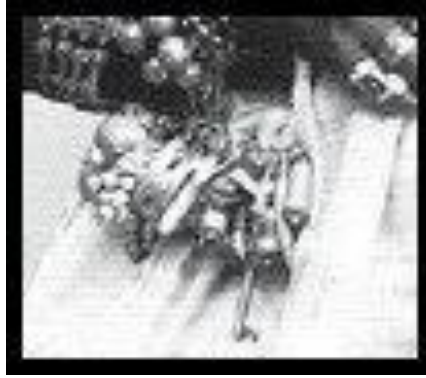


Figura 37: Penca de balangandãs da imagem recortada e ampliada da figura 36. Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 217.

Na figura 35 a penca de balangandã é pouco visível, localizando-se no lado direito do corpo da mulher, o pano da costa cobre parte da joia, ficando visível somente um berloque de romã e um cacho de uva. A fruta romã tem cor amarela ou vermelha, o seu interior é úmido e com inúmeras sementes em tons vermelhos, a grande quantidade de semente no seu interior funciona como um signo de fartura, fecundidade e riqueza (SILVA, 2005, p. 112). Laura Cunha (2011, p.134) também informa que a fruta está associada a divindades maternas desde a Antiguidade Clássica, no barroco possuiu o significado de vida eterna, no candomblé representa a divindade dos ventos e tempestades e no catolicismo corresponde à Santa Bárbara que morreu em uma tempestade.

A uva simboliza a fertilidade, paixão e vida; no candomblé o Oxum, a deusa da água doce, está relacionada à fertilidade feminina e é representada pelo cacho de uva (CUNHA, 2011, p. 134). Dessa fruta se extrai o vinho e conseqüentemente ao sangue de Cristo de acordo com a simbologia cristã, Silva (2005, p.114) também afirma na simbologia relacionada à fertilidade.

A figura 35 é uma foto de estúdio com um possível fundo falso pintado e ao lado direito da modelo está o que lembra um arranjo de alguma planta. A fotografia é nítida e apresenta um único plano central, o retratado está centralizado, o enquadramento da foto se dá do quadril pra cima e o sentido da foto na vertical (como era de costume para fotografias tipo retratos), a modelo está sentada com o corpo posicionado levemente para a direita da mesma com o braço direito apoiado em algum encosto e o braço esquerdo dobrado em 90º repousando sobre a saia. A direção da cabeça não é a mesma em que se encontra o corpo, ela está virada para o fotógrafo

e a direção do olhar acompanha a direção da cabeça. A posição da mulher é ereta, porém não é rígida, passa uma ideia de altivez tanto na postura quanto no olhar. De acordo com Koutsoukos (2006, p. 59) os pontos de maiores destaques nas fotografias dessa época principalmente do quadril para cima seriam a cabeça e as mãos. O fotógrafo usa do efeito “flou”, que é envolver a foto por uma nuvem ou usar uma janela oval ao redor da imagem, aparentemente é uma foto pousada, existe toda uma encenação para essa imagem, desde a composição da posição da modelo até sua vestimenta completa denominada de “traje de crioula”.

A complexa indumentária da “crioula” exibia além do torso (turbante), camisa, ampla saia rodada, o pano da costa<sup>7</sup>, possuía as joias afro-brasileiras, que ficaram conhecidas como “joias de crioulas” (CUNHA, 2011; FACTUM, 2009; MAGTAZ, 2008).

Nessa joalheria, encontram-se brincos, colares de alianças, terços, pencas de balangandãs, correntões, pulseiras de copo e de esteiras e anéis. De acordo com Laura Cunha (2011, p.71), o importante para as “crioulas” era o exagero barroco, com pulseiras e correntões cobrindo todo o braço e o colo, as joias podiam ser luxuosas ou mais simples, o importante era que fossem volumosas e brilhantes para serem avistadas de longe, geralmente com pouco ouro e partes ocas, não importando tanto a liga metálica.

De acordo com Cunha (2011), as pulseiras de copo (fig. 39) são formadas por duas a quatro placas unidas por dobradiças. Cada placa contém uma parte central de metal estampada ou com filigranas, sobre essa base outros elementos decorativos são sobrepostos, como por exemplo, motivos florais. Cada placa apresenta outra placa no centro (fig. 38) que lembra um camafeu podendo ter a feição de um rapaz ou moça com feições na sua maioria europeias e algumas africanas.

---

<sup>7</sup> “O pano da Costa é, portanto, uma peça de vestimenta tecida de algodão, lã, seda ou rafia – às vezes em dupla associação desses elementos – que a crioula baiana deita sobre pontos diversos das suas vestes, às vezes, ajustando-o ao corpo em formas convencionais e relativas às diferentes funções que se apresta a desempenhar momentaneamente. É em suma, um xale retangular, cuja disposição informa ao que vai a sua portadora. Esse pano é composto de tiras geralmente estreitas “apregadas” umas às outras pelas orelhas, em sentido longitudinal; as duas extremidades das tiras cortadas se arrematam por uma simples bainha que pode variar de meio a dois centímetros.” (TORRES, 2004, p.415)

A repetição de elementos fundidos, como rosetas e folhas, presentes como ornamentos em cada pulseira de filigranas, além dos vários bustos que também se repetem de forma idêntica, dão a ideia de que essas peças eram fabricadas em série, o que baratearia a manufatura pela economia gerada com a repetição de partes fundidas e estampadas com o auxílio de moldes em contraposição ao tempo gasto para cinzelar ou esculpir um detalhe. (CUNHA, 2011, p.78).

As pulseiras de esteira (fig. 39) contêm placas retangulares em diversos temas, como por exemplo: dom Pedro I, dom Pedro II, Nossa Senhora e motivos geométricos. Há também aquelas cujos elementos filigranados eram unidos por cilindros de ouro (fig. 40), pasta de vidro ou de corais.



Figura 38: Detalhe da placa central de uma pulseira de copo. Museu Carlos Costa Pinto, Salvador. Fonte: CUNHA, 2011, p.73.



Figura 39: Pulseira de copo na parte superior e pulseira de esteira na parte inferior da fotografia. Museu Carlos Costa Pinto, Salvador. Fonte: CUNHA, 2011, p.72.



Figura 40: Pulseira de esteira com filigrana e cilindro de ouro. Coleção particular. Fonte: CUNHA, 2011, p.81.

Nas pulseiras e nos colares também apareciam muitas peças de contas (fig. 41), geralmente redondas podendo ser lisas, com filigranas (fig. 42) ou grãos de ouro de tamanhos e formas diversas. Para unir as contas, usavam-se desde fios de ouro, outro metal mais barato ou palha-da-costa. Os colares tinham tamanhos variados usados como adorno e alguns ligados a usos devocionais. Os correntões (fig.43) eram colares compridos de contas confeitadas, muitos deles pendiam da corrente alguma peça de ouro na sua grande maioria, de prata ou madeira, como: crucifixo, coração, rosácea e figa. As contas também aparecem em alguns colares menores juntos com peças de corais (fig. 44). Outro tipo de colar bastante presente nos trajes de crioulas eram os colares de alianças ou grilhões (fig. 45).

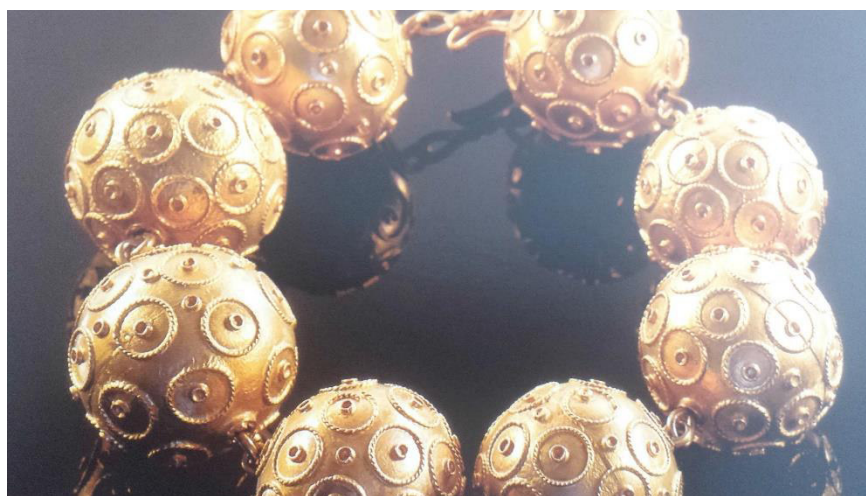


Figura 41: Pulseira de contas (bolotas confeitadas). Museu Carlos Costa Pinto, Salvador. Fonte: CUNHA, 2011, p.89.



Figura 42: Colar de contas filigranadas. Coleção Particular. Fonte: CUNHA, 2011, p.86.



Figura 43: Correntão feito com contas e pendente de crucifixo. Museu Carlos Costa Pinto, Salvador.  
Fonte: CUNHA, 2011, p. 82.



Figura 44: Colar de contas de ouro e coral. Coleção particular. Fonte: CUNHA, 2011, p.85.



Figura 45: Correntão de alianças. Museu Carlos Costa Pinto, Salvador. Fonte: CUNHA, 2011, p.107.

Os brincos (fig. 46) mais frequentes segundo Cunha (2011, p.113) são os brincos “de aros”, feitos em ouro ou prata com uma peça central de grande variedade de material, tais como: metal, coral, ágata ou conta de vidro. As bordas eram de metais lisos ou com várias texturas e recortes. Outro material também encontrado nas joias de crioulas foi o coco (fig. 47), esculpido em diversas formas presentes em anéis (fig. 48), pendentes, brincos, entre outros.



Figura 46: Brincos com diversos materiais na peça central. Museu Carlos Costa Pinto, Salvador. Fonte: CUNHA, 2011, p.112.



Figura 47: Joias confeccionadas com coco e ouro. Coleção particular. Fonte: CUNHA, 2011, p.117.



Figura 48: Anel superior de ouro com coral. Anel inferior de ouro, coco e cristal. Museu Afro Brasil, São Paulo. Fonte: CUNHA, 2011, p.102.

Na figura 35, a mulher aparece usando diversos anéis e colares das joias de crioulas, além de pulseiras de copo, esteira e de contas, possivelmente o que parece um brinco e a penca de balangandãs. A padronagem do pano da costa é xadrez, pendendo no ombro direito passando detrás das costas e terminando no lado esquerdo abaixo do braço. O modo de usar o pano da costa (fig. 49) era diverso, dependia a qual propósito seria:

Quando se veste despreocupadamente e sai a uma compra ou a fazer a sua venda, coloca-o sobre a espátula direita, pragueando-o um pouco acima do braço e deixa cair livres as extremidades. Quando se dispõe a trabalhar quer em casa quer na rua, envolve com o pano os quadris e, suspendendo um pouco a saia de modo a formar um chouriço franzido entre a cintura e o próprio pano, prende-o por enrolamento e fica com a saia um pouco arregaçada toda a volta e com os braços livres. É O que faz a crioula vai lavar roupa, quando chega a seu ponto de venda: quer “aviar-se” para trabalhar desembaraçadamente. Quando, porém, faz uma camisa mais enfeitada e a quer exibir com faceirice, deita o pano tiracolo, bem aberto sobretudo nas costas deixando à mostra grande parte da camisa rendada. Ainda outra moda requintada de trazer o pano da costa está representada num passeio de ostentação. Nas cerimônias do culto africano, dobram um terço do pano, no sentido da largura, para o lado de dentro e, envolvendo as costas com ele, reúnem as suas extremidades acima dos seios; amarram o pano com um “ojá”, que termina em laço de pontas caídas sobre o peito, quando se trata de orixá masculino e com grande laço borboleta, quando o orixá é feminino. (TORRES, 2004, p.421).



4 - Modos de usar o pano da Costa. Da esquerda para a direita, em cima: 1) saída a passeio com o traje de cerimônia; 2) saída à rua, a serviço, com o traje diário; 3) costas do 1º. Em baixo, na mesma ordem: 1) modo também de cerimônia, agasalhando mais; 2) pano da Costa de mulher que se dispõe a trabalhar; 3) modo de usá-lo em cerimônia do culto orixá masculino. Ao centro (32 a 36), diferentes modos de usar o torso.

Figura 49: Diferentes usos do pano da costa e torso. Fonte: TORRES, 2004, p.453.

A camisa denominada camisu<sup>8</sup> (LODY, 1988, p.27) aparentemente rendado de motivos florais ou bordado vazado em ponto crivo (GORDON; VANCE, 2012), decote arredondado com renda ou ponto crivo nas extremidades e remate em recorte, estão bem sustentadas em pé, (podendo estar engomadas) na extremidade da manga parece ser uma abotoadura de roseta; o camisu é a parte do traje mais clara, enquanto o pano da costa está em tons cinzas médios e a saia no tom mais escuro e estampada parecendo motivos florais pequenos. O pano da costa da modelo está colocado como o primeiro item da figura 49: “saída a passeio com o traje de cerimônia”. Voltando a nossa análise para a penca de balangandãs percebemos que nessa imagem em especial a joia não possui um lugar de destaque na composição da foto, ela quase não se encontra visível, diferentemente das pulseiras e anéis que receberam maior ênfase.

Já na figura 36, o mesmo fotógrafo Lindemann apresenta uma melhor visualização da penca de balangandãs, vemos parte da nave e dentre os berloques identificados estão: o romã (fig. 50), o cacho de uva (fig. 51), o tamborim, cilindros e possivelmente uma chave. O tamborim (fig. 52) representa coragem, referindo-se ao orixá da guerra, Ogum, mestre da arte da execução de ferramentas metálicas, tais como objetos bélicos e agrícolas (CUNHA, 2011, p. 128). O cilindro (fig. 53) de acordo com Cunha (2011, p.128) era utilizado para armazenar produtos, como manjeriço, guiné e arruda, para proteger contra a má sorte, e também textos do Alcorão foram encontrados dentro da peça. Dias (apud SILVA, 2005, p.107) comenta que seu significado nas sociedades pré-coloniais africanas não é bem compreendido, mas parecem ter sido considerados como objetos protetores e usados com outros materiais para servir de amuleto. A chave (fig. 54) representa o oratório ou tabernáculo (CUNHA, 2011, p.136), já Silva relata que a chave pode aludir a São Pedro, portador das chaves do Reino dos Céus e ao poder de controle, ou seja, ela dá poder de acesso ou restrição a alguma porta, cofre ou conteúdo, com esse sentido ela é usada como amuleto de proteção para “fechar o corpo”.

---

<sup>8</sup> Dentre as fontes estudadas sobre o traje de crioula, camisa e camisu são a mesma coisa, somente a autora Torres (2004) faz distinção entre as duas, dizendo que camisa era o nome denominado quando este pertencia ao traje de beca e a camisu quando pertencia o traje do dia-a-dia, que seria o traje de crioula. Nesta dissertação optou-se por não diferenciar os dois termos.



Figura 50: Exemplo de elemento pendente de Romã. Fonte: CUNHA, 2011, p.134.



Figura 51: Exemplo de elemento pendente de cacho de uvas. Fonte: CUNHA, 2011, p.134.



Figura 52: Exemplo de elemento pendente de tamborim. Fonte: CUNHA, 2011, p. 128.



Figura 53: Exemplo de elemento pendente de cilindro. Fonte: CUNHA,2011, p.128.



Figura 54: Exemplo de elemento pendente de chave. Fonte: CUNHA, 2011, p.136.

A fotografia (fig. 36) é um retrato de “plano médio” (KOUTSOUKOS,2006, p.23), ou seja, a modelo está retratada de corpo inteiro, centralizada e com espaços relativos em sua volta; possivelmente é uma foto de estúdio com fundo falso pintado, sem nada ao redor da modelo, o foco da imagem fica na mulher e no seu traje. Com uma posição de frente e ereta e olhar fixo para a câmera, o olhar acompanha a direção da cabeça e a câmera parece estar posicionada numa altura intermediária, nem muito alta e nem muito baixa, uma altura que traz para a modelo uma pose equilibrada. Seus braços apoiados na cintura e uma das mãos em destaque mais de frente ao corpo. Assim como na imagem 35, as joias recebem destaque, na imagem 36 em particular, aparecem pulseiras de esteira e de contas, anéis, colares, brinco e a penca de balangandãs com maior visibilidade do que na figura 35. No restante do seu traje, temos a presença de parte do turbante, pano da costa, camisu e saia todas em tons claros, quase brancos; sendo o pano da costa e a saia com estampas quadriculadas e o camisu algo que lembra um bordado em ponto crivo e gola com remate em recorte estilo bico de “sianinha” (GORDON; VANCE, 2012; TORRES, 2004). Não é possível visualizar os pés, para podermos ter alguma certeza de que se trata de uma pessoa escravizada ou livre; lembremos que mesmo a fotografia como cartão postal sendo

datada do século XX, (Lindermann ficou conhecido por editar fotografias do século XIX no século seguinte), não podemos afirmar que se trata de uma foto antes ou depois da abolição da escravatura.

A fotografia (fig. 55) a seguir é um retrato de autoria desconhecida, datada de cerca de 1890.



Figura 55: Florinda Anna do Nascimento, conhecida como Preta Folô. c. 1890. Destaque nosso. Instituto Feminino da Bahia, Museu do Traje e do Têxtil, Salvador. Fonte: CUNHA, 2011, p. 40.



Figura 56: Penca de balangandãs da imagem ampliada e recortada da figura 55. Fonte: CUNHA, 2011, p. 40.

Nesta imagem, a penca de balangandãs é pouco visível. Foram identificados somente os seguintes berloques: cacho de uvas, romã, tamborim e um peixe (fig. 57). O peixe representa a fertilidade, no catolicismo simboliza os cristãos que são purificados na água do batismo, além de ser visto como símbolo de Oxum e Iemanjá (CUNHA, 2011, p. 126; LODY, 2003, p.199).

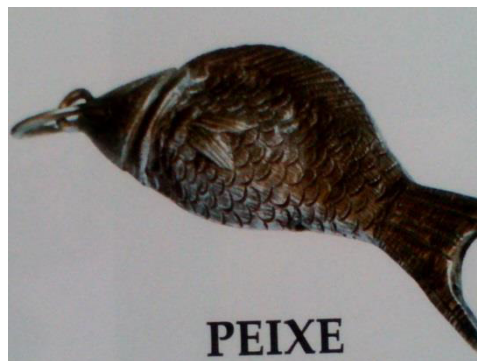


Figura 57: Exemplo de elemento pendente de peixe. Fonte: CUNHA, 2011, p.126.

Na figura 55 aparece além de parte da penca de balangandãs, pulseiras de copo, esteira e contas, anéis, brincos e correntões de alianças e contas com pendentes. A modelo usa um turbante em tom médio, camisu em tom claro, com bordado aparentemente em ponto crivo, gola com remate parecido de bico de pato, manga com uma abotoadura, pano da costa em tom escuro aparentemente sem estampa e saia aparentemente sem estampa, mas com textura de franzido em tom escuro e sapatos no tom mais claro. A modelo aparece sentada em um ângulo de 45°

para a câmera, com o olhar também direcionado para a câmera, expressa um leve sorriso, passando um ar mais tranquilo, relaxado, porém também imponente. No plano de fundo temos uma cortina escura que lembra veludo levemente aberta com um fundo que dá para o que parece uma parede, a modelo está sentada em uma poltrona escura e aos seus pés temos um tapete felpudo. O enquadramento da foto é centralizado, com a direção na vertical, com linhas bem definidas e nítida, a não ser a penca de balangandãs. Torres (2004, p.425) ao analisar aspectos da indumentária da “crioula baiana” cita um lencinho da cambraia que as mulheres enfiavam sua ponta na cintura do lado esquerdo e deixavam cair na saia, e em cima desse lenço colocavam a penca, com a função de impedir o atrito dos pendentos na roupa, na imagem analisada na penca de balangandãs há a impressão de que se utiliza esse lencinho claro de cambraia, por isso fica pouco nítido comparando com o resto. Mais uma vez a penca de balangandãs não apresenta ser o foco na composição da imagem.

Na imagem 58 temos possivelmente a mesma mulher da imagem 55 usando as mesmas roupas e joias. Na penca de balangandãs fica visível mais um berloque que é o coco de água (fig.60). Silva (2005, p.101) não encontrou nenhuma referência simbólica desse elemento, parecendo ser apenas decorativo, justifica sua aparição na joia com o objetivo quantitativo, de apenas dar mais profusão e volume.

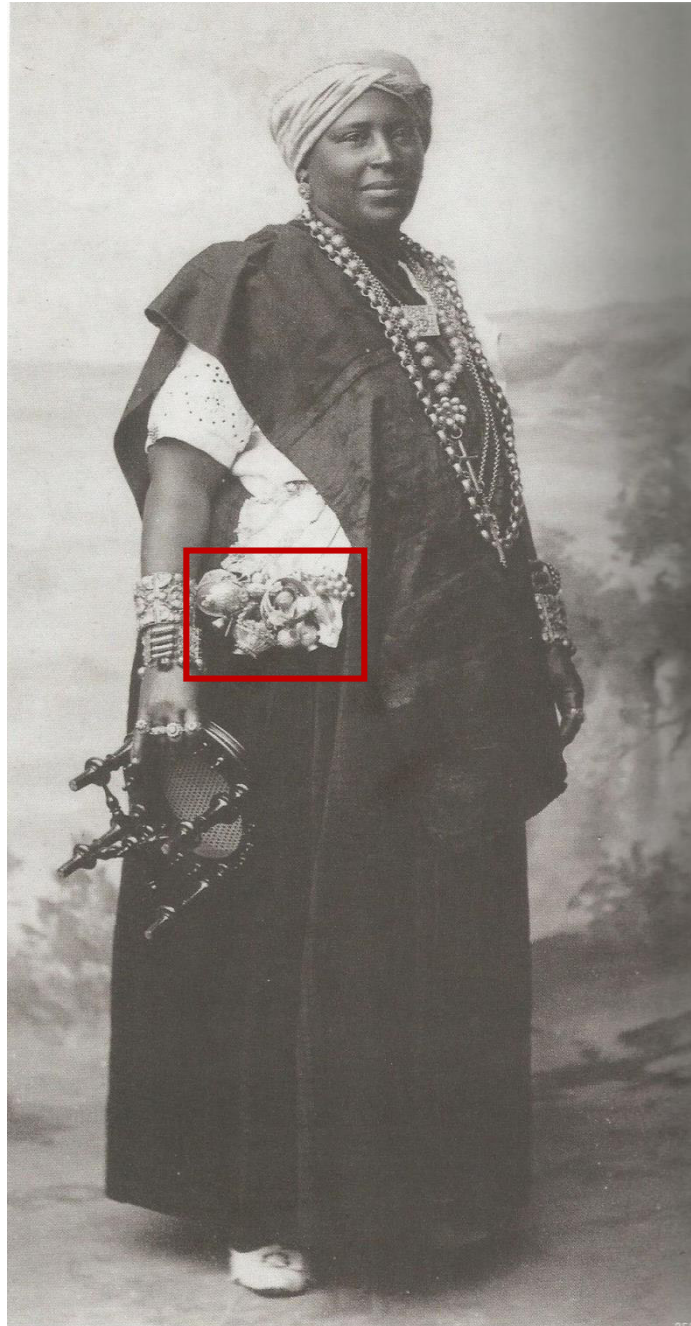


Figura 58: Preta Flô. c. 1890. Autoria não identificada. Destaque nosso. Acervo Instituto Feminino da Bahia, Museu Henriqueta Cantharino. Fonte: SCHUMAHER, 2007, p. 208.

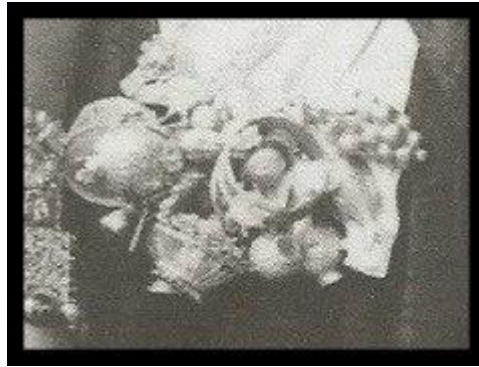


Figura 59: Penca de balangandãs da imagem ampliada e recortada da fig. 58. Fonte: SCHUMAHER, 2007, p. 208.



Figura 60: Exemplo pendente de coco de água. Fonte: SILVA, 2005, p. 102.

No retrato 58 a modelo está em pé, o enquadramento da foto é na vertical de corpo inteiro e centralizado (“plano médio”), com linhas bem definidas, o fundo parece ser falso e pintado com motivos de natureza, e a mulher segura um banquinho de madeira com assento em palhinha denominado “mocho”, que elas usavam junto com o traje de beca<sup>9</sup> para aguardar as procissões. O olhar e a cabeça estão direcionados para a câmera, demonstra um leve sorriso, passando uma imagem de tranquilidade assim como na última foto. A penca de balangandãs já está mais em evidência, porém devido à joia ser em prata e o lencinho em tom claro, fica difícil uma maior nitidez dela. Em relação ao torso, Torres (2004, p.425) destaca seu papel importante e as diferentes maneiras de usar (fig.61, 62, 63):

Por verdadeiras que sejam as razões já várias vezes invocadas, de razão nacional, religiosa ou regional no modo de usar o torso, uma causa é certa: a contribuição individual parece representar, no arranjo do torso, papel importante. Ele é o elemento e que as crioulas dão largas à sua imaginação e espírito criador; por meio do torso, introduzem variantes ocasionais no seu traje. Talvez seja o elemento mais individualizador de toda a indumentária baiana. É feito em linho, algodão, seda; lisos ou bordados; em cores unidas ou de padrões geométricos por tecelagem ou de estamperia. É o remate final da vestimenta e adapta-se, mesmo nas horas de trabalho, a fins utilitários para amortecimento de pesos carregados à cabeça e ajustamento da forma da cabeça ao plano inferior da peça a carregar.

<sup>9</sup> Ver descrição do traje de beca na pág. 51 no segundo capítulo.



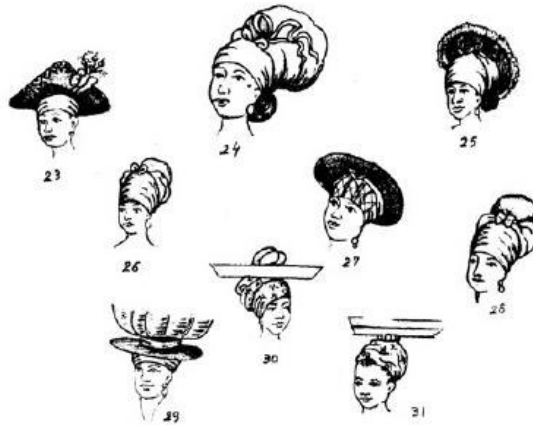
7 - Diferentes modos de colocar o torso (1 a 12).

Figura 61: Diferentes maneiras de utilizar o torso (turbante). Fonte: TORRES, 2004, p. 432.



8 - Idem (13 a 22)

Figura 62: Diferentes maneiras de utilizar o torso (turbante). Fonte: TORRES, 2004, p. 433.



9 - Idem (23 a 31).

Figura 63: Diferentes maneiras de utilizar o torço (turbante). Fonte: TORRES, 2004, p. 434.

Na figura 64 temos um conjunto de retrato de tamanho 16x 21 cm e 12,5 x 8 cm cada, em que o retrato da mulher à direita há uma penca de balangandãs (fig. 65).



Figura 64: Negras da Bahia. Salvador. c. 1884. Marc Ferrez. Fonte: TURAZZI, 2000, p.110.



Figura 65: Fotografia ampliada do conjunto (fig. 64). Destaque nosso. Fonte: TURAZZI, 2000, p.110.



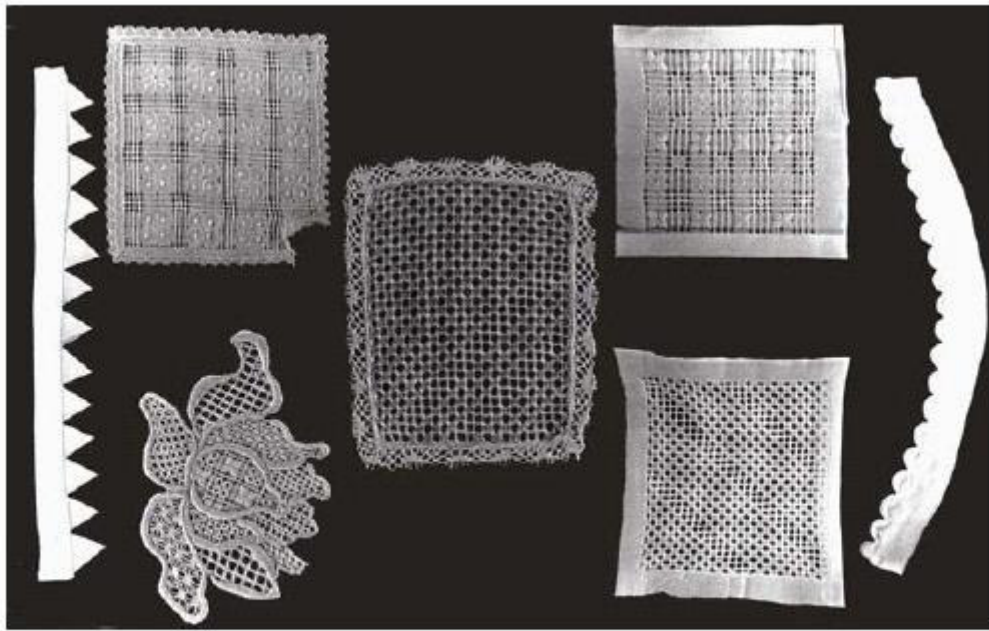
Figura 66: Penca de balangandãs da imagem ampliada e recortada da figura 65. Fonte: TURAZZI, 2000, p.110.

Marc Ferrez foi o fotógrafo profissional responsável pelo retrato. Brasileiro, morou parte da sua infância e adolescência na França, e lá tendo contato com a fotografia, volta ao Brasil ainda jovem e tempo depois monta seu próprio negócio. Fez parte da Comissão Geológica do Império do Brasil como fotógrafo, percorre o estado da Bahia, Alagoas, Pernambuco e parte da região amazônica e é o único com o título de “Photografo da Marinha Imperial” (TURAZZI,2000). Ficou mais reconhecido como fotógrafo de obras públicas e paisagens, suas fotos são um dos maiores registros do Brasil, principalmente do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. A fotografia (fig. 65), possivelmente foi feita enquanto ele era integrante da Comissão Geológica e viajou para Bahia.

O retrato (fig. 65) está no sentido vertical em um único plano, a modelo está centralizada e em pé e o enquadramento é da metade da perna pra cima, apresenta tons e meios tons nítidos com linhas bem definidas e fundo claro, não dá para saber se é um fundo falso ou uma parede. A modelo possui uma expressão séria e forte, está com a cabeça e o olhar direcionados um pouco para o lado direito e para o mesmo lugar sem encarar a câmera. A indumentária está composta pelo turbante em tom médio com o que parece bico em renda em tom claro, camisu em cor clara é feita com pontos de “barafunda”<sup>10</sup> (fig.67) com decote arredondado e recorte parecido com bico de pato, pano da costa e saia em tons escuros e na sua mão esquerda segura o “mocho”. As joias são compostas por brinco, colares de contas, pulseiras de esteira e de contas, anéis e a penca de balangandãs.

<sup>10</sup> São bordados vazados com fios agrupados formando diversos tipos de ponto, tais como: empalhamento de cadeira, asa de mosca, jasmim e etc. (GORDON; VANCE, 2012).

A penca de balangandãs parece amarrada por um pano e não por uma corrente, parte da nave<sup>11</sup> da joia está visível e os berloques identificados foram: cacho de uva, tamborim, coco de água, algo que lembra uma chave e um romã, inúmeras moedas e figas.



3 - Quatro ombros de camisa com pontos de jasmim, asa de mosca e empalhamento de cadeiras (2 tipos). Nas duas extremidades, em posição vertical, remate em recorte (esquerda) e bico de pato (direita).

Figura 67: Tipos de alguns pontos usados nas camisas da “indumentária da crioula baiana”. Fonte: TORRES, 2004, p. 431.

As moedas possivelmente referem-se à riqueza. A figa (fig.68) é um gesto que se faz com a mão fechada ficando o dedo polegar entre o indicador e o dedo médio, esse gesto feito com a mão direita ou esquerda se materializou em amuleto e representa os órgãos genitais masculinos e femininos. Ela é um dos amuletos mais comuns e podem existir variações de cores e materiais que mudam de acordo com o local ou a maneira de utilização, mas sempre buscando atrair proteção e boas energias. De acordo com Silva (2005, p.101) a figa não representa somente o falo ereto, está relacionado aos ritos de fertilidade, da criação da vida. “Daí o seu caráter de proteção, funcionando segundo o princípio da magia simpática, de similaridade,

<sup>11</sup> Ver descrição da nave no capítulo II (p. 58).

iconicidade, onde a criação, a vida, a união se opõem ao caos, à morte, à desordem.” (SILVA, 2005, p.101).



Figura 68: Variações de figas. Fonte: CUNHA, 2011, p. 128.

A fotografia a seguir (fig. 69) é também de autoria de Marc Ferrez com a mesma modelo da foto anterior. O turbante e a penca de balangandãs parecem ser os mesmos da figura 65, a diferença é que nessa foto não dá para ver a nave e nem o que amarra a joia. As demais joias parecem as mesmas, até na disposição no corpo, com exceção de um a pulseira de contas no braço direito e os colares que por estarem amontoados não conseguimos identificar se são os mesmos. No restante da indumentária temos uma saia estampada com motivos florais pequenos no tom cinza médio e na parte superior perto da cintura uma estampa diferente e em um tom mais escuro, camisu em cor clara acrescida de renda na parte superior, decote arredondado com recorte estilo bico de “sianinha” e pano da costa com padronagem em xadrez nos tons cinza claro e médio.

O retrato está na vertical com o enquadramento centralizado, com a modelo como objeto central e sentada com o corpo virado um pouco para sua direita, a cabeça e o olhar acompanham a mesma direção do corpo, o braço direito apoiado sobre uma mesinha lateral redonda e as mãos encostando a cabeça, passando a ideia de pensativa com um olhar mais vago para o horizonte, o outro braço está em cima do seu colo e parece que houve o cuidado na preparação da pose para que o braço

esquerdo não tampasse a penca de balangandãs e no encosto da cadeira está o pano da costa. A fotografia no geral está nítida, iluminada e focalizada, com linhas bem definidas, como plano de fundo não podemos afirmar se trata de um fundo falso ou uma parede.



Figura 69: Tipos de baianas. c. 1883. Marc Ferrez. Destaque nosso. Fonte: ERMAKOFF, 2004, p.138.



Figura 70: Penca de balangandãs da imagem ampliada e recortada da figura 69. Fonte: ERMAKOFF, 2004, p.138.

Outro fotógrafo profissional que registrou possíveis pencas de balangandãs foi Christiano Júnior de nacionalidade portuguesa, sabe-se que foi inicialmente para Alagoas em 1862 e no ano seguinte para o Rio de Janeiro, ficou muito conhecido pelos retratos e pelas cartes-de-visite dos “tipos de negros”. As figuras 73 e 74 são carte de visite em que ao que parece a mesma mulher utiliza algo preso à cintura, que pode ser uma penca de balangandãs ou penca, não sendo possível a identificação dos berloques.

A modelo (fig. 73) está sentada com a direção do corpo e da cabeça um pouco para a sua esquerda, porém os olhos estão direcionados para a câmera. O retrato está na vertical, centralizada com foco, nitidez e a iluminação privilegiando o lado direito da modelo e o plano de fundo uma parede lisa. Toda a indumentária é mais simples que as demais fotos já analisadas, composta por turbante em tom claro sem aplicações visíveis de rendas e bordados, pano da costa liso em tom mais escuro, saia lisa com exceção da parte superior que possui uma listra na horizontal mais escura, não dá para saber se é estampado ou bordado, na barra da saia temos um remate com uma tira de babados e as joias encontradas foram algumas pulseiras nos dois braços que lembram de contas, um anel, uma possível penca de balangandãs ou penca na cintura e não conseguimos identificar se a mulher está de brincos ou não.

Na fotografia 74 temos o que parece a mesma modelo da foto anterior com a mesma roupa e joias, pelo fato da mulher estar em pé podemos visualizar perto da barra da saia a mesma listra que tem na parte superior e novamente não conseguimos saber se se trata de uma penca de balangandãs ou penca. O retrato está na vertical

e centralizado, e no geral linhas definidas e focalizadas, a modelo está levemente com o corpo para a esquerda, mas a cabeça e o olhar voltados para a câmera, nessa foto por ela estar em pé, mais ereta e de mãos dadas passa uma imagem mais ativa do que a outra.



Figura 71: Provável penca ou penca de balangandãs da imagem ampliada e recortada da figura 73.  
Fonte: NASSER, 1988, p.7.



Figura 72: Provável penca ou penca de balangandãs da imagem ampliada e recortada da figura 74.  
Fonte: NASSER, 1988, p.7.



Figura 73: Retrato "tipos de negros". c. 1865. Christiano Junior. Destaque nosso. Fonte: NASSER, 1988, p.7.



Figura 74: Retrato "tipos de negros". Christiano Júnior. Destaque nosso. Fonte: NASSER, 1988, p.6.

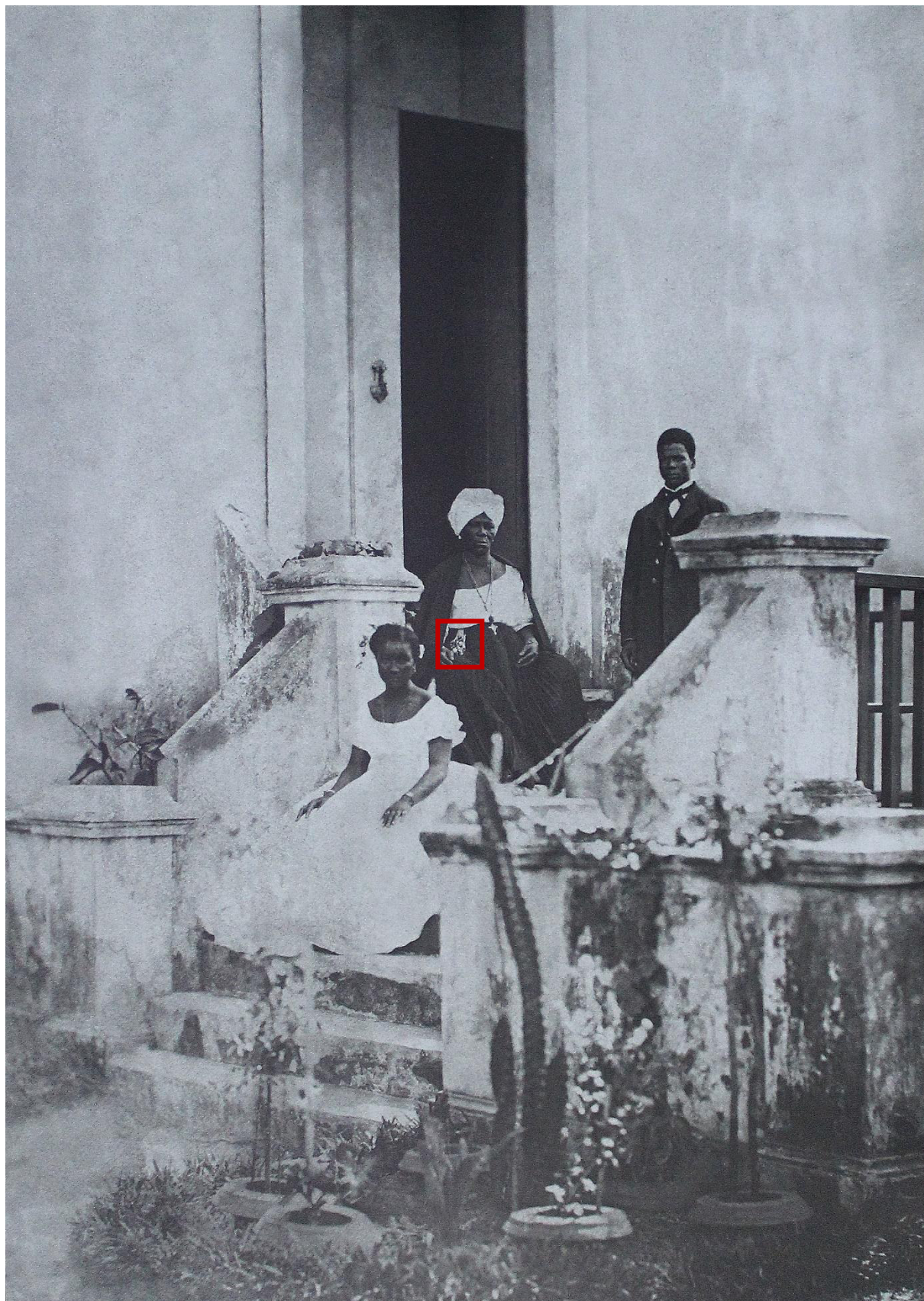


Figura 75: "Escravos posando na escada". 1870. Autoria não identificada. Destaque nosso. Fonte: ERMAKOFF, 2004, p.68.

Dentre as fotografias analisadas, encontrou-se somente uma (fig. 75) feita fora de estúdio em local aberto com mais de uma pessoa na imagem em que a mulher do meio, sentada, apresenta algo amarrado à cintura que evoca uma penca ou penca de balangandãs, não conseguimos identificar se existe uma nave para termos mais certeza que se trata de uma penca de balangandãs, entretanto apresenta maior semelhança com uma penca, em razão de recordar os desenhos de Debret e Carlos Julião. Ela (fig. 76) veste uma saia lisa escura, camisu e turbante de cores claras, colar com um pendente que lembra um crucifixo, brincos e possivelmente pulseiras. A outra mulher (fig. 77) mais embaixo da escada parece que está com um vestido de cor clara e algumas pulseiras nos pulsos e talvez anéis e o homem com vestimentas europeias. Percebemos que assim como as figuras 73 e 74 a indumentária das mulheres são mais simples e menos elaboradas e o homem recebe menos destaque. Por ser tratar de uma foto fora de estúdio e ao ar livre ela difere do padrão que foi encontrado, por termos mais de um plano a nitidez fica mais complexa, não possuindo todas as linhas bem definidas.



Figura 76: Imagem ampliada da fotografia anterior. Autoria não identificada. 1870. Fonte: ERMAKOFF, 2004, p.68.



Figura 77: Imagem ampliada da fotografia (fig. 75). Autoria não identificada. 1870. Fonte: ERMAKOFF, 2004, p.68.

A fotografia nos primeiros dez anos de seu surgimento era uma atividade restrita a um número pequeno de especialistas devido à necessidade de conhecimentos muito particulares, por isto era comparada as artes por toda uma complexidade e mistério de criação. Gisele Freund (apud LIMA, 1998, p. 65) declara que com o passar dos anos com a variedade e simplificações dos procedimentos, maiores opções foram sendo oferecidas pelos ateliês a partir de 1860, iniciando o período de intensa produção e a massificação da fotografia. Porém, inversamente proporcional a sua disseminação começou a decadência artística do retrato fotográfico. Das nove fotografias descritas, a mais antiga se data de cerca de 1865, ou seja, de acordo com Freund podemos considerar que as fotografias encontradas das penças de balangandãs já se encaixam num período de propagação da fotografia e diminuição da qualidade de produção. A autora afirma que no Brasil o desenvolvimento da produção artísticas de retratos feitos pelos “artistas-fotógrafos” não parece ter ocorrido.

Após o invento da fotografia surgiram os primeiros manuais técnicos com conceitos da “arte da fotografia”. Ricardo Mendes (MENDES, 1982) estuda alguns

exemplares de manuais de 1840 a 1880, as regras apresentadas são pouco explicativas e pairam mais em explicações superficiais e subjetivas. Exige-se gosto artístico, e palavras como “cômoda, agradável, natural, graciosa e arranjo feliz” são bastante empregadas para definir desde a pose, o cenário, cor, luz e foco. Dentre esses conceitos está o perfil do fotógrafo, e há relatos subjetivos de como o fotógrafo deve ser e se comportar, dando ênfase às habilidades pessoais e ao gosto artístico apurado, não sendo apenas um mero operador, mas um homem sábio e culto.

A fotografia pega a forma humana, colocando-a sentada ereta sem qualquer esforço para suavizá-la ou melhorá-la. A Arte vem e eis que a pose mudou da rigidez para a naturalidade, a luz está moderada e colocada de modo a suavizar os detalhes, o planejamento é empregado para dar sombra e brilho ao resultado, e o retratado, ao invés de ser apenas tolerado- por causa da semelhança com o original- é altamente elogiado e valorizado e assegura ao habilidoso operador a gratidão, bem como a proteção de todos os interessados. (ESTRABROOKE apud MENDES, 1982, p. 125).

A característica primordial da fotografia era mobilizada por um discurso que dava ao homem uma visão fiel e exata da realidade, mas desde seu surgimento criaram-se artifícios para tornar a imagem mais “agradável” de acordo com as qualidades prezadas pela sociedade do século XIX. Podemos então dizer que a fotografia “encarna uma forma híbrida de uma ‘arte exata’ e, ao mesmo tempo, de uma ‘ciência artística’” (FABRIS, 1998, p.173). Temos noção do caráter híbrido e de sua manipulação do real, não necessariamente por negar certa realidade, mas também por muitas vezes potencializá-la.

As fotografias analisadas ficaram reconhecidas até hoje como tipos de fotos souvenir, ou seja, eram naquela época objetos de curiosidade, entretenimento e coleções comercializadas tanto para os estrangeiros quanto para os brasileiros por mostrarem o que eles achavam exótico e pitoresco visto por uma cultura ocidental. São imagens que receberam tratamento, poses pensadas e pessoas fora do seu contexto, de situações e locais que realmente faziam parte da sua vida, e possivelmente, dariam informações da realidade e condições de vida dessas mulheres. Apresentam uma visão mais bonita e civilizada das complicações de ser negra no Brasil, uma indumentária mais rica, luxuosa e limpa, que não era o constante.

Vários viajantes estrangeiros que visitaram o Brasil no século XIX registraram seu espanto ante a diferença das vestimentas femininas no espaço doméstico, caracterizadas pela informalidade e conforto, e as que usavam

para sair à rua ou comparecer às cerimônias públicas, marcadas pelo excesso e ostentação (FURTADO,2003, p.142).

Grande parte das fotos mostra segurança e intimidade com a câmera e na maioria dos casos houve a repetição da modelo. Koutsoukos (2006, p. 116) faz uma observação, que relacionamos com as imagens estudadas, a respeito do porquê de muitas fotografias com negros repetirem os retratados: talvez as modelos repetidas conseguissem se portar melhor diante da câmera. E o ato fotográfico capaz de se transformar em um momento de entretenimento e descanso, novidades em suas rotinas que poderiam ser apreciadas.

Todavia cabe pensarmos em outros motivos e significados para as afrodescendentes serem fotografadas, não sabemos ao certo a relação das modelos com o fotógrafo, se se tratava de pessoas que receberam para serem fotografadas, se foram personagens montados, se era uma pessoa que queria seu retrato para expor sua riqueza, seu status; cartão-de-visitas para dar a parentes e amigos, se eram mulheres livres, forras ou escravizadas. São fotografias produzidas em um período anterior e posterior à abolição da escravatura (1888), em que a ênfase dessa época não era apenas ser livre, tinham que parecer livres, usar símbolos que indicassem sua condição, para diferenciar daqueles que não eram. Furtado (2003) pesquisa a história de Chica da Silva<sup>12</sup>, que mesmo se passando em Minas Gerais no século XVIII, podemos usar para a reflexão sobre questões, tais como: o vestuário de modo geral da Chica seguia a moda europeia vigente, ostentando luxo com tecidos caros e numerosas joias, tanto de ouro, prata, diamante e outras pedras preciosas, pois como forra buscava se distanciar da vida em senzalas apropriando-se dos “valores dos brancos” querendo viver como eles e isso incluía desde as roupas, joias, estilo de vida e compras de escravos.

A posse da cultura material – representada pelos móveis, a indumentária, as joias, os utensílios de cama e mesa próprios da cultura europeia – fez com que essas mulheres imitassem o comportamento, a forma de vestir-se e adornar-se das senhoras da elite portuguesa. Dessa forma distanciavam-se cada vez mais do mundo da senzala onde nasceram (FURTADO, 2003, p.143).

---

<sup>12</sup> Mulher forra que com o relacionamento com o desembargador João Fernandes de Oliveira tornou-se rica; viveu no arraial de Tejuco, atual Diamantina, durante a segunda metade do século XVIII (FURTADO, 2003).

Apesar de imitarem o estilo de vida europeu certas diferenças eram percebidas, no mercado local por exemplo, os tecidos mais vendidos eram de cores fortes, pois de acordo com Furtado (2003, p.139) grande parte da mercadoria era comercializada para negros e escravizados que preferiam as cores mais fortes às claras. As joias eram misturas de estilos, exibidas no colo e nos cabelos, as afrodescendentes costumavam usar correntes de ouro no pescoço e nos quadris com pedras, contas de ouro e balangandãs. “Além das joias de ouro e diamante, muitas forras guardavam objetos de coral e outras pedras, consideradas amuletos na tradição africana” (FURTADO, 2003, p.141). Chica da Silva também portava penca com contas, figas, bolas de coral e patuá protetor no pescoço (FURTADO, 2003, p. 141). A posse de bens materiais diversos era não só forma de parecerem livres aos outros e se afastarem da imagem de escravas, mas também formas de capitalização.

Existia a preocupação em se encaixarem na sociedade vigente e reafirmarem sua superioridade em relação aos escravizados, contudo é interessante pensarmos que mesmo assim não deixaram certas tradições e superstições historicizadas como africanos. As pencas e o uso de amuletos eram um sinal que não abandonaram todas suas crenças para se inserirem na sociedade branca. Furtado (2003) relata a partir de um estudo dos inventários da época que tanto Chica quanto outras mulheres livres ou forras possuíam além dos itens da moda europeia, itens considerados dos costumes africanos.

A indumentária mais do que qualquer outro elemento da cultura material, incorpora os valores do imaginário social e as normas da realidade vivida; é o campo de batalha obrigatório do confronto entre mudança e tradição (ROCHE, 2000, p. 262).

As indumentárias como artefatos da cultura material passaram por processos de sincretismo e aculturação, e a penca de balangandãs é um exemplo forte de indumentária que se formou do convívio entre etnias diferentes, havia crenças passadas de geração a geração vindas do outro lado do atlântico, não só africanas, como também europeias e asiáticas, e esta miscigenação dificulta a descoberta de suas origens, no entanto, o que realmente importa é termos consciência que miscigenação cultural é algo presente nos artefatos, visto que são produções humanas, e entre elas a joia penca de balangandãs .

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho fizemos o estudo da joia penca de balangandãs através das fotografias do século XIX.

A penca de balangandãs ficou conhecida como uma das “joias de crioulas”, fazendo parte da indumentária de mulheres denominadas “crioulas”, presente nos dois tipos de “trajes de crioulas”: o traje de beca e o traje de baiana. Como dissemos na introdução, possivelmente teve origem na Bahia, mas os registros iconográficos, tanto desenhos como fotografias, indicam que seu uso não ficou somente nesse estado, e afirmarmos que o traje ficou restrito às crioulas não é certeza. O mesmo vale pra penca de balangandãs, Salvador possui o maior acervo no Museu Carlos Costa Pinto, e é na Bahia, que seu uso ficou conhecido. Focamos nosso estudo nas fotografias, pois é nelas que temos a certeza de que se trata de uma penca de balangandãs, nas aquarelas encontradas no século XVIII identificamos a “bunda à cinta” (penca) e nos desenhos do século XIX discernimos somente as penca, não podendo afirmar se algumas delas eram uma penca de balangandãs.

Tínhamos como objetivo analisar o modo como as penca aparecem nas fotografias do século XIX, para construir uma determinada visualidade da “crioula”. Conseguimos selecionar um total de nove imagens: duas (fig.66 e 67) mais antigas de reconhecimento penoso da joia, datadas de 1865 com o que parece ser a mesma modelo em um ambiente interno e fotografada por Christiano Junior; uma única fotografia (fig. 68) em ambiente externo de 1870 com autoria não identificada e de difícil visualização da possível joia; duas do fotógrafo Marc Ferrez, uma datada de cerca de 1883 (fig.65) e outra cerca de 1884 (fig.61) com a mesma modelo; outras duas (fig.54 e 56) de autoria também não identificada, cerca de 1890 e com a mesma mulher retratada, de nome Florinda Anna do Nascimento, conhecida como Preta Flô; e por fim, duas (fig. 35 e 36) imagens do fotógrafo Lindemann, reproduzidas em cartão postal, datadas de 1905 (fig.35) e 1904-1915 (fig.36), porém as consideramos como fotografias do século XIX, pois o fotógrafo, no início do século XX, fez um trabalho de editar fotos do século anterior e transformou-as em cartão postal, e essas duas imagens fazem parte da coleção de “tipos de negros da Bahia”, denominando-as de “creoula-Bahia”.

Essas fotografias foram encontradas nos livros de Ermakoff (2004), Cunha (2011), Nasser (1988), Schumacher (2007), Turazzi (2000) e na dissertação de Simone Trindade da Silva (2005). São imagens em que o material/fotografia está em coleções particulares, arquivo do Museu Carlos Costa Pinto (Salvador- Bahia), Museu do Traje e do Têxtil (Salvador- Bahia), Museu Henriqueta Catharino (Salvador – Bahia), Fundação Gregório de Mattos (Salvador – Bahia), Coleção Ruy Souza e Silva e Museu Imperial de Petrópolis. Por falarmos de fotografias que eram tidas como souvenirs, reproduzidas como carte-de-visite, carbinet-size e cartões postais, podem existir outras cópias, não necessariamente num único local ou coleção com exclusividade da fotografia. E os desenhos de Carlos Julião (fig.20), Debret (fig. 7,11,21,22,23,24 e 25), Maria Graham (fig.30) encontramos no acervo da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro); a figura 31 de Jean Baptiste Grenier (Col. Particular) e a figura 32 de autoria não identificada (Col. Particular) localizadas na dissertação de Silva (2005).

A metodologia utilizada para o estudo das fotografias se deu pela leitura e interpretação dos autores Mauad (2008) e Kossoy (2000, 2001) em que vemos a fotografia como fonte histórica, considerando-a como imagem/documento e imagem/monumento. **Documento**, porque ela informa algo do passado, e **monumento**, pois foi aquilo que alguém e/ou a sociedade escolheu para ser perpetuado e eternizado. Ao mesmo tempo em que ela informa ela também conforma (MAUAD, 2008). Adotamos uma análise da imagem através do método de pesquisa da Mauad (2008) em que consideramos o atributo das pessoas, dos objetos, dos lugares, poses e disposições dos planos, e as opções técnicas e estéticas para o registro no material/ fotografia. Em um estudo da imagem devemos ponderar e não declará-la como verdade, principalmente a pesquisa de uma história do passado, do qual só ficou a imagem. As fotografias dos negros no século XIX davam ênfase na exotização e categorização (KOUTSOUKOS, 2006) fixando conceitos até hoje reificados na cultura contemporânea.

Buscávamos compreender como e se a penca de balangandãs contribuía para a construção da imagem da mulher “crioula”, que já está consolidada no histórico de nossa sociedade. Vimos que atualmente o pensamento racial ainda é forte e vem desde o século XIX, quando intelectuais da época passaram a utilizar de teorias positivo-evolucionistas, da biologia para justificar o “atraso” e estudar uma determinada cor de pele, amontoando e generalizando diversas etnias vindas da

África, categorizando-as somente como africanas, e só a partir do contato com europeus e índios no Brasil se criou uma “mestiçagem”. Descortinamos, porém, que isso não é verdade, a “mestiçagem” veio desde os diferentes povos presentes no mesmo continente e os primeiros contatos dos europeus na África antes da chegada dos escravizados no Brasil.

Acostumamos na história a generalizar ao falarmos dos negros escravizados, entretanto percebemos no segundo capítulo que modificações ocorreram em uma escravidão que durou mais de três séculos. Diversas etnias africanas se misturaram e sofreram influências europeias antes mesmo de cruzarem o Atlântico, ou seja, a “crioulização” ou a “mestiçagem” não é exclusivamente dos negros nascidos no Brasil, os “crioulos” assim chamados. Atentamos que haviam tensões e distinções entre os escravos africanos e os escravos brasileiros, estes devido ao maior contato com a “cultura dos brancos” e por falarem a mesma língua eram preferidos para os trabalhos domésticos e de artesãos, no entanto, não significava que as suas vidas eram mais “fáceis” que a dos africanos. Justamente por já terem um “abrasileiramento” os senhores eram mais exigentes e esses sentiam maiores necessidades de serem assimilados pela sociedade. Mattoso (2003) nos revela que são aos africanos que devemos nossa “herança negra” por serem eles que sentiram a necessidade de construir uma nova cultura. Podemos questionar: Será que as “joias de crioulas” são propriamente pertencentes às crioulas? Quem sabe uma nomenclatura melhor fosse “joias afro-brasileiras”? Visto que não conseguimos delimitar e nem afirmar quem eram os afro-brasileiros que fizeram e usaram as joias. É difícil sabermos quem eram essas mulheres, as “crioulas” portadoras da penca de balangandãs e se seu uso ficou restrito somente a elas.

Baseamo-nos muito pelos registros iconográficos da época, as categorizações e distinções estariam enraizados e historicizado no nosso pensamento. As fotos dos “tipos de negros” foram exploradas pelo viés etnográfico, usadas como coleta de dados de trabalhos “científicos” e sustentação de teorias racistas (KOUTSOUKOS, 2006, p. 103). Mas e as fotos de souvenir? Como sabermos se as fotos de cunho exótico e de coleções, como a das “crioulas”, também não viraram dados científicos e exploradas como documentos etnográficos? Acreditamos que não eram feitas diferenças entre fotos para estudo e fotos para entretenimento, ambas eram vistas como exótico e como documento fidedigno. Isso contribuiu para a nossa construção e

categorização da visualidade da crioula, vemos até hoje nos museus as indumentárias denominadas de “trajes de crioula”, essa intensa afirmação resulta na imagem que temos consolidada, um elemento de conformação simbólica.

Uma joia com inúmeras influências culturais, a penca de balangandãs, estava inserida em um ambiente em que uma nova personalidade e cultura do escravizado, extraído do seu meio social, teve que ser criada numa sociedade dominada pelo “modelo branco” com negros ainda sob inspirações e padrões africanos. Logo, não seria divergente originar uma “joia mestiça” nascida do convívio de distintos povos, uma confluência pertencente a várias civilizações. Não dá para enquadrar como europeu e nem africano, são compostas por artefatos híbridos, condição que a garante como afro-brasileira (FACTUM, 2009). A penca de balangandãs possui artefatos votivos associados às crenças religiosas, uma obra aberta por possibilitar a mulher agregar berloques ao longo da vida, era a “materialização da própria vida” (FACTUM, 2009, p.168). Morales (1988, p. 266), alega que por um lado os negros forçados a seguirem as regras da cultura dominante, principalmente de ordem religiosa, por outro lado conseguiram sobreviver e realimentar a cultura através de práticas “semiclandestinas de seus cultos e da ocupação do espaço público com suas atividades lúdicas” (1988, p. 266). Concordamos que a penca de balangandãs é forma de resistência<sup>13</sup>, um processo de afirmação social consciente ou inconsciente, como qualquer papel desempenhado pela cultura dos negros perante os valores da cultura hierarquizada imposta naquele período, mesmo a joia não desafiando diretamente questões sociais, políticas e econômicas.

Não possuímos um grande banco de imagens e isso dificultou uma análise que pudéssemos dar alguma certeza ou afirmação, até mesmo para uma construção de uma análise comparativa. Olhando para as poucas imagens que conseguimos, a penca de balangandãs parece não ser determinante para a construção da visualidade “crioula” em razão de não ser o destaque nas fotografias e nem nos desenhos do séc. XIX ou XVIII, nos quais identificamos só as pencas. A visualidade da crioula, está mais para a união de toda sua indumentária de caráter heterogêneo, com as multiplicidades étnicas de suas origens que convergiram simultaneamente e interferiram na maneira de se portar e carregar a vestimenta.

---

<sup>13</sup> Factum (2009) trabalha com o conceito de design de resistência para a joalheria escrava.

Devido ao estudo da indumentária não ser objeto de pesquisa na época que abarcamos e mesmo atualmente ainda não existir uma área no Brasil que estuda a indumentária por imagem, investigar uma joia a partir da imagem se torna uma tarefa mais difícil, principalmente por falarmos aqui da penca de balangandãs localizada numa parte não muito usual do corpo da mulher, a cintura. As penca de balangandãs são joias grandes e volumosas, com uma média de 20 a 50 berloques (LODY, 1988, p.26), são joias que chamam a atenção, entretanto nas fotografias delas com o restante da vestimenta das “crioulas”, já não desfrutam de grande visibilidade. Fotografias das mulheres com os “trajes de crioulas” são poucas e com as joias menos ainda. Nas fotos percebemos que a penca de balangandãs não recebia destaque na cena, quase não conseguindo visualizá-la. Por que será? Será pela sua localização no corpo e o pano da costa tampá-la? Será pelo fator econômico? Eram joias com inúmeros berloques feitas de prata, então a aquisição delas tornava-se mais difícil para a mulher? Ou por serem joias usualmente utilizadas somente nos trajes festivos? A indumentária sempre esteve ligada às reuniões sociais, mostrar ao outro a melhor imagem de si, a roupa simples do cotidiano é substituída na festa “pela forma fantasmal que o narcisismo apõe ao corpo e ao rosto. O universo do sonho é também o reino das transmutações.” (SOUZA, 1987, p. 151) Nas festas, uma nova personalidade aparece em uma exceção, exceção da trivial realidade, uma ambiência fictícia de novas cores, novos materiais e novos volumes no corpo são adicionados (SOUZA, 1987, p.151). A penca de balangandãs estaria na exceção? Parte do refúgio da trivial realidade? Será que a sua produção era limitada a um número pequeno de ourives? Uma atividade quem sabe destinada a poucos? Factum (2009) relata a respeito dos artífices das “joias de crioulas”:

Apesar de ainda não ter uma fonte documental, há dados bibliográficos que apontam a probabilidade de existirem especialistas de ascendência africana ou africanos na confecção das joias escravas baianas. Se não eram negros ou mestiços, esses profissionais possuíam aprendizes escravos e forros, ou os próprios eram ex-escravos e, em sua maioria, possivelmente adeptos dos cultos afro-brasileiros ou tinham pleno conhecimento dos signos e símbolos agregados às manifestações religiosas de escravos, forros e seus descendentes. (FACTUM, 2009, p.175).

Andrade (1988, p.129) na pesquisa dos inventários de Salvador, nos anos entre 1811 e 1888, num total de 8.045 escravos, identificou nos homens oitenta e dois ofícios diferentes enquanto para as mulheres dezesseis. Os homens eram os responsáveis pelas confecções de joias, as mulheres recebiam ocupações como doméstica, costureira, vendedoras e doceiras. Entre os ofícios declarados dos escravos apenas cinco eram ourives.

Por ser uma joia com tantos berloques contra a má sorte, como amuletos, como forma de agradecimento por algo conquistado, ou desejos que queriam realizar, era uma joia pessoal e íntima que não queriam que ficasse tão à vista? O uso de crenças, misticismo e mandigas ao contrário do que podem pensar, não era exclusividade dos africanos, a aceitação de forças sobrenaturais que interferissem em processos naturais ou tradicionais chegou em todas as camadas da sociedade, ao ponto das autoridades terem que aceitar, em parte, essa realidade (RAMOS, 2000, p. 154). O uso de mandigas, tinham a função de dar proteção ou poder às pessoas que as usavam, ou seja, amuletos, muitas vezes com a junção de elementos católicos e africanos. A associação de joia com amuleto é antiga, desde a pré-história o homem a possui para demonstrar vaidade, posição social como também superstições e crenças (FACTUM, 2009, p.126). A penca de balangandãs poderia ser um artefato pessoal num espaço público, nem sempre à vista e nem sempre explícito o seu entendimento.

Em busca de uma compreensão da joia, atentamos para a multiplicidade de decodificações. Quem sabe pelo olhar da outra negra a joia fosse luxo e poder e para a senhora branca luxúria? (LARA, 2000). Os significados nem sempre são desvendados ou não possuem um significado fixo ou estável, mas, nós só formamos conhecimento a partir de um enquadramento, de um recorte, e da consciência que sempre tomaremos uma posição. Como pesquisadores de uma história passada e já manipulada, principalmente por estudarmos imagens, no momento que decide-se desenhar ou fotografar algo, manipula-se, observa-se uma situação. Trabalharemos sempre com considerações e pressupostos e nunca com conclusões e afirmações.

A penca de balangandãs, mesmo pouco presente nos registros iconográficos e sem um devido valor, era uma joia que assim como a roupa podíamos estudar e construir significados a respeito da “crioula”, se a roupa dizia muito e era uma forma

de expressão e categorização, a penca de balangandãs também era. Até mais talvez que as roupas, pois poderia não só classificá-las, mostrar seus gostos e opiniões, mas mostrar seus desejos mais íntimos, suas crenças, medos, vitórias e como uma forma de suportarem e passarem pela discriminação e marginalização na sociedade. Aglomerações de elementos contando uma história, não é estranho e nem distante de nós... Hoje, século XXI, a joalheria Vivara com a coleção Life e a joalheria Pandora, têm pulseiras na qual o cliente compra separadamente pingentes de diversos temas, vai juntando e montando como quiser. “Monte sua pulseira e conte sua história” é o slogan da Vivara.

A história é marcada por guerras e conflitos, no entanto, se olharmos por uma perspectiva cultural, a indumentária tem a capacidade de aceitar as regras da sociedade vigente e preservar e declarar alguma singularidade. O estudo da história pela cultura visual permite lançarmos um olhar para o lado da convivência, negociação e conivência. A indumentária penca de balangandãs tem a habilidade, tanto na sua estética quanto na sua significação, equilibrar a conformidade, resignação com resistência e afirmação.

*“Uma mulata bonita não carece (mais) rezar. Abasta o mimo, que tem, para sua alma salvar”<sup>14</sup>*

---

<sup>14</sup> Peixoto (1945) declara que Spix e Martins ouviram essa frase na Bahia a respeito do uso das pencas de balangandãs pelas mulheres.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

ANDRADE, Maria José Souza de. **A mão de obra escrava em Salvador, 1811-1860**. São Paulo: Corrupio, 1988.

BARICKMAN, B.J. **Um contraponto baiano: açúcar, fumo, mandioca e escravidão no Recôncavo, 1780-1860**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BIBLIOTECA NACIONAL-RJ. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/>  
Acesso em 10 de outubro de 2014.

BITTENCOURT, Renata. **Modos de Negra e Modos de Branca: O retrato “Baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX**. Campinas, 2005. 182p. Dissertação (Mestrado em História da Arte e da Cultura). Instituto de filosofia e Ciências Humanas, Universidade estadual de Campinas.

BRAGA, Teodoro. **Artistas pintores no Brasil**. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.

CUNHA, Laura. **Joias de crioulas**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins, 1940.

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

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

FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. 2ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

FACTUM, Simon Beatriz Ana. **Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de joias brasileiro**. São Paulo, 2009. 335 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FREYRE, Gilberto. **Modos de homem e modas de mulher**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

FREYRE, Gilberto. **Vida social no Brasil nos meados do século XIX**. São Paulo: Editora Global, 2009.

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

GOLA, Eliana. **A Joia- História e Design**. São Paulo: SENAC, 2008

GORDON, Maggi; VANCE, Ellie. **Bordado passo a passo**. São Paulo: Publifolha, 2012.

HEYWOOD, Linda M. (org.) **Diáspora Negra No Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

HILL, Marcos César de Senna. **Quem são os mulatos? Anotações sobre um assunto recorrente na cultura brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

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

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

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luisa Tucci. **O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira**. São Paulo: EDUSP, 1994.

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

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 2ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

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

LARA, Sílvia Hunold. Sedas, Panos e Balangandãs: o traje de senhoras e escravas nas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador (século XVIII). In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.). **Brasil: colonização e escravidão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

LODY, Raul. **Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LODY, Raul. **Joias de Axé: Fios-de-Contas e outros Adornos no Corpo: a joalheria afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

LODY, Raul. **Pencas de Balangandãs da Bahia: um estudo etnográfico das joias amuletos**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

MACK, John. **Ethnic Jewellery**. Londres: British Museum Press, 1995.

MAGTAZ, Mariana. **Joalheria brasileira do descobrimento ao século XX**. Editora: mariana magtaz Ed.:1ª/2008.

MARTINS, Alice. Arena Aberta de Combates, também Alcinhada de Cultura Visual... – anotações para uma aula de metodologia de pesquisa-. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). **Culturas das Imagens: desafios para a arte e para a educação**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2012, p. 207- 229.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. Reflexividade e pesquisa empírica nos infiltráveis caminhos da cultura visual. In:\_\_\_\_.(Orgs.). **Processos & Práticas de Pesquisa em Cultura Visual& Educação**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013, p. 61-76.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Da Revolução dos Alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX: itinerário de uma historiadora**. Salvador: Corrupio, 2004.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Ser escravo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

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

MENDES, Ricardo. Descobrimo a fotografia nos manuais: América (1840-1880). In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 83- 130.

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

MILLER, Joseph C. A África Central durante a era do comércio de escravizados, de 1490 a 1850. In: HEYWOOD, Linda M.(org.). **Diáspora Negra no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

MITCHELL. **Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual**. En: Estudios Visuales. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Noviembre, 2003, pp.17-40. Disponível em <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2014.

MORALES, Anamaria. O afoxé Filhos de Gandhi pede paz. In: REIS, João José (org.). **Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre negro no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

MONTEIRO, Aline Oliveira Temerloglou. **Para além do “Traje de Crioula”: um estudo sobre materialidade e visualidade de saias estampadas da Bahia oitocentista**. Goiânia, 2012, 190 p. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual). Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás.

NASSER, Frederico Jayme. **Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr**. São Paulo: Editora Ex Libris, 1988.

PEIXOTO, Afrânio. **Breviário da Bahia**. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

PITOMBO, Renata (org.). **As vestes de Boa Morte**. BA: UFRB, 2015.

QUERINO, Manuel. **Costumes africanos no Brasil**. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, FUNARTE, 1988.

RAMOS, Donald. A influência africana e a cultura popular em Minas Gerais: um comentário sobre a interpretação da escravidão. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.). **Brasil: colonização e escravidão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

REIS, João José (org.). **Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre negro no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

ROCHE, Daniel. **História das coisas banais: nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico. **Mulheres Negras no Brasil**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.

SEABRA, Teresa; Rose, Kevin. **Ponto de Encontro: 25 anos de intervenções no departamento de Joalheria do Ar.Co**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.). **Brasil: colonização e escravidão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

SILVA, Simone Trindade V. da. **Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pencas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto**. Salvador, 2005. 232p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escolas de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia.

SILVA, Simone Trindade V. da. **Pencas de Balangandãs**. Cadernos do MAV - EBA-UFBA. v.3. 2006. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/cppgav/article/viewFile/3987/2925>. Acesso em: 15 jun. 2014.

SIMMEL, Georg. Da psicologia da moda. In: SOUZA & OELZE (org.). **Simmel e modernidade**. Brasília: UNB, 1998, p. 161-170.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Edições Texto & Grafia Ltda, 2008.

SOUZA, Gilda de Melo e. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SVENDSEN, Lars. **Moda uma filosofia**. BORGES, Maria Luiza X. de A. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

THORNTON, John K. Religião e vida cerimonial no Congo e áreas Umbundo, de 1500 a 1700. *In*: HEYWOOD, Linda M. (org.). **Díaspóra Negra no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

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

TOURINHO, Irene. Imagens, pesquisa e educação: questões éticas, estéticas e metodológicas. *In*: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). **Culturas das Imagens**: desafios para a arte e para a educação. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2012, p. 231- 252.

TURAZZI, Maria Inês. **Marc Ferrez**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

