

Vanessa Raquel Lambert de Souza

O vestuário do negro na fotografia e na pintura: Brasil, 1850-1890.

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais à Comissão Julgadora da UNESP, sob a orientação do Professor Doutor Percival Tirapeli.
Área de concentração: Artes visuais - Abordagens históricas, teóricas e culturais da arte.

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Instituto de Artes
SP/2007

Agradecimentos

Agradeço a Deus, aos meus pais, aos amigos e professores dedicados e a todos os funcionários da UNESP que contribuíram e me apoiaram das mais variadas maneiras nessa pesquisa tão especial para mim, desde o princípio.

Aos estimados professores que voltaram sua atenção carinhosa e desinteressada, para o enriquecimento desse trabalho, notadamente, meu orientador, o professor Percival Tirapeli e a banca examinadora, ricamente composta pela professora Dilma, da USP e o professor José Leonardo, da UNESP,

Às queridíssimas Maria de Lourdes, Rosângela e Thaís, da secretaria da Pós-graduação, pela paciência meio às minhas visitas, ligações e e-mails “desesperados”, e aos colegas da biblioteca e do audiovisual, pela delicadeza e prestabilidade,

Aos grandes colegas de pesquisa e funcionários da UNESP que forneceram inúmeras sugestões, desde a época da graduação, direta ou indiretamente, como a Vera e o Altemar, bem como aos colegas de pesquisa fora da UNESP,

Aos amigos e professores que se mostraram verdadeiros amigos nos momentos mais difíceis para mim, quando machuquei a mão...

Aqueles que contribuíram com bom exemplo de dedicação e persistência, por amor incondicional à pesquisa - que quer dizer amor à evolução mental,

A todos aqueles que já pesquisaram sobre a temática negra e todos aqueles que virão – assim espero e desejo sinceramente: essas pesquisas são dolorosas, nos fazem chorar, mas são essenciais para a existência de uma verdadeira democracia racial. Pesquisemos!

A todos esses dedico meus sinceros agradecimentos!

Cordialmente,

Vanessa Raquel Lambert de Souza

vanessaraquel@ig.com.br

SUMÁRIO

Resumo.....	04
Abstract.....	05
Introdução.....	06
Capítulo I: Origens da representação do negro no Brasil.....	16
1.1 A escravidão brasileira	16
1.2 As artes no Brasil e as Missões Francesa e Holandesa.....	26
1.3 A representação fotográfica	44
1.4 O evolucionismo projetado nas representações.....	52
1.5 A indumentária nos anúncios de jornais.....	57
Capítulo II : Composição indumentária.....	60
2.1 A indumentária como linguagem na sociedade brasileira.....	62
2.2 As influências culturais africanas diversas.....	68
2.3 Usos masculinos e femininos dos trajes.....	81
2.4 Indumentária e ocupação social	86
2.5 Um caso especial: A indumentária baiana	89
Capítulo III: Análise das indumentárias nas obras	97
3.1 Alguns estilos de indumentárias e relações sociais	97
3.2 Pinturas	105
3.3 Fotografias	113
Conclusão.....	123
Bibliografia	127

Resumo

O objetivo primordial dessa pesquisa é examinar a representação pictórica e fotográfica do negro no Brasil. O uso da indumentária retratada serviu como referência principal na observação e análise das imagens. Foram estudadas obras realizadas durante o período de 1850 a 1890, com ênfase naquelas que possuem conteúdo típico e recorrente. A utilização dos trajes foi considerada como um indicativo de condição social constituinte da identidade negra, idealizada por meio de uma perspectiva da população branca. Examinei as características em comum nas imagens e a relação da indumentária associada aos papéis sociais, vinculados às vestimentas que integram as obras. Pesquisadores lançam mão de vários tipos de material como fonte de pesquisa. Entretanto, fontes não escritas são por muitas vezes pouco creditadas, funcionando apenas como simples ilustrações de textos. Nesse caso, podem agregar novos significados aos textos que ilustram, ou perpetuar idéias racistas. Para realizar as análises das imagens, considerei a historiografia concernente às origens da representação do negro nas artes brasileiras, à moda, à fotografia, às heranças africanas, às teorias perceptivas, às influências das Missões artísticas que vieram ao Brasil e às teorias evolucionistas vigentes durante as últimas décadas do século dezenove. Fotógrafos como Christiano Júnior, Militão e Victor Frond produziram inúmeras fotografias de negros que foram comercializadas aos europeus como material etnográfico e ilustração do exótico, no final do século dezenove. Pintores com Biard e Pallière destacaram o cotidiano dos negros. Negras vendedoras de frutas, amas-de-leite, negros e mestiços embranquecidos e homens executando trabalhos braçais, são exemplos de uma figuração padronizada e perpetuada, a estética da escravidão. Essas figuras constituem meu foco investigativo para a reflexão acerca da iconografia do negro.

Palavras-chaves: 1. Arte brasileira. 2. Negros – usos e costumes. 3. Vestuário. 4. Iconografia.

Área de conhecimento da CAPES: Artes Plásticas – cód. 8030200-9

Abstract

The primary objective of this study is to examine the pictorial and photographic representation of the black people in Brazil. The way the costumes were worn was the basis for the observations and image analysis. The pieces studied comprehend the period from 1850 to 1890 with emphasis to typical and recurrent content. The way the outfits were was considered as an indicator of the black community identity, idealized through the viewpoint of the white population. The common characteristics of the studied paintings and photographs, as well as the relation between the costumes and their social roles connected to the observed pieces, were examined. Researches make use of various types of materials as source of inquiry. However, pictorial sources often lack credit and are seen as mere text illustrations. In this case, these images can add to the texts they depict or perpetuate racist ideas. In order to carry out the image analysis, the historiography as regards the original representation of the black Brazilian population as regards art, fashion, photography, African heritage, perceptive theories, the influence of the artistic Missions that came to Brazil and the evolutionist theory in vogue during the last decades of the nineteenth-century were considered. Photographers like Christiano Júnior, Militão and Victor Frond produced countless photographs of the black people that were sold in the European market as ethnographic material and illustration of the exotic. Painters like Biard and Pallière have singled out the black people's everyday life. Black women selling fruits or breast-feeding, whitened black and half-cast people, and men handling heavy work are examples of a standard everlasting representation, the slavery aesthetics. This imagery constitutes the investigative focus of this paper as regards the black people iconography.

Key-words: Brazilian arts, black costume, iconography.

Area of knowledge: Arts.

Introdução

A pesquisa proposta já foi iniciada no ano de 2003, em meu TCC, (Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Artes Plásticas). Portanto, intencionei prosseguir a investigação no Mestrado, no qual ingressei em 2005. Esse estudo tem por objetivo investigar a representação do negro, destacando a relevância da indumentária dessas pessoas nas composições de obras pictóricas e fotográficas que foram criadas no Brasil, no período de 1850 até 1890. Considero tal estudo necessário, pois possibilitará o resgate de aspectos da memória dos negros, contribuindo para a compreensão dos papéis sociais desses indivíduos no contexto brasileiro.

No 1º capítulo, analisei determinados fatores que favoreceram a construção do imaginário implícito nos retratos pictóricos e fotográficos e que possivelmente foram idealizados nos trajes. Faço referência às origens da representação do negro no Brasil, de modo a contextualizar coerentemente a iconografia predominante na segunda metade do século dezenove. Desse modo, discorri sobre o contexto escravista, as Missões Artísticas francesa e holandesa, a tecnologia fotográfica, anúncios de jornais e algumas teorias raciais das últimas décadas daquele século. Além disso, é de suma importância considerar que as figurações de negros em imagens poderiam estar pautadas no uso que se fazia delas (mercado de escravizados, fotografias familiares, registros para cientistas, ilustrações de jornais etc).

A Missão Francesa, desde a primeira metade do século dezenove, contribuiu de forma acentuada para a produção de uma iconografia negra padronizada, à medida que retratava a escravidão conforme seus padrões estéticos e ideológicos. Naquele período, a arte africana era considerada extremamente grotesca pelos europeus. Essa visão dominante reprimiu por um bom tempo o surgimento de uma arte brasileira desprovida de preceitos elitistas.

O recorte temporal dessa investigação é oportuno devido ao cenário sócio-político brasileiro que se nos apresenta. Em 1850 ocorreu a cessação do tráfico negreiro. Nesse mesmo ano, foi inaugurada uma linha regular de

navio a vapor entre Liverpool, na Inglaterra, e o Rio de Janeiro, mantendo este último conhecedor da modernidade européia. A instituição do Segundo Império na França (1852-1870) trouxe modernidade ao Segundo Reinado. Nos anos 60, a fotografia se populariza por meio de técnica de reprodução fotográfica mais barata, os *carte-de-visite* (KOSSOY, 2002). O movimento abolicionista se configura na década de 70. Em 1888 ocorreu a Abolição da Escravidão, causando uma mudança expressiva na vida dos negros. Sem recursos, essas pessoas foram fatalmente excluídas. Daí, surgiu uma tensão da população em geral devido a esse novo sistema.

Alguns fotógrafos eram especializados em embranquecer pessoas mestiças ou negras. Aquilo que podemos considerar como processo de embranquecimento, projetado na indumentária, surgiu possivelmente como um mecanismo de defesa e, em alguns casos, um facilitador do convívio social (ALENCASTRO, 1997). O fotógrafo deveria, além de dominar a técnica, fazer com que o cliente assumisse o perfil social desejado. Após a Abolição da Escravidão, a preocupação com a aparência (por parte dos negros e mestiços) se intensificou. Posso mencionar uma das possíveis conseqüências disso na atualidade: o fato de muitos mestiços ou mesmo negros se definirem como brancos ou morenos, e nunca como negros ou mestiços. Disso decorre a importância de se investigar a representação do negro no Brasil desse ponto de vista.

O 2º capítulo é voltado para os trajes e a função destes na vida social. É evidente que a indumentária poderia ser reconfigurada por ocasião dos retratos. No entanto, considero essa investigação relevante pois as imagens são códigos que sugerem contextos específicos. Tentou-se explicitar a ocupação profissional em muitas daquelas composições. No caso das mulheres, brancas ou negras, eram freqüentemente retratadas em virtude da beleza física, como por exemplo, as baianas. Incluo nesse capítulo algumas influências africanas, especialmente o significado da tradição oral, para introduzir uma discussão sobre estratégias de resistência cultural.

Sabe-se que, mesmo antes da Abolição, havia um pavor generalizado de negros forros e escravos fugidos, por parte da população branca. Na Bahia, impostos altíssimos eram cobrados aos negros livres. Por diversas

vezes, negros forros ficavam meses presos, até que se confirmasse sua condição de liberto. Fatores como esse contribuíram para que ex-escravos, sobretudo mestiços, fizessem de tudo para parecerem brancos. A cor e a aparência denotavam a condição social de cada um, e não havia limites para a discriminação.

O estudo de imagens fotográficas e pictóricas do negro se faz necessário, pois favorece a compreensão de aspectos importantes na formação da imagem e auto-imagem do negro, inclusive no âmbito educacional. O meu interesse em analisar figurações de conteúdo recorrente existe porque é por meio dessas imagens que estudamos a história do negro no Brasil. Tais representações acabam por fazer parte do nosso imaginário, desde a infância. O conteúdo presente nessas imagens é freqüentemente repetido e compreendido como um fato.

O vestuário relaciona-se à identidade e aos papéis sociais. Como forma de expressão, pode sinalizar dados culturais, bem como a condição social em que estavam inseridos os cidadãos. Examinei esse assunto no segundo capítulo da dissertação. A indumentária figurada em retratos de negros no Rio de Janeiro, por exemplo, possui características interessantes para serem analisadas, pois esses indivíduos apresentavam-se em vestimentas extremamente diversificadas, de acordo com a atividade que exerciam nessa cidade. Por volta de 1840, segundo censo da época, aproximadamente um terço dos habitantes do Rio de Janeiro havia nascido na África (ALENCASTRO, 1997). Essas pessoas trouxeram consigo o seu saber étnico que foi incorporado aos trajes utilizados no Brasil. As irmandades negras se tornaram comuns no século dezenove, misturando elementos da cultura negra ao catolicismo vigente. Na indumentária, nota-se o uso de mantos cerimoniais semelhantes aos católicos, somados a adereços e cores tipicamente africanos.

No século dezessete o Padre Antônio Vieira (1608-1697) tentou transformar o uso de colares de contas para as negras em *culto do rosário*. Apesar de compelidos a obedecer a regras católicas, os negros não abandonaram inteiramente seus costumes e tradições religiosas. (ARAÚJO, 2000). No interior do Rio de Janeiro, especialmente Campos, pouco mais da metade dos escravos, ao morrerem, eram trajados para a morte usando

vestes brancas (com mortalha ou com lençóis). O branco é considerado a cor fúnebre de muitos grupos étnicos da África, como os nagôs, os jejes, os angolas, os congos e os muçulmanos em geral (ALENCASTRO, 1997).

Gilberto Freyre visitou festas religiosas africanas e observou mulheres dançando com uma faixa de pano amarelo em volta do pescoço. Para o autor, isso era similar aos jejuns maometanos da Bahia, referidos por Manuel Querino no livro *A raça africana e seus costumes na Bahia* (1916), celebrados na mesma semana das festas que a igreja católica dedica ao Espírito Santo. Nas festas dirigidas por Anselmo (negro filho de africanos, contemporâneo de Gilberto Freyre), quando uma mulher terminava a dança, passava o pano amarelo à outra, que continuava a dançar com o pano no pescoço (FREYRE, 1933).

A representação do negro na fotografia do período destacado é algo para se notar em especial. Os chamados *cartes-de-visite* (cartão de visita), pequenas fotografias, se tornaram muito comercializadas por volta de 1860, em escala mundial. Christiano Jr., fotógrafo atuante nesse período, produziu esse tipo de retrato e registrou escravos em atividades cotidianas, que eram encenadas em estúdio. Os trajes eram bem cuidados, e as cenas compostas eram possivelmente um misto da criação do fotógrafo e, às vezes, do negro retratado. Os pés descalços eram a indicação da escravidão. Essas imagens foram sistematicamente vendidas aos europeus, fascinados pelo exótico da escravidão. A apropriação do exotismo negro, comum no século dezenove, ainda é algo bastante explorado pela moda e pela mídia em geral, carecendo de explicações acerca desses comportamentos.

Acredito que esse estudo poderá servir como novo material de investigação para pesquisas relacionadas aos afrodescendentes e a toda população brasileira, fornecendo dados para um maior entendimento dos processos de inserção do negro em nossa sociedade atual. No âmbito educacional, proponho contribuir com maiores esclarecimentos acerca de imagens que são utilizadas em livros didáticos como ilustrativas da escravidão de negros no Brasil. Além disso, já não era tempo, foi tornado obrigatório o ensino da *História e Cultura da África e dos Africanos na Educação Básica*, por meio da Lei 10.639/2003 (Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de

História e Cultura Afro-Brasileira e Africana). Essa diretrizes apresentam um conjunto de ações afirmativas, políticas de reparações, valorização da cultura negra etc, a serem aplicadas adequadamente à realidade dos sistemas de ensino.

Tenho como meta identificar nas imagens a importância da indumentária enquanto código e indicadora de perfis dos negros dentro do momento histórico estudado, estabelecendo as diferenças nos estereótipos (ou não) das pessoas retratadas. As imagens existentes nessa dissertação não foram agrupadas em ordem cronológica, mas apresentadas de acordo com o conteúdo discutido. Quando e quanto a indumentária reflete o real e o imaginário nas imagens? O traje utilizado é relevante enquanto objeto iconográfico comunicador nas obras?

No 3º capítulo, discorri sobre as composições artísticas, apontando nas indumentárias retratadas as suas implicações no conjunto da obra. A Abolição da escravidão (1888), e outras mudanças estruturais na sociedade, certamente exerceram alguma influência nos tipos de registros pictóricos e fotográficos, fato este que não deve ser despercebido. Nas pinturas, investigarei os elementos simbólicos expressos nos trajes, aliados a essa técnica artística. No caso da fotografia, também é essencial verificar até que ponto o fotógrafo era o criador da imagem ou papel social captado. O que a indumentária registrada nas fotografias e pinturas pesquisadas pode nos mostrar acerca do lugar que o negro ocupava dentro da sociedade? É possível relacionar a indumentária aos papéis sociais?

É importante observar detalhes nos trajes que nos remetam ao cotidiano dos negros. Existem alguns retratos nos quais típicas negras baianas usam vestimentas com tecidos de estampagens aparentemente indígenas. Nessas mesmas indumentárias, observa-se, simultaneamente, características da indumentária tradicional portuguesa aliadas ao uso de colares de estilo africano.

A minha pesquisa é iconográfica e abrange representações das últimas décadas do século dezenove. É cultural, pois trata de costumes dos negros no Brasil. A pesquisa é fenomenológica e qualitativa, mas lanço mão do aspecto descritivo nos documentos encontrados. Investiguei fotografias, pinturas,

aquarelas, litogravuras, ilustrações de jornais etc, do passado como suporte. Pretendo esboçar uma iconografia do negro no Brasil por meio dessa perspectiva que reúne, conjuntamente, aspectos iconográficos, históricos e sociológicos.

Posso citar como objeto de estudo e análise as fotografias produzidas por Militão (1837-1905), Christiano Júnior (1832-1902) e Victor Frond (1821-1881). Pierre Verger (1902-1996) fotografou durante um período posterior, mas alguns retratos por ele produzidos servem de contraponto para discussão das heranças africanas eternizadas por intermédio das tradições religiosas. Eckhout (1610-1665,) Debret (1768-1848) e Rugendas (1802-1858) têm produção anterior ao período de minha pesquisa, entretanto não seria possível discutir a representação do negro sem averiguar o que esses artistas já haviam desenvolvido antes de 1850. Em retratos da segunda metade do século dezenove, destaco José Correia de Lima (1814-1857), Pallière (1784-1862), Hildebrandt (1818-1869) e François Auguste Biard (1798-1882), na pintura, entre outros. As pinturas e as fotografias funcionam como fontes não escritas dessa pesquisa documental, bem como algumas indumentárias preservadas na atualidade.

Essa pesquisa é, de certa forma, qualitativa porque teve por objetivo a compreensão dos tipos retratados nas obras, não necessariamente a explicação deles. Existem muitos fatores sociais, estéticos, históricos, psicológicos etc, que podem influenciar na produção de uma imagem, bem como na sua leitura. Não é possível estabelecer uma generalização acerca da representação do negro. Elegi como base para discussões teóricas alguns estudos publicados por autores como Gilberto Freyre, Boris Kossoy, Gilda de Melo e Souza, Pedro Karp Vasquez, Luiz Felipe de Alencastro, Quirino Campofiorito, Arnheim, entre outros autores.

Parti da seleção dos tipos de representações mais comuns, como negra vendedora de frutas, amas-de-leite, negras baianas e homens executando trabalhos braçais, ou com seus instrumentos de trabalho. Além das representações, a pesquisa se apóia em referência histórica escrita, na tradição oral, na fenomenologia e teorias da percepção.

No que se refere à indumentária, foi necessário um estudo prévio da história da moda do período pesquisado, principalmente dos negros, mas também do restante da população, de modo a realizar uma análise comparativa dos trajes de outras classes sociais como suporte. Não pude deixar de salientar nessa pesquisa os estudos da historiógrafa das vestimentas Gilda de Mello e Souza (1919-2006), no livro *O espírito das roupas – a moda no século XIX* (1987).

Foram criadas inúmeras teorias evolucionistas no século dezenove que tentaram naturalizar uma suposta inferioridade negra. A África era comumente considerada pela Europa e pela elite brasileira como um continente a-histórico e sem civilização, portanto, sem história, conforme afirma Hegel (1770-1831) nas conferências de Jena, em 1830, e publicadas no livro *The Philosophy of History* (BURKE, 1992). Tais teorias provavelmente influenciaram na produção de retratos e outros documentos históricos daquele período.

No início do século vinte, ocorreu o oposto: uma idealização da história do negro, como se observa no livro *Casa Grande e Senzala* (FREYRE, 1933). Existem estudos e metodologias diferenciadas sobre esse assunto, com diferentes posicionamentos, como o desenvolvido por Manuela Carneiro da Cunha no livro *Negros, estrangeiros – os escravos libertos e sua volta à África* (1985). Dessa forma, não pretendo assumir a metodologia de nenhum desses autores em especial, mas sim estabelecer uma reflexão alicerçada em perspectivas distintas.

Existem alguns teóricos contemporâneos que discutem as diversas facetas de captação e apreciação fotográfica histórica referente aos estudos sobre o negro nas imagens, como Boris Kossoy, que trata especialmente das fotografias. É interessante lembrar que em finais do século dezenove a fotografia não tinha status de arte, mas se propunha como tal. Esse aspecto será conveniente para contrastar imagens fotográficas com as pictóricas. Além disso, alguns dados sobre populações africanas no Brasil são obtidos através do estudo da tradição oral, sobretudo no que se refere aos seus trajes religiosos. Evidentemente, essa pesquisa não contempla representações desse tipo, pois praticamente não existem figurações muito

conhecidas de indumentária religiosa negra do século dezenove que não seja a católica modificada. Representações dessa natureza só ocorreram com destaque no decorrer do século vinte, como pode ser observado nas pinturas de Carybé ou nas fotografias de Verger.

Em *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX* (1994), Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro tentam desvendar o olhar estrangeiro e sua influência na produção das imagens do negro. Esses estudos foram importantes em minha pesquisa, pois incluem alguns dados sobre a historicidade das imagens fotográficas. Tal historicidade permitiu que eu obtivesse maiores informações para analisar as indumentárias nas figuras do terceiro capítulo dessa dissertação. Algumas fotografias selecionadas nesse livro trazem informações relevantes sobre etnias, contexto social e autoria das obras. As pesquisas de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, publicadas no livro *A travessia da kalunga grande* (2000), foram muito valiosas como referência das imagens de conteúdo mais tradicional, que incluo em minha dissertação.

A historiografia negra antiga foi produzida, em sua maioria, por gregos, romanos, árabes, ou europeus. Basta observar no nosso imaginário a idéia de um Egito branco, por exemplo, propagada por intermédio de nossa educação ocidental, à parte do restante da África que é, freqüentemente, considerado primitivo. Henk Wesseling, historiador contemporâneo holandês, especializado em estudos acerca da expansão européia, defende a idéia de que, tecnicamente falando, “a maior parte da história africana escrita é pré ou proto-histórica (ou etno-histórica, como tem sido às vezes chamada), e a maioria das fontes escritas é estrangeira” (BURKE, 1992, p. 110-111).

O estudo da tradição oral africana e suas influências no modo de vida dos negros no Brasil são uma ferramenta a mais em minha pesquisa. O texto *Tradição viva* (1982) de Amadou Hambaté Ba, se mostrou eficiente para que eu pudesse compreender um pouco sobre algumas das formas de realização de trabalhos exercidos por negros em seus locais de origem. Esse texto faz parte da coleção *História Geral da África*, organizada pela UNESCO.

No livro *Negros, Estrangeiros* (1985), Manuela Carneiro da Cunha fez uma reflexão antropológica sobre o negro que é retirado de seu país e

encarado como o outro, o exótico. Acredito que essa discussão possa ser adequada para analisar as indumentárias dos afrodescendentes. Os retratos selecionados em minha pesquisa podem ter sido produzidos alicerçados na idéia de exotização, defendida pela autora. Quando a autora referida discorre sobre a inserção de negros que retornam à África, por exemplo, faz alguns apontamentos concernentes à total mudança de comportamento destes em relação à sua etnia inicial, inclusive no uso dos trajes. Para ela, ocorreu uma apropriação e/ou imposição de características culturais. A indumentária, entre outros aspectos, serviu para reforçar o status do negro. Essa informação pode ser útil no que se refere ao estudo dos papéis sociais.

Jacob Gorender (1923), pesquisador contemporâneo, reuniu uma série de dados sobre o sistema escravocrata brasileiro. Inseri em minha pesquisa apontamentos extraídos do livro *O escravismo colonial* (1985). Além de contemplar muitas fontes, o autor confronta estudos de diversos pesquisadores e compara as metodologias usadas por eles. A expansão ultramarina, formas de escravidão, modos de produção escravista e regime territorial são apenas alguns dos assuntos investigados pelo autor.

No livro *Casa Grande e Senzala* (1933), Gilberto Freyre examinou facetas do dia-a-dia do escravo, especialmente no capítulo IV (*O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro*). As referências bibliográficas e as notas de rodapé são excelentes, trazem à tona reflexões de outros autores sobre teorias raciais populares em finais do século dezenove e início do século vinte. O posicionamento do autor em relação à miscigenação ocorrida no Brasil é romantizado. Do mesmo autor, destaco como referência bibliográfica o livro *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX* (1979).

Para contextualizar o ideário evolucionista das últimas décadas do século dezenove, explorei o conteúdo do livro *O espetáculo das raças* (1993), de Lilia Moritz Schwarcz (1957). A autora expõe a visão criada pelos ditos intelectuais viajantes europeus, que disseminaram no Brasil conceitos deterministas de superioridade racial, aliado às diferentes modalidades das ciências, como a craniometria e a etnografia. Esses estudos visavam hierarquizar raças e povos, comenta a autora. Vale lembrar que, conjuntamente, em 1859 é publicada A

origem das espécies, de Charles Darwin (1809-1882), que será, de certo modo, reinterpretado, desviado-se para a análise das relações humanas, especialmente quando trata de seleção natural, evolução, lei do mais forte ou mistura de raças. Os mestiços representariam a degeneração resultante do cruzamento de raças diferentes. Os negros eram considerados pelos viajantes uma raça diferente, portanto o Brasil, segundo essa visão elitista, estaria fadado à decadência, por motivos biológicos. Como raça diferente da raça humana, é naturalmente animalizado e estrategicamente representado.

Capítulo I: Origens da representação do negro no Brasil

Re-presentar: apresentar de novo diante de si, através da imagem, construção do imaginário que assim se dá a ver, entregando-se ao olhar. Olhar que sobre si mesmo se volta, quando confrontado a um outro, pois só o outro coloca como interrogação nossa própria identidade. Do fundo dos tempos, esta foi sempre nossa humana condição. Do fundo do mundo, cada sociedade e cada cultura sempre definiu a si mesma como modelo exclusivo da verdadeira humanidade, relegando a diferença ao domínio da natureza, onde campeia o inumano, seres bestiais ou monstruosos, ou então ao reino sobrenatural de espíritos e anjos, demônios ou deuses. (MONTES, 2000, p. 63).

1.1 A escravidão brasileira

A bibliografia sobre escravidão no Brasil é vasta e as metodologias são infundáveis. A trajetória do negro no Brasil, desde a forma que foram trazidos para cá, até a sua reestruturação no novo continente – contribuíram para que ocorresse uma desumanização gradual sob os aspectos religioso, estético, intelectual e social. Jacob Gorender (1923), estudioso contemporâneo da escravidão brasileira, discute o escravismo colonial como um sistema, ou modo de produção específico em seu livro *O escravismo colonial* (2001), no qual aponta uma frase de Stálin, que dizia o seguinte:

A história conhece cinco tipos fundamentais de relações de produção: o comunismo primitivo, a escravidão, o feudalismo, o capitalismo e o socialismo. (STÁLIN, [1941, p. 658] apud GORENDER, 2001, p. 15).

A crítica de Gorender quanto a essa frase refere-se ao fato de que, ao que parece, Stálin oficializa essa estrutura no que posteriormente vai se transformar num esquema no sentido estrito. Tal esquema se impôs por muito tempo aos estudos marxistas, originando investigações históricas unilineares. Nesse tipo de investigação, segundo Gorender, bastava selecionar fatos históricos para encaixe na seqüência preestabelecida. Ele considera que, dessa maneira, “já se conhecia previamente o que precisava

ser pesquisado e esclarecido” (GORENDER, 2001, p. 16). Além disso, na verdade Stálin refere-se a modos de produção, e não relações de produção.

Suponho que o fato de *já se saber exatamente o que precisa ser pesquisado e esclarecido* seja uma postura de pesquisa totalmente limitadora e arrogante. Essa postura, por si só, já induz a um julgamento pessoal, a partir do momento em que um pesquisador (por conta de seu repertório), favoreça algumas fontes de pesquisa, em detrimento de outras. Raramente será possível saber com certeza aquilo que de fato foi significativo dentro de um determinado contexto histórico.

Observo que muitas pesquisas relacionadas à escravidão no Brasil ainda se limitam à idéia de um povo explorado (os escravizados) *em função* dos exploradores. Raramente se enxerga uma existência social mais realista dos negros escravizados. A expressão *em função*, destacada por mim, pode ser explicitada em grande parte da iconografia negra, que foi produzida *em função de* uma sociedade que se pretendia branca. Sob esse aspecto, a iconografia – aliada à indumentária – é extremamente reveladora. O escravizado é considerado como o outro, aquele que não faz parte. Segundo Elisabeth Wilson, o vestuário funciona como uma espécie de ferramenta delimitadora de espaços sociais (WILSON, 1985). No entanto, conforme destaquei no decorrer dessa dissertação, houve uma certa mobilidade social entre os negros (basta atentar para retratos de negros livres e mestiços com formação acadêmica, no fim do século dezenove).

Jacob Gorender objetivou desvelar a escravidão apropriando-se do materialismo histórico. O sistema colonial escravista foi analisado por ele como um modo de produção novo, o que considerei propício, pois a escravidão ocorrida no Brasil se distinguiu em muito de outros contextos escravocratas. O autor destacou o fato de que na África não houve criação de escravizados para venda, tal como ocorreu no Brasil, intensamente.

Os africanos trazidos para o Brasil foram tirados de sua sociedade original, e trazidos à força para um sistema que lhes era desconhecido e que tinha como mecanismo de segurança dos colonizadores manter os negros desassociados. É sabido que esses escravizados eram provenientes de etnias

diversas. Gorender destaca o desenvolvimento tecnológico de muitos povos africanos, já no século quinze, no início do tráfico:

Por sua evolução endógena - e não por influência árabe, como supõem historiadores racistas - haviam este povo negro alcançado notável progresso na agropecuária e no artesanato, principalmente no trabalho com os metais, especialidade em que, sob alguns aspectos, se achavam mais adiantados do que os europeus da época. Qualquer que fosse, contudo, o estágio social, dominavam entre os povos africanos a propriedade comunal da terra e formas diversas de trabalho coletivo. (GORENDER, 2001, p.125).

A escravidão ocorrida na África era muito diferente da ocorrida no Brasil. Os escravizados do continente africano geralmente eram prisioneiros de guerra. A condição de cativo diminuía de geração em geração, e era uma regra não se vender um escravizado nascido na casa. Inicialmente, os portugueses se encarregavam de roubar os negros na África. Com o passar do tempo, essa passou a ser a atividade principal de alguns grupos de africanos e de estados litorâneos, como o Daomé.

Outra diferença significativa relaciona-se ao aspecto religioso. Lembrando que o poder político muitas vezes se confundiu com o poder religioso no decorrer da história, vale destacar o apoio da Igreja Católica na escravização dos negros. Jesuítas não só apoiaram como fizeram uso direto de escravos em suas numerosas fazendas de gado e lavouras. Gorender registrou em seu estudo uma citação de 1798, do bispo brasileiro Azeredo Coutinho, presente no livro *Obras Econômicas* (1966), cujo texto, intitulado *Análise sobre a Justiça do Comércio do Resgate dos Escravos da Costa da África*, dizia:

[...] entre as nações em que há muitas terras devolutas e poucos habitantes relativamente, onde cada um pode ser proprietário de terras, se acha estabelecida, como justa, a escravidão. (GORENDER, 2001, p. 138).

Esse livro foi publicado com o objetivo de justificar a escravidão e o tráfico negreiro. A escravidão no Brasil estruturou a economia de nosso país por um longo período, sendo completamente fundamentada e justificada por essa necessidade. A lavoura açucareira lançou mão, inicialmente, da mão-de-obra

indígena. Posteriormente, o comércio do açúcar tornou-se mais significativo, causando uma necessidade de aquisição de mais pessoas para realizar esse trabalho. Buscou-se a alternativa da importação de africanos para a agricultura da cana-de-açúcar. Entre os séculos dezesseis e dezessete, estima-se que foram trazidos ao Brasil aproximadamente 1,3 milhões de africanos ou bem mais que isso (ALENCASTRO, 1997).

A utilização de escravizados africanos na América começou nas colônias espanholas nas Antilhas (Cuba, São Domingos, Jamaica e Haiti). Através da União Ibérica (1580-1640), Portugal conseguiu o direito de vender com exclusividade os negros para as colônias espanholas.

Assim como na Colônia, o escravizado era considerado um tipo de propriedade privada. O novo Código Criminal do Império do Brasil (1830) fez com que o escravismo deixasse de ser uma herança colonial. A escravidão é recriada apoiando-se no direito moderno de um país independente. Alguns donos de escravos permitiam que eles cultivassem pequenas áreas para a própria subsistência. O tráfico continuou por um bom tempo, mesmo com a sua proibição, nas primeiras décadas do século dezenove. Por volta de 1840, segundo censo da época, aproximadamente um terço dos habitantes do Rio de Janeiro havia nascido na África. A população de mestiços e negros era predominante (ALENCASTRO, 1999).

Os *navios tumbeiros* (assim conhecidos por conta do grande número de negros que morriam em meio a péssimas condições), traziam os escravizados capturados de sua terra natal. Chegando ao Brasil, os negros eram vendidos no mercado de escravos, indo, na maioria das vezes, trabalhar com produção agrícola, nas oficinas e nas casas-grandes.

Os cativos eram submetidos à tão conhecida política dos *três pés*:

Pano, para a vestimenta: Normalmente, recebiam uma muda de roupa por ano, de algodão cru;

Pau (sinônimo de castigos): Castigos e torturas para *andar na linha*;

Pão: recebiam uma alimentação péssima, muitas vezes lançada ao chão.

Destaco essa informação, pois ela é encontrada em muitos livros didáticos de ensino fundamental. Pessoalmente essa é uma das referências que eu possuía da escravidão no começo de minha adolescência.

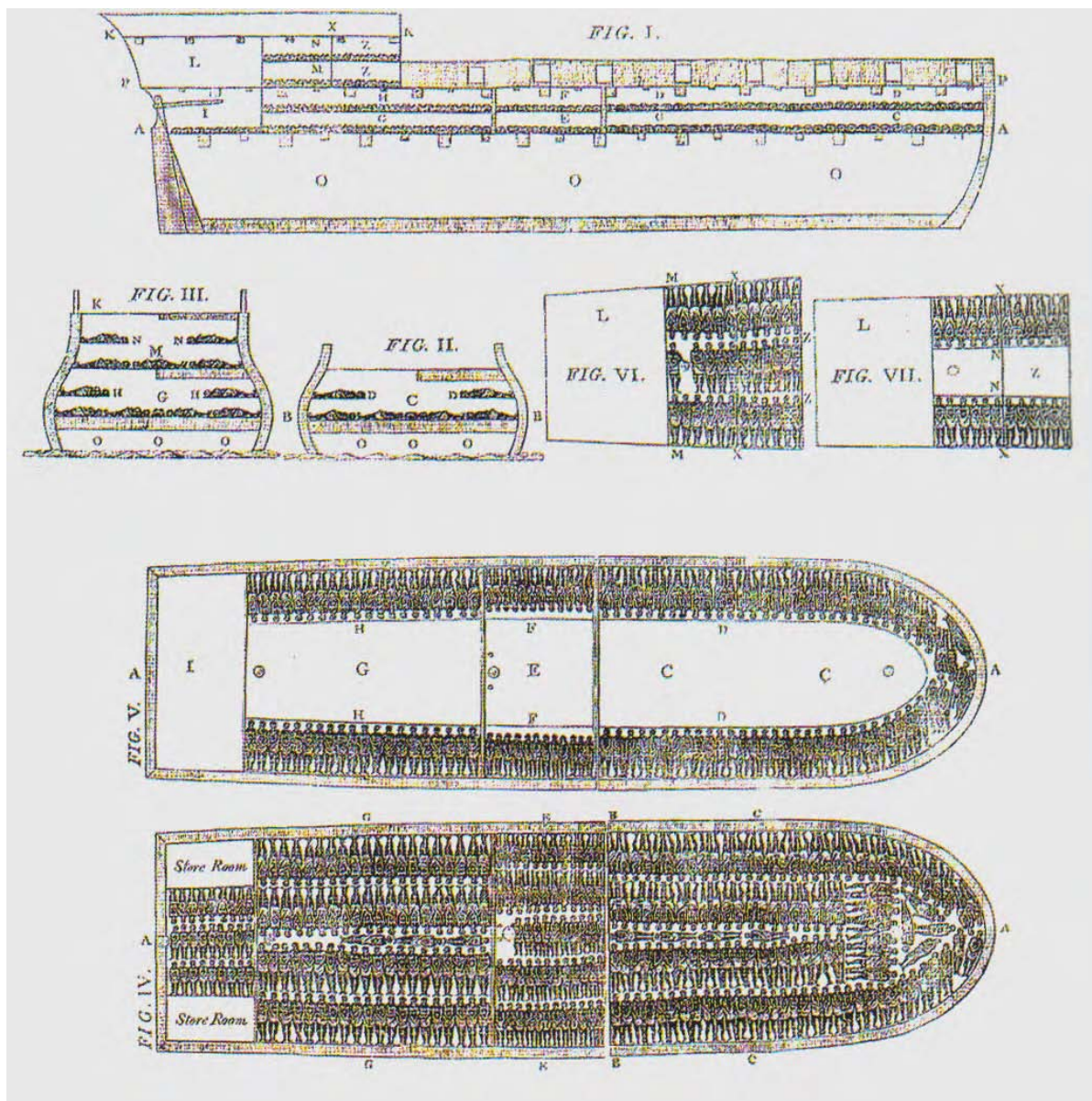


Figura 01. Planta e corte de um navio negreiro destinada a dar ao espectador uma idéia do sofrimento dos africanos na travessia. Autoria não identificada. Litografia inglesa. 1808. Instituto de estudos brasileiro – USP.

O fluxo de negros escravizados trazidos para o Brasil se intensifica conforme o desenvolvimento da produção açucareira no nordeste. No livro *África e Brasil Africano* (2006), Marina de Mello e Souza aponta que até o começo do século dezoito a maior parte dos cativos era oriunda do porto de Luanda. Posteriormente, também são trazidos em grande número negros procedentes de portos da Costa Mina, juntamente àqueles da região de Angola, que predominaram. A autora define três momentos principais nos quais houve escravização de africanos por portugueses e brasileiros:

De 1440 a 1580: Escravos da Alta Guiné (região do Rio Gâmbia), vendidos em outras partes do continente africano, em Lisboa, nas ilhas atlânticas, na ilhas do Cabo Verde e na América espanhola;

De 1580 a 1690: Os portugueses comercializaram escravos predominantemente pelo porto de Luanda;

De 1690 a 1850: Os negros trazidos ao Brasil são provenientes de portos angolanos e da Costa de mina. A autora associa os negros trazidos da Costa da Mina à Salvador, e os trazidos de Angola, ao Rio de Janeiro. De modo geral, cativos de origem sudanesa são dirigidos ao nordeste e os bantos ao sudeste do país. Posteriormente, foram espalhados pelo Brasil a partir desses dois portos. Os sudaneses (mandigas, hauçás, fulanis, fons, grupos iorubás etc) foram assim identificados, no Brasil, pois eram oriundos do Sudão ocidental. No século dezanove, devido à vigilância britânica sobre o tráfico, ocorre uma nova rota: a Zambébia fornecia negros para o Brasil por meio da colônia portuguesa de Moçambique.

Já na África, grupos lingüísticos diferentes eram espalhados pelos portos. No Brasil, isso também poderia acontecer, o que deu margem para generalizações acerca de grupos étnicos (para facilitar o comércio de negros). Podemos citar como exemplo, aqueles trazidos do porto da Guiné, que, a partir do século dezoito, passam a ser chamados de *minas*. Iorubás provenientes de áreas mais a leste passam a ser chamados de nagôs (cultuavam os orixás) e aqueles mais voltados para o oeste eram chamados de jejes (cultuavam os voduns, relacionados à ancestralidade). Outro grupo a se destacar são os hauçás, que, assim como alguns iorubás de Oió, eram islamizados. É oportuno ressaltar a influência desse grupo de negros na cidade de Salvador do século dezanove. Ocorreram várias rebeliões organizadas por eles, sendo a Rebelião dos Malês (tal como eram conhecidos os escravos muçulmanos), de 1835, considerada a mais significativa.

No livro *Casa Grande e Senzala*, Gilberto Freyre menciona que o islamismo “floresceu no escuro das senzalas” (fazendo referência ao comentário do Abade Étienne). Também afirmou que o traje africano, de influência maometana, perdurou por muito tempo na Bahia, no Recife, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, de modo que as negras usavam [...] “figas.

Pulseiras. Rodilha ou turbante muçulmano. Chinelinha na ponta do pé”.
(FREYRE, 2003, p. 313). O autor afirmou:

[...] à sombra das igrejas e mosteiros católicos, dos nichos da Virgem Maria e de Santo Antônio de Lisboa, escravos lidos no Alcorão pregavam a religião do Profeta, opondo-se à de Cristo, seguida pelos senhores brancos, no alto das casas-grandes. Faziam propaganda contra a missa católica dizendo que era o mesmo que adorar pau; e aos rosários cristãos, com a cruz de Nosso Senhor, opunham os seus, de cinquenta centímetros de comprimento, noventa e nove contas de madeira, terminando com uma bola em vez da cruz. (Freyre, 2003, p. 310-311).

O autor avalia que o catolicismo no Brasil deve ter se impregnado de influência maometana. A exemplo, podemos mencionar o uso popular de papéis com orações para proteção, até a atualidade. Alguns negros prendiam livrinhos no pescoço. Creio que o uso de linguagem escrita em idioma desconhecido dos brancos deve ter sido de extrema importância na arquitetura de tentativas de libertação. Freyre relata que talvez houvesse mais gente nas senzalas da Bahia de 1835 sabendo ler e escrever que nas casas-grandes. O chefe de polícia da Bahia (Francisco Gonçalves Martins), por ocasião da Revolta dos Malês, descreveu que quase todos os revoltosos sabiam ler e escrever em “caracteres desconhecidos e que se assemelham ao árabe” (Freyre, 2003, p. 299). A seguir, um pequeno livro que foi encontrado pendurado ao pescoço de um dos integrantes mortos na Rebelião:



Figura 02. Livro escrito em árabe. Século dezenove.

Até o final do tráfico, houve intenso contato entre a cidade de Salvador e a Costa da Mina. Entretanto, acredita-se que em meio a essa grande variedade de grupos étnicos, a maioria dos africanos trazidos para cá veio de Angola (MELLO e SOUZA, 2006, p. 86). Como podemos notar, foram escravizadas pessoas de diferentes regiões do continente africano, cada qual com características específicas. Os que vieram da África Ocidental (destes, a maioria era iorubá) foram parar em Minas Gerais, no Rio de Janeiro (após 1850, com a proibição do tráfico) e, principalmente, no Maranhão e na Bahia.

Os inúmeros grupos lingüísticos bantos (ovimbundos, dembos, ambundos, imbangalas, quiocos, lubas, lundas, congos, tios etc), da África central, foram embarcados na Costa de Angola, na Costa de Mina e posteriormente no porto de Moçambique. Chegando no Brasil, esses grupos bantos foram renomeados de acordo com os portos de embarque ou a região: angola, congo, benguela e cabinda. Marina de Mello e Souza argumenta que “as manifestações culturais de influência banto são resultado de misturas mais antigas, incorporando elementos das culturas indígenas, portuguesa e iorubá” (MELLO E SOUZA, 2006, p. 87).

Hoje em dia, a Bahia é o Estado que preserva mais destacadamente a cultura negra, com a valorização de roupas como o turbante e o xale das baianas, além de um colorido e estamparia que facilmente nos remetem à estética africana. Entretanto, essa valorização só ocorre na estética popular, pois os centros acadêmicos não possuem tradição em estudos referentes à cultura negra.

Não há nenhuma prova definitiva, mas muitos pesquisadores acreditam que a maioria dos negros trazidos para o Brasil eram banto. Além disso, diversos sudaneses que vieram para cá no século dezanove eram muçulmanos. Foram responsáveis pelas revoltas de escravos negros no Brasil, em 1807, 1809, 1813, 1816, 1827 e a guerra dos Malês em 1835, os quais sabiam a língua árabe (figura 02).

Na página seguinte, apresento um mapa que traz alguns grupos étnicos e as respectivas áreas ocupadas na África (figura 03):

map

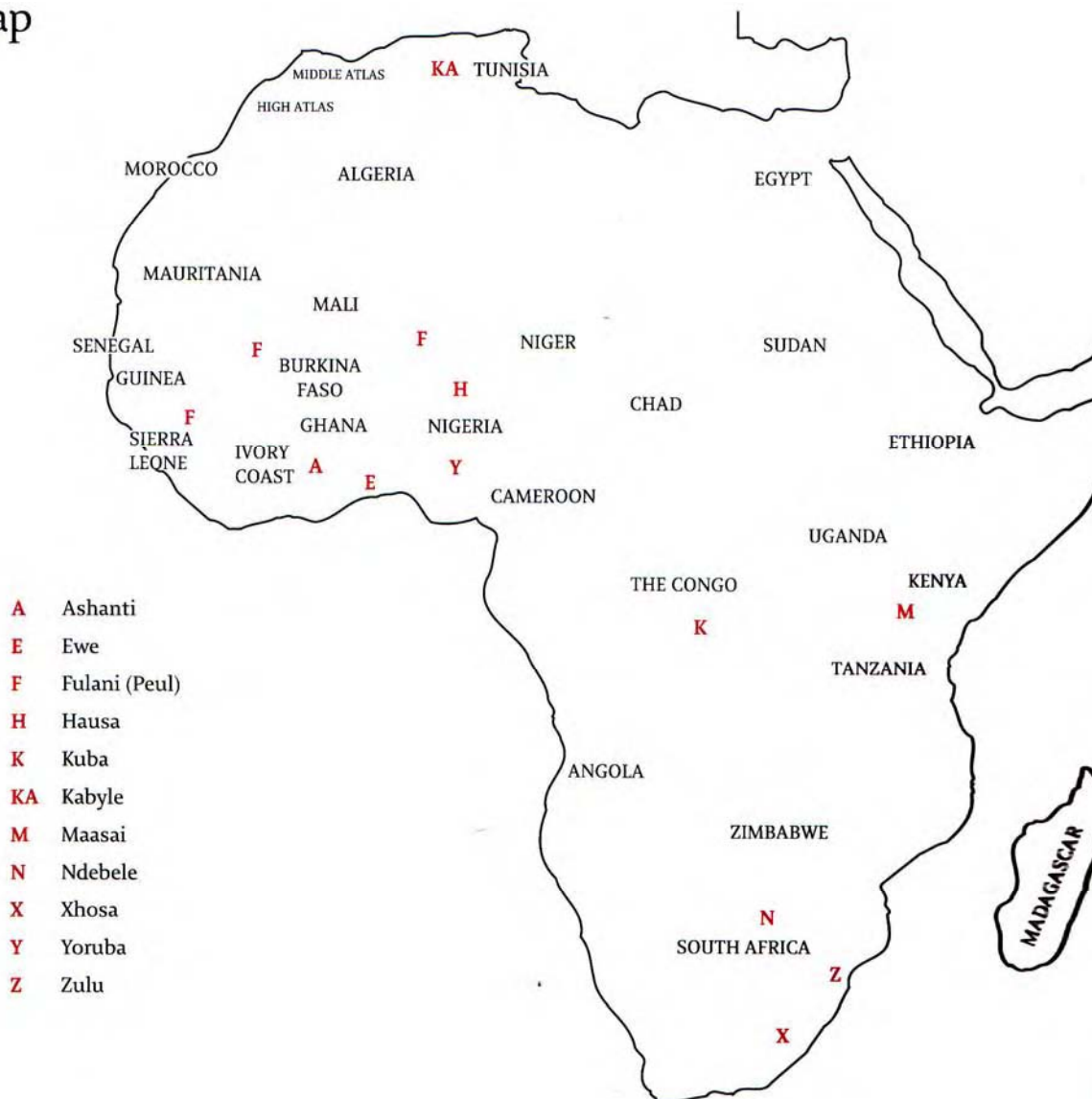


Figura 03. Mapa da África e etnias.

Características culturais de alguns grupos sudaneses (como os iorubás da Nigéria) são visíveis nas heranças africanas da cultura brasileira, especialmente na indumentária (as mulheres iorubás usavam kangas, que eram cortes de tecidos - muitas vezes com estampas listradas). Manuela Carneiro da Cunha destaca que os chamados *panos-da-costa* eram feitos em teares manuais em cidades no interior da atual Nigéria, sendo exportados para a Bahia aproximadamente desde o fim do século dezoito. Esses tecidos foram muito apreciados pelos negros, presentes em testamentos de escravos libertos, ao lado de objetos de prata. Provavelmente por motivos religiosos e simbólicos (CUNHA, 1985, p. 118).

Abaixo, destaquei um mapa que indica as principais rotas de comércio de escravizados entre os séculos dezesseis e dezenove:

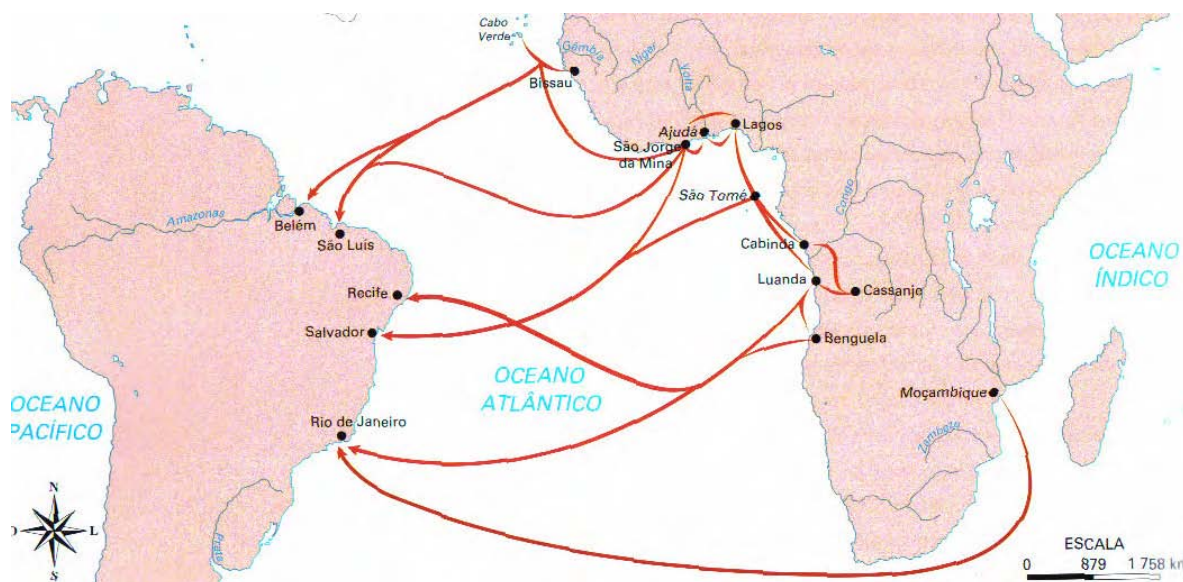


Figura 04. Mapa do tráfico.

Artur Ramos (1903-1949) e Nina Rodrigues (1862-1906), estudiosos da cultura negra, tratam da predominância sudanesa na Bahia. Artur Ramos destacou no grande grupo a predominância dos iorubás, também chamados de nagôs (esse nome é estendido a outras etnias) da Nigéria, dos jejes (ewes) do Daomé, dos minas da costa norte-guineana, além dos tapas, bornus e galinhas; identificou a presença importante dos hauçás do noroeste da Nigéria, de influência muçulmana, a qual marcou também os fulas (mais claros, de origem berbere-etíópica) e os malês, ou mandingas, de tradição guerreira (RAMOS, 1956).

Artur Ramos considerou como pontos iniciais de entrada das várias nações bantos os mercados de escravos de Pernambuco (extensivos a Alagoas), Rio de Janeiro (servindo a Minas e São Paulo) e Maranhão. Entre os povos desse grupo, os mais importantes no Brasil foram os cabindas do Congo, os banguelas de Angola, junto com muxcongos e rebolos, e os negros de Moçambique, chamados de macuas e angicos. A intensificação do tráfico de negros para o Brasil no século dezoito, em função da mineração, aumentou a presença de grupos oriundos da Costa da Mina e de Angola; no século dezenove, até 1850, entrou também uma quantidade abundante de bantos da costa de Moçambique (RAMOS, 1956).

1.2 As artes no Brasil e as Missões Francesa e Holandesa

No Brasil colônia, as variadas ordens religiosas católicas estimularam a arte aqui produzida. Com a formação das cidades, no século dezessete, floresceu a pintura religiosa de Frei Ricardo do Pilar (1635-1700), intitulada *O Senhor dos Martírios* (1690). Entretanto, a presença holandesa no Brasil originou uma pintura profana. Podemos mencionar as produções de Albert Eckhout e Frans Post. Este último foi o primeiro a pintar a paisagem brasileira, retratando o nordeste açucareiro do século dezessete.

Albert Eckhout (1610-1665), pintor holandês que veio para o Brasil a convite do príncipe Maurício de Nassau, aqui ficou durante o período de 1637 a 1644, na ocupação holandesa de Pernambuco, Maranhão e Sergipe. A sua produção surpreende pela riqueza nos detalhes corporais e preocupação com a pose. Nas quatro figuras que seguem (figuras 05, 06, 07 e 08), podemos contrastar alguns símbolos que o artista usou para reforçar conceitos etnográficos. A mulher negra com seu filho, o mestiço posando como um nobre branco segurando uma arma, a índia canibal de feições européias, e finalmente, a mameluca, que, como mestiça, também exhibe em sua indumentária características da dita civilização colonizadora.

Eckhout foi um artista que, por conta de seu próprio ofício, foi encarregado de produzir imagens que teriam por função representar os povos do então chamado Novo Mundo, incluindo os africanos que aqui chegavam para escravização. A criança na figura de Eckhout (figura 05) segura uma espiga de milho, o que nos remete ao modelo de alegoria da África (figura 09) que serviu como referência aos vários artistas que trataram do tema. A mulher e a criança são destacadas como parte da natureza ao serem inseridas na paisagem. A cena reúne elementos improváveis para o contexto: a indumentária em pouco nos remete às vestimentas mais conhecidas usadas pela variedade de culturas negras que vieram para cá. A mulher segura confortavelmente, com apenas uma das mãos, uma cesta cheia de frutas (o artista quis acrescentar esse detalhe estranho). Na cintura, há um cachimbo parcialmente exposto (suponho que para uma mulher branca isso não seria adequado num retrato, apesar das mulheres também fumarem).



Figura 05. **Mulher africana.** Eckhout. Óleo s/ tela. 1644.

A cestaria parece indígena, entretanto não é possível definir, pois as formas geometrizadas também nos remetem à produção de alguns grupos negros. Achei divertido perceber que o artista mistura vegetações: no pé da árvore à direita há uma

vegetação estranha que lembra algum tipo de cacto. Um cacto não brotaria na sombra de uma árvore, pois não aceita umidade. Entretanto, o mar está próximo, ao fundo da paisagem, na qual também existem outras pessoas negras. Os colares da mulher e da criança também me parecem duvidosos. A alegoria à África que apresento nas páginas seguintes é a única a ser retratada com colares de contas arredondadas (figura 09).



Acima: Figura 06. **Mulato no Brasil**. Eckhout. Óleo s/ tela. 1641.
À direita: Figura 07. **Mulher tapuia**. Eckhout. Óleo s/ tela. 1643.



Figura 08. **Mameluca**. Eckhout. Óleo s/ tela. 1641.



Figura 09. Alegorias aos quatro continentes. Xilogravura. Anônimo. Várias edições. Sem data.

No livro *O Brasil dos viajantes* (2000), Ana Maria de Moraes Beluzzo discute, entre outras coisas, o conceito de alegoria. Ela explica que a palavra alegoria vem do grego *allós*, que significa *outro* e do grego *agourein*, que quer dizer *falar*. Logo, é uma figura de retórica que diz uma coisa para significar outra. Como exemplo, ela cita os vários tipos de alegorias aos quatro continentes que foram criadas desde o período das grandes navegações. Essas alegorias apresentavam um certo padrão nos símbolos retratados e poderiam ser, de certo modo, doutrinárias. Acima, uma alegoria aos quatro continentes (figura 09), xilogravuras de original atribuído a Giuseppe Cesari (1568-1640), dito Cavalier d'Arpino, que foi destacada pela autora, na página 75 daquele livro.

Nessa discussão, a autora tomou como base a *Iconologia*, de Cesare Ripa, que foi publicada em Roma, sem figuras, em 1593. Em 1603 esse livro foi republicado com xilogravuras. Considerei importante transcrever algumas citações desse autor, apresentadas pela autora, no que se refere aos quatro continentes:



(A Europa) é uma mulher riquíssima, vestida de hábito real de várias cores, com uma coroa na cabeça, sentada entre duas cornucópias de frutas e grãos (que mostram como é fecunda). Na mão direita tem um belo templo (que representa a perfeita religião superior a todas as outras) e indica com a esquerda reinos, coroas diversas, cetos e guirlandas que estão de um lado, enquanto de outro está um cavalo com troféu, escudo e outras armas. Há ainda um livro e sobre ele uma coruja (símbolo da sabedoria), ao lado diversos instrumentos musicais, um esquadro, alguns cinzeiros, uma palheta e pincéis.



(A Ásia) é coroadada de uma guirlanda de flores, ricamente vestida, bordada de ouro, pérola e outras jóias, tendo na mão direita um ramo aromático com folhas e frutas de cássia, cravo e pimenta, e na esquerda um incensório. O camelo é o animal mostrado ao seu lado.



(A África) mulher moura, quase nua, com cabelos crespos e esparsos, leva uma cabeça de elefante sobre a sua e traz ao colo um fio de coral e dois pingentes de coral nas orelhas. Na mão direita, um escorpião, e na esquerda, uma cornucópia cheia de grãos de espiga. De um lado um leão feroz, de outro víboras e serpentes.

(A América) mulher nua, de carnção fosca, amarelada, de feições terríveis, e com um véu listrado de várias cores caindo de um ombro através do corpo, que cobre as suas partes vergonhosas. As mesclas são esparsas e em torno do corpo há um vago e artificioso ornamento de penas de várias cores. Leva na mão esquerda um arco e na direita uma flecha, nas costas uma fâretra cheia de flechas, sob o pé uma cabeça humana transpassada por uma flecha e na terra está um lagaro ou um liguro de medida desproporcional. São feras que devoram homens e outros animais. Os antigos não podem ter escrito nada dessa gente por ter sido recentemente descoberta. Sobre ela escreveram os modernos: Bárbara gente que come carne humana.



Podemos inferir que as alegorias expostas pela autora inseriam-se num padrão simbólico que foi pesquisado e copiado por inúmeros artistas. A índia tapuia de Eckhout, por exemplo, anteriormente citada, dialoga com a alegoria da América. A visão do exótico e a estética acadêmica também são visíveis,

num período sucessor, em obras de artistas consagrados como Jean-Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas, entre outros. O negro e o índio eram comumente retratados como parte das paisagens ou, posteriormente, no ambiente doméstico.

Com a descoberta de ouro em Minas Gerais, no século dezoito, surgiu um grande aumento no número de vilas no interior desse estado. Áreas de mineração são urbanizadas, e a população é constituída, em sua maioria, por mestiços, negros e portugueses. Nesse período se desenvolve o Barroco mineiro. Menciono a importância de Aleijadinho (1730-1814) no que se refere à iconografia das artes brasileiras. Mestiço, filho de um arquiteto português com uma de suas cativas africanas, conviveu com frades em Ouro Preto, o que lhe permitiu conhecer obras de artistas europeus. No início do século dezenove, esculpiu *Os Profetas*, no santuário de Congonhas do Campo. Para essa empreitada, pesquisou várias gravuras do século quinze, como as de Baccio Baldini. A indumentária de *Os profetas* de Aleijadinho é inspirada na moda oriental, com turbantes arrematados por borlas e sapatos que parecem invertidos. Os traços do rosto são bem marcados, com nariz grande e olhos oblíquos (BATTISTONI, 2005, p. 31). Sua produção, predominantemente religiosa, pode ser estruturalmente contrastada com a estética acadêmica que será imposta com a Missão Francesa de 1816, chefiada por Joachin Lebreton.



Figura 10. **Os profetas** (três deles). Antônio Francisco Lisboa. Esculturas em pedra sabão. Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, MG. Século XIX.

Outro artista importante de ser referenciado para a discussão da representação do negro no Brasil é o mineiro Manuel da Costa Ataíde (1762-1830). Foi incumbido de pintar o forro da nave da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Nesse contexto, é rara a presença de figuras femininas ou crianças nas pinturas. Contudo, o artista cria uma Madona mestiça e anjinhos, provavelmente inspirados em sua mulher (com a qual não foi oficialmente casado) e seus quatro filhos.



Figura 11. Forro da nave da igreja de São Francisco de Assis. Manuel da Costa Ataíde. Ouro Preto. 1800.

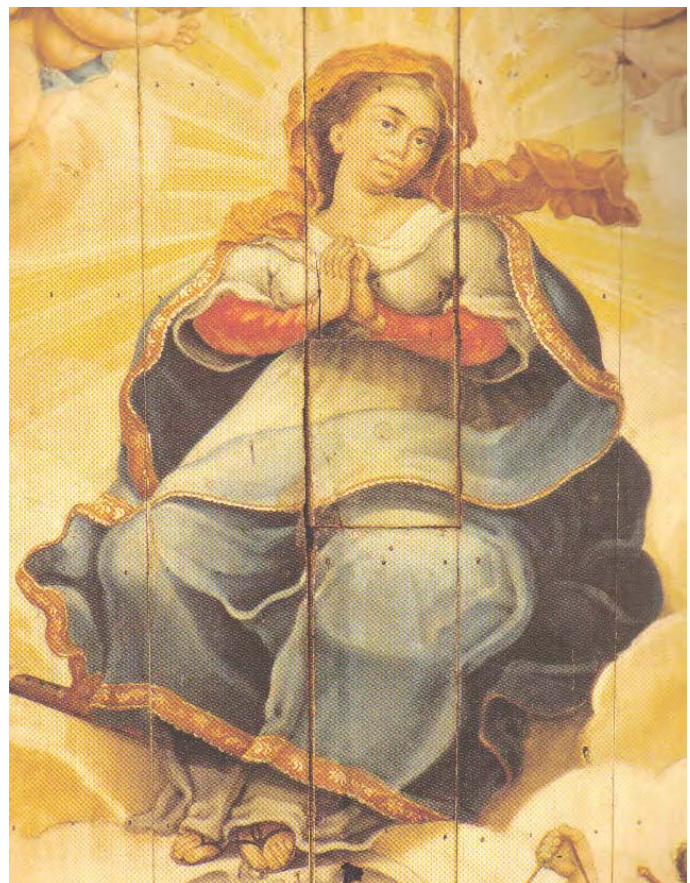


Figura 12. Forro da nave da igreja de São Francisco de Assis (detalhe). Manuel da Costa Ataíde. Ouro Preto. 1800.

Padre Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819) nasceu em Santos e mudou-se, ainda jovem, para Itu, onde se tornou ajudante do pintor José Patrício da Silva Manso, com o qual realizou vários trabalhos. Destacou-se na pintura sacra. Assim como ocorreu na produção de Ataíde, em seu trabalho também é visível a tentativa de inserir o negro nas representações. No catálogo da exposição *Negras memórias, memória de negros*, (2003) foi destacado um comentário de Odylo Costa Filho:

Frei Jesuíno do Monte Carmelo pintou igrejas de Itu, era uma beleza. Sua mulatice era indisfarçada; e ele a deixou registrada em santos e anjos, que Mário de Andrade sustentava andarem muito perto de retratos dos filhos do pintor. O certo é que tão grande ficou frei Jesuíno que o capitão-mor Vicente de Tacques Costa Góis Aranha resolveu, ao ser feito um dos censos, que frei Jesuíno não podia ser mulato. Mandou inscrevê-lo como branco... (meio século depois, Luís Gama figuraria no recenseamento como "caucásio"). Um dos anjos do forro era mulatinho mesmo. O irmão Lourenço estranhou: - Que é aquilo, Jesuíno Francisco? Por que aquele anjo está me saindo tão escuro? - Faltou tinta, irmão Lourenço... Faltou tinta... (ARAÚJO, 2003).

A fala acima nos sugere que ocorria uma espécie de branqueamento imposto naquele período, ou uma certa conveniência. Um indivíduo mestiço poderia tornar-se tanto mais branco quanto maiores fossem os seus feitos. Dessa maneira, diversas pessoas poderiam ser embranquecidas nos censos, quando houvesse interesse, tanto mais na iconografia, que possibilitava ainda maior manipulação da aparência. Vale lembrar que boa parte da expressão artística barroca foi produzida por mestiços e, apesar de ter sido sistematicamente reprimida, não deixou de ser um grande marco na arte brasileira. A fabricação artesanal sempre foi considerada algo não adequado para os bem nascidos. Provavelmente por esse motivo, a população socialmente excluída estivesse mais próxima da produção barroca, especialmente nas atividades de maior fatura, como o desenvolvimento de esculturas em madeira ou as pinturas em igrejas. A figura da próxima página é a fotografia do forro ao qual Mário de Andrade se referiu na citação acima. Algumas das figuras retratadas por Frei Jesuíno possuem feições mestiças.

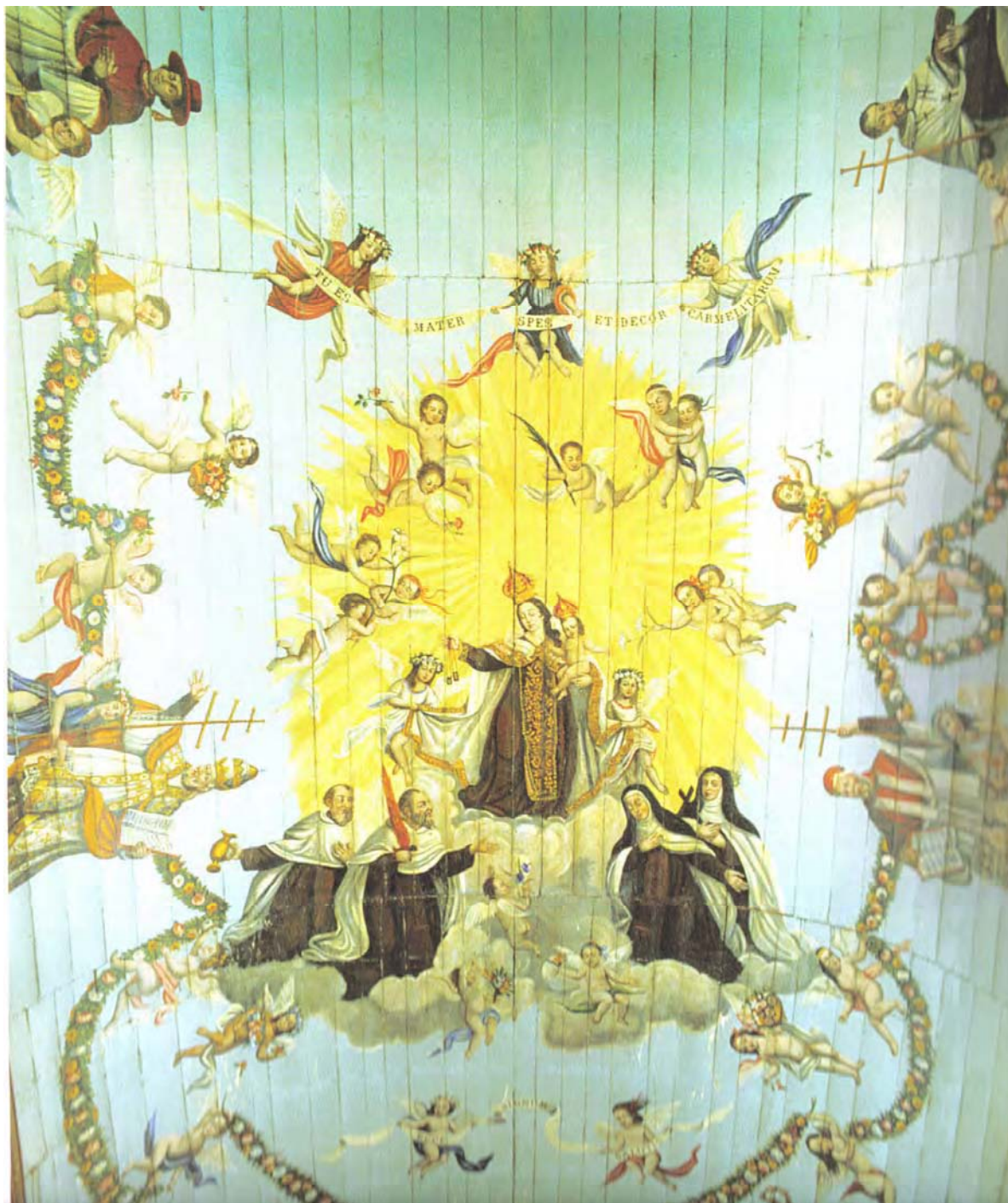


Figura 13. **Apresentação do Menino Jesus ao templo.** Pintura do teto da capela-mor da igreja da Ordem Terceira do Carmo de Itu. SP. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Século XVIII.

A família real portuguesa desembarcou na Bahia em 1808, transferindo-se para o Rio de Janeiro meses depois. A partir de então, Dom João VI introduziu uma série de mudanças políticas e culturais, como a criação da Imprensa Régia, o Museu e a Biblioteca Real. A Academia e Escola de Belas-Artes iniciaram seus cursos em novembro de 1826, para reforçar a modernidade europeia na cultura brasileira. Antes disso, em 1800, a

administração colonial já havia tomado medidas para renovar as artes do Brasil, com a criação da *Aula Prática de Desenho e Pintura*, que proporcionava aos artistas uma nova opção de formação, além daquela que era mais comum – a oferecida pelas ordens religiosas.

A contratação de uma Missão Francesa trouxe para o Brasil as doutrinas estéticas e os preconceitos moralistas dos revolucionários da Europa. A tradição colonial de raízes religiosas e barrocas foi preterida em favor de um modernismo europeu. A inspiração neoclássica cultuava o *Belo grego*, e certamente foi uma expressão artística burguesa. Além disso, a *Abertura dos Portos às Nações Amigas*, decretada por D. João VI, permitiu a entrada de um grande número de artistas estrangeiros, como o austríaco Thomas Ender e o alemão Johann Moritz Rugendas, que deixaram vasta iconografia da arquitetura e dos costumes brasileiros do começo do século dezenove.

Jean-Baptiste Debret (1768-1848) foi um dos primeiros artistas a vir para ao país na Missão Francesa de 1816, com a queda de Napoleão Bonaparte (deste, recebia muitas encomendas), e trabalhou como professor na Academia Imperial de Belas Artes no Brasil. Sua formação em Paris o permitiu acentuar o gosto pelo exótico, característica do Romantismo. No Brasil, em produção costumbrista, registrou em inúmeras aquarelas o negro e o cotidiano, especialmente o Rio de Janeiro.

Na imagem que segue (figura 14), o artista recriou um ambiente doméstico. Na disposição das figuras dessa litografia, Debret parece pretender nos indicar, na pequena cena, o máximo de informação possível. A maior parte das produções de Debret no Brasil não registra necessariamente as pessoas, mas sim as suas atividades – ou seja, registra cenas. Todas as personagens estão realizando alguma ação. Sob esse aspecto, considero que ele se destaca de muitos artistas que retrataram o negro. A imagem mais parece um cenário que pretende nos revelar um contexto social. As figuras são um tanto desproporcionais. O rapaz que traz uma bandeja veste uma espécie de macacão não comumente visto nos retratos de negros. É interessante lembrar que Debret pintou o cenário para o Teatro Dom João (ADES, 1997, p. 343).



Figura 14. **Uma senhora brasileira em seu lar.** Jean-Baptiste Debret. Litografia. 1834-1839.

Muitas expedições que vinham para o Brasil tinham caráter científico. Entretanto, era comum que artistas produzissem obras tendo como base alegorias antigas e pinturas de sua época. A figura abaixo foi apontada por Rodrigo Naves como um exemplo de obra artística que se aproxima dos ideais da Revolução Francesa. Naves também mencionou o fato de Debret dizer que considerava “o Brasil um povo ainda na infância” (DEBRET, c. 1820, apud NAVES, 1996, p. 41-42).



Figura 15. **O primeiro impulso da virtude guerreira.** Aquarela. Jean-Baptiste Debret. Museu da Chácara do céu, RJ. 1827.

De fato, o artista projetou nas crianças da aquarela na página anterior (figura 15) uma fantasia que nos remete à idéia de liberdade, igualdade e fraternidade características da Revolução ocorrida na França. Vemos nessa cena crianças brancas e negras brincando de faz-de-conta, o que nos dá a impressão de que elas realmente vislumbram uma situação social grandiosa. O garoto, em frente à cavalaria (o único calçado), empunha sua espada seguido de seus fiéis defensores da causa revolucionária. Mas as crianças são pobres e mal-vestidas. Como pano de fundo dessa aquarela, Debret destacou, junto à paisagem, um combate real. A formação artística neoclássica de Debret certamente se chocaria com o cotidiano dos negros que ele fora incumbido de pintar. Aos negros era reservado um lugar muito definido na sociedade brasileira: servirem e servirem, sem qualquer perspectiva de liberdade, igualdade ou fraternidade. Talvez por esse motivo representações de negros realizadas por esse artista soem tão fantasiosas. Tenho a impressão de que o artista tentava a todo custo suavizar o sofrimento e a humilhação dos escravizados, pois o seu estilo não o permitiria fazê-lo de outra maneira.

Em meados de 1806, Debret realizou, na França, pinturas que exaltavam o domínio de Napoleão. Produziu muitas cenas heróicas, por vezes carregadas de uma certa violência, mas freqüentemente em prol do que seria considerado o bem comum, ao gosto neoclássico. Agradáveis aos olhos, tais imagens em pouco lembravam a violência que o artista encontraria em nosso país. Mesmo ao retratar cenas de extremo abuso moral e físico, Debret não consegue (ou não deseja) explicitar o sofrimento dos negros em suas inúmeras aquarelas.

Entretanto, devemos considerar que mesmo apesar de sua formação artística européia, esse artista não teria como não se influenciar pela produção vigente no país. Ele teve que resolver como retratar os negros no Brasil, algo que nunca havia feito. As técnicas empregadas por ele, como a aquarela, que foi muito usada com o objetivo de ilustrar assuntos diversos, também podem nos revelar algo acerca dessa escolha. Suas produções anteriores, destinadas a Napoleão, foram feitas com tinta a óleo, que era considerada uma técnica muito mais requintada que a aquarela. A escolha da

técnica implica no objetivo da representação. Certamente o retrato a óleo estaria muito mais associado a um registro afetivo de nobres e cenas memoráveis para serem lembradas na posteridade, em contraste com a aquarela, que foi muito usada por artistas atuantes em expedições científicas. Além disso, a aquarela seca muito mais rápido que a tinta a óleo, facilitando o trabalho de tais ilustradores nas expedições.

O próprio Debret, referindo-se à figura que segue, menciona que “o artista e o antiquário reconhecerão no conjunto desse ingênuo carregador de cesto o tipo imperecível das esculturas gregas e egípcias” (NAVES, 1996, p. 77). Contudo, o artista se contradisse naquilo que pintou, pois demonstrou possuir uma visão negativa em relação aos negros, afirmando que:

O negro é indolente, vegeta onde se encontra, compraz-se na sua nulidade e faz da preguiça sua ambição. [...] os negros não passam de grandes crianças, cujo espírito é demasiado estreito para pensar no futuro, e demais indolentes para se preocupar com ele. (DEBRET, c. 1830, apud NAVES, 1996, p. 81).

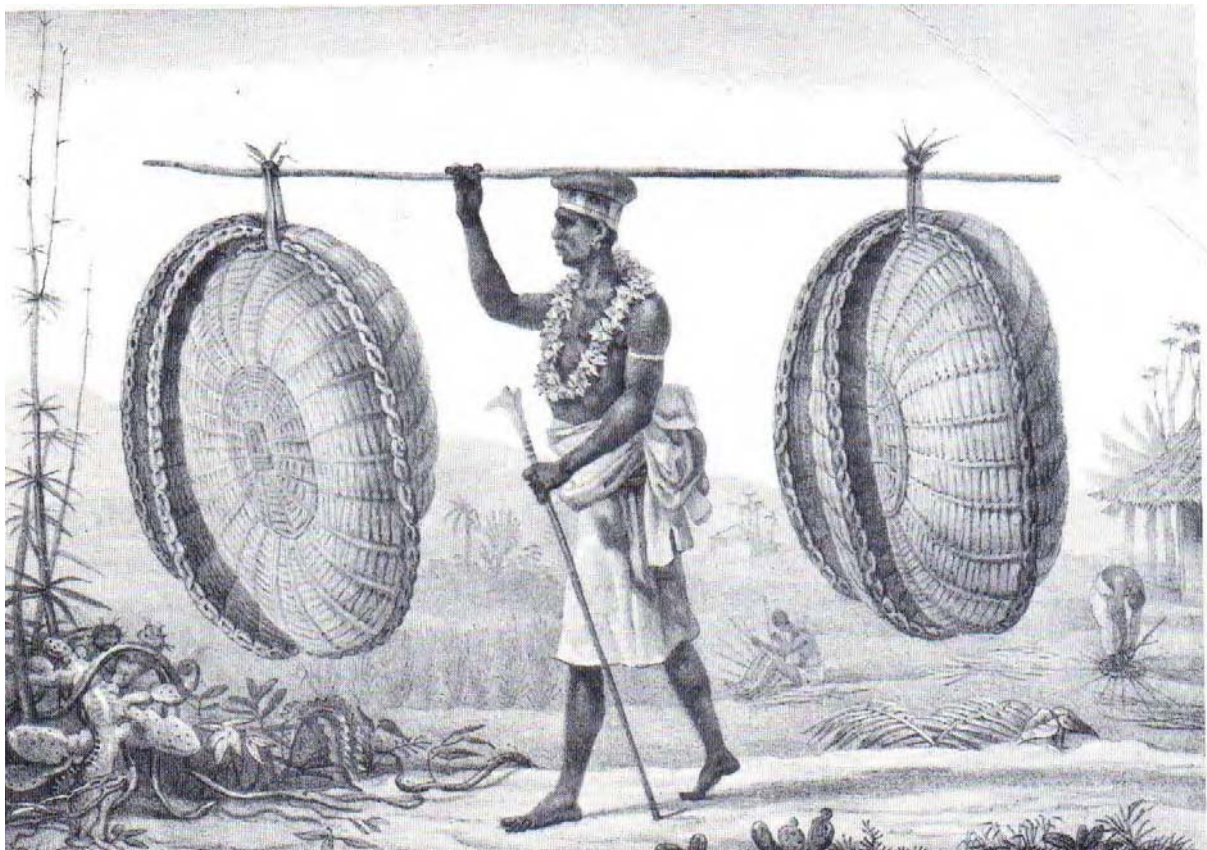


Figura 16. **Vendedor de cestos.** Jean-Baptiste Debret. Litografia. 1834-1839 (em *Viagem pitoresca*).

No Brasil, Debret recebeu uma indicação para atuar como pintor histórico no Rio de Janeiro, em 1820. Contribuiu na organização da Academia Imperial de Bela-Artes. Foi professor de pintores importantes na história da arte brasileira, tais como Manuel de Araújo Porto Alegre e José Correia de Lima (ADES, 1997, p. 342).

Dentre os artistas que aportaram após a chegada da Missão Francesa, chefiada por Joachin Lebreton ao Rio de Janeiro, em 1816, podemos destacar os franceses Armand Julien Pallière, (1784-1862) e Louis Auguste Moreaux (1818-1877). Pallière pintou alguns aspectos da vida brasileira, como pode ser observado na tela *Esposa do artista com o filho no colo* (s.d.), no qual escravos aparecem em torno da esposa do pintor que carregava o filho no colo. Destaquei essa obra no terceiro capítulo dessa dissertação.

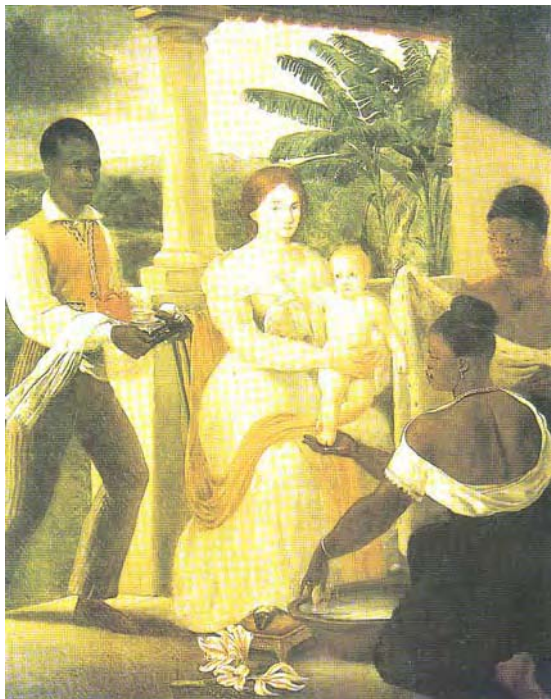


Figura 17. *Esposa do artista com o filho no colo*.
Armand Julien Pallière. Óleo s/tela. Sem data.

Figura 18. *Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana*. José Correia de Lima. Óleo s/tela. 1853.



O artista brasileiro José Correia de Lima (1814-1857) é destacado como um dos primeiros artistas acadêmicos a retratar a população negra. Pinturas de gênero passam a ser produzidas por outros pintores, influenciados pelo costumbrismo europeu. Estudou pintura histórica com a orientação de Debret, na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Assim como seu mestre, também atuou como professor.

Podemos analisar as obras de diferentes artistas que pintaram o negro. O pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858) foi um dos maiores exemplos de cronista viajante. Passou dois anos no Brasil (1821-1823), retratando a natureza e a vida dos colonizadores e escravos. Rugendas teve sua aproximação com as artes bem cedo, pois seu pai, Johann Lorenz Rugendas era um artista, conhecido por pintar batalhas napoleônicas. O filho veio ao Brasil em 1821, em expedição do barão de Langsdorf. Após se desentender com o barão, se dirige sozinho para Minas Gerais, Mato Grosso, Espírito Santo e Bahia, registrando a flora, a fauna e as pessoas. Em 1847, retornou ao Rio de Janeiro e conheceu o imperador Dom Pedro II.

Figura 19. Negro e negra numa plantação.
Johann Moritz Rugendas.
Litografia. 1835.



Figura 20.
Negro e negra da Bahia. Johann Moritz
Rugendas. Litografia. 1835.

A litografia ao lado foi bem diagramada no espaço pictórico, sendo uma preocupação visível na produção artística de Rugendas, que destacou muito mais as pessoas negras nas imagens do que Debret. Creio que as representações de Rugendas ofereçam maior visibilidade das personagens figuradas. Parece-me que ele ansiava mostrar essas



peessoas, e não necessariamente apresentá-las num cenário, ou *habitat*, tal como Debret o fez. O casal de negros foi dignamente retratado por esse artista. A mulher usa um turbante com orelha exposta, um par de tamancos, o pano-da-costa ajeitado no ombro direito, e a saia, que possui detalhe de babado na extremidade em estilo português. O homem usa uma bata no estilo muçulmano e um gorro na cabeça que lembra um *filá*. O *filá* era uma espécie de gorro ou turbante com borla que, segundo Raul Lody, possuía origem afro-islâmica (LODY, 2003, p. 276). Arthur Ramos destacou:

Depois das abluções indispensáveis (aoula), os negros vestiam o abadá e o gorro de borla caída e começavam a rezar no tecebá 9 (RAMOS, 1961, apud LODY, 2003, p. 276).

As obras destacadas nesse capítulo nos sugerem uma certa variação de estilos na representação pictórica que foi produzida no Brasil desde o século dezanove. Desse modo, considero que não seja possível assegurar uma tendência muito predominante, embora as elites destacassem determinados estilos. Cada artista deu a sua contribuição, mesclando as suas próprias ideologias, a formação artística e as técnicas de pintura que conhecessem. Em relação à produção Barroca Brasileira, não acredito que tenha sido anulada com as Missões Artísticas. A imagem que segue (figura 21), de

autoria anônima, pode ser um exemplo de produção que carrega em si as várias influências que vão orientar as artes no Brasil.



Figura 21. **Alegoria à proclamação da República e à partida da família imperial.** Autoria desconhecida. Óleo s/tela. Fins do séc. XIX. Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.

A família real, que está de partida, próxima ao barco, não é a protagonista dessa cena. Entregou sua autoridade à República de feições clássicas, agora entronada. Uma mão misteriosa coloca uma pequena coroa em sua cabeça. A coroa de D. Pedro II, é segurada pelo Marechal Deodoro, que, acompanhado de outros militares, tem sobre sua cabeça a bandeira do Brasil. Ao canto, o artista representou duas mulheres negras, vestidas com a indumentária mais comum para essa população feminina retratada: turbante, bata com rendas, expondo as costas, e saias avolumadas. Uma das mulheres usa um pano-da-costa amarrado à cintura e a outra usa esse tecido no ombro. Interessante ressaltar que esta última está com um cachimbo na boca. Se atentarmos para as pessoas que estão menos destacadas, entre o povo, veremos negros e mulatos de casaco, chapéu e talvez sapatos. Não são mais escravizados.

1.3 A representação fotográfica

O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. (BARTHES, 1984, p. 13).

A fotografia do século dezenove é um caso muito especial a ser discutido nessa pesquisa. O principal uso dessa tecnologia no período foi o retrato. Em finais do século, tal ferramenta revolucionou os meios de representação, pelo motivo de que, entre outras coisas, é visualmente acessível à grande parcela da população. O indivíduo que se depara pela primeira vez com uma nova forma de expressão – uma nova tecnologia – tem o olhar transformado. Pessoalmente, considero a fotografia tão revolucionária como o cinema foi nas primeiras décadas do século vinte.

Dom Pedro II desempenhou um papel muito importante na história da fotografia no Brasil, pois além de ser considerado um dos primeiros fotógrafos brasileiros, também foi possivelmente o primeiro a colecionar fotografias. Sua vasta coleção (cerca de 25.000 fotografias) foi doada por ele para a Biblioteca Nacional, em 1892.

No livro *O Brasil na fotografia oitocentista* (2003), Pedro Karp Vasquez relata de modo bem interessante o percurso da fotografia no século dezenove. Ele menciona o fato da técnica ter chegado rapidamente ao Brasil, no Rio de Janeiro, em 1840 – cerca de cinco meses depois do anúncio de sua invenção, em Paris, por Louis-Jacques Mande Daguerre. Essa técnica foi trazida ao Brasil pelo abade Louis Compte, amigo de Daguerre. Vasquez define o daguerreótipo da seguinte maneira:

[...] uma imagem formada sobre uma fina camada de prata polida (o material fotossensível) aplicada sobre uma folha rígida de cobre (base ou suporte) e, depois, montada em elegantes estojos. (VASQUEZ, 2003, p. 27).

A apresentação dessas imagens era muita requintada. As figuras se constituíam em peças únicas. Montadas em estojos, era comum compor junto

às imagens mechas de cabelo ou retalhos de tecidos dos fotografados. Os daguerreótipos eram muitos caros, se comparados às outras técnicas que foram desenvolvidas como o ambrótipo (também requintado, entretanto era mais barato que o daguerreótipo e tinha como base o vidro, que posteriormente passou a ser usado na produção de negativos na segunda metade do século dezenove) e os *carte-de-visite* (sendo esta técnica ainda mais popular e barata que as anteriores). Abaixo, temos um exemplo raro de um negro retratado por meio da técnica da ambrotipia. Infelizmente não há referência de quem seria este homem, mas é provável que fosse um negro livre. Notamos um certo embranquecimento que a técnica favoreceu. O detalhe dourado aplicado em partes da roupa e do anel fazem conjunto à bela moldura.



Figura 22. Raro ambrótipo de um homem negro.

Autoria não-identificada. Ambrótipo. 1860. Fundação Joaquim Nabuco.

O ambrótipo foi uma novidade dos anos cinqüenta. No início, havia pouca preocupação autoral, os daguerreótipos raramente eram assinados. Por ocasião dos *cartes-de-visite* (cartão de visita), essa preocupação vem fortemente à tona. Os *cartes-de-visite* eram um formato de apresentação criado pelo francês Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889). Essas fotografias mediam cerca de 9,5x6 centímetros, montadas em cartão rígido com cerca de 10x6,5 centímetros. Em 1860, tais fotos se tornam um modismo internacional. Além de serem bem mais baratas do que o sofisticado daguerreótipo, o suporte era o papel. O negativo possibilitava a reprodução de várias cópias. A técnica mais usada para a sensibilização de papel, até a década de 90, foi o albúmem (retirado de claras de ovos de galinha, para manter os sais de prata fotossensíveis impregnados no papel). Em 1870 se difundiu a *carte-de-cabinet*. Entretanto, o formato *carte-de-visite* continuava sendo comum. Ao contrário do que se acredita, nesse período o tempo de exposição já poderia ser bem reduzido, entretanto variado, de acordo com o material. Em 1841, por exemplo, já era possível produzir daguerreótipos com tempo de exposição de apenas um segundo. De modo geral, no final do século dezenove, outras técnicas fotográficas requeriam tempo de exposição que variavam em alguns segundos. Cinco, dez segundos, conforme a técnica.

A facilidade de reprodução do formato *carte-de-visite* favoreceu a propagação, em escala mundial, dos valores simbólicos expressos nas imagens. Considero que, como meio de comunicação e manipulação das massas, valores e identidades, a fotografia se consagrou nos *carte-de-visite*. É natural concluir que manipulações ideológicas em imagens já ocorressem por meio da apropriação de técnicas de representação anteriores à fotografia, como a pintura. Podemos nos remeter às diretrizes religiosas católicas do Concílio de Trento, que, em 1541, redefiniu que a arte “não deveria ser uma história contada, mas uma interpretação simbólica do catolicismo” (ADES, 1997, p. 42). Uma das provas do acatamento desse preceito, reside nas representações católicas dos trajes e paisagens, que geralmente em nada se relacionavam às épocas aos quais se referiam.

A propaganda católica foi eficientemente ditada em muitas pinturas. É incrível perceber que os conceitos expressos em grande parte das imagens

religiosas judaico-cristãs perdurem até os dias de hoje, inclusive entre aqueles que não se consideram religiosos. Há algum tempo atrás uma colega de trabalho conversava comigo e se referiu a uma criança dizendo: “essa criança angelical fez isso” [...]. Eu não resisti e perguntei, já imaginando a resposta, como a criança era. Ela respondeu: “loirinha, de olhos claros e bochechinha rosada”. Depois disso, eu fiquei pensando, como uma professora, mestiça, com razoável formação cultural, considerada boa pessoa, ainda possuía esse tipo de pensamento? Pior do que isso: deparei-me com a possibilidade de eu mesma estar impregnada de inúmeros valores errôneos dos quais eu ainda nem tenho consciência de que os possua. Como poderá uma sociedade inteira de desvincular de tais valores? Como desacreditar o conteúdo mais objetivo das imagens atribuindo-lhes algum valor histórico, de modo a filtrar a mensagem e ao mesmo tempo compreender um pouco mais dela? A história nos prova que a iconografia foi freqüentemente mais importante do que a escrita, no que se refere à propagação de idéias às massas. É provável que aquela colega, citada anteriormente, nunca leu em sua bíblia cristã que anjos possuam fenotipia branca. Ela simplesmente escutou de outras pessoas e principalmente viu inúmeras imagens que simulavam essas figuras com a tal fenotipia.

D. Pedro II - assim como inúmeros líderes políticos - lançou mão das possibilidades de manipulação ideológica que a fotografia pode propiciar. Incentivou o desenvolvimento da fotografia no Brasil concedendo títulos de *Fotógrafo da Casa Imperial* a vários profissionais que, entre outros temas, registraram a população negra, como Augusto Stahl (juntamente com o seu associado, o pintor Germano Wahnschaffe), Alberto Henschel, Joaquim Ferreira Villela, Juan Gutierrez de Padilha, Revert Henrique Klumb, entre outros. Marc Ferrez recebeu o título de Fotógrafo da Marinha Imperial. Outros fotógrafos importantes como Militão Augusto de Azevedo e Felipe Augusto Fidanza foram preteridos pelo imperador. Convém ressaltar que a produção fotográfica oitocentista predominou na cidade do Rio de Janeiro. Essa cidade possuía maior quantidade de pessoas com poder aquisitivo para serem fotografadas naquela época.

Em 1879, o imperador, a exemplo do seu interesse em civilizar o país, de acordo com os seus preceitos, foi o primeiro cliente de Graham Bell, inventor do telefone. Deste último encomenda, em 1876, uma linha telefônica. Segundo Vasquez (VASQUEZ, 2003 p. 22), no período de 1851 a 1864, ocorreu grande

desenvolvimento econômico, como a construção de estradas de ferro e o uso do telégrafo. Posteriormente, de 1865 a 1870, houve um enfraquecimento do Império em consequência das guerras no Uruguai e no Paraguai. De 1871 a 1889 a monarquia vai perdendo força, a escravidão é gradativamente abolida e a República é proclamada por Deodoro da Fonseca, a gosto de militares positivistas liderados por Benjamin Constant.

Tomei como suporte para as próximas observações algumas pesquisas de Boris Kossoy e Rudolf Arnheim. Boris Kossoy é conhecido por suas pesquisas iconográficas voltadas à história da fotografia no Brasil e na América Latina. No livro *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (2002), o autor discute a fotografia como um produto ficcional, resultante de vários fatores, como a ideologia da época, a intenção do fotógrafo e do retratado, fotografias para exportação, bem como posteriores reflexões históricas inspiradas em imagens consideradas espelho da realidade. Essa referência é apropriada em minha pesquisa pois optei por pesquisar a indumentária do negro em imagens de temática e estética corriqueira, repetida inúmeras vezes no século dezenove – arrisco-me dizer até a atualidade.

Kossoy descreve os elementos que constituem a fotografia:

[...] o assunto que é objeto de registro, a tecnologia que viabiliza tecnicamente o registro e o fotógrafo, o autor quem, motivado por razões de ordem pessoal e/ou profissional, a idealiza e elabora através de um complexo processo cultural/estético/técnico, processo este que configura a expressão fotográfica. Tal ação ocorre num preciso lugar, numa determinada época, isto é, toda e qualquer fotografia tem sua gênese num específico espaço e tempo, suas coordenadas de situação. (KOSSOY, 2002, p. 25-26).

Todos os fatores anteriormente citados não negam a fotografia enquanto representação. Ela origina-se de uma dada realidade, portanto *representa*, podendo nos fornecer alguns indícios acerca daquela realidade. A fotografia subentende, pelo menos, dois processos criativos: o do fotógrafo criador e o do observador.

Existem mecanismos fisiológicos que nos permitem ver, conforme destacou Arnheim, no livro *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora* (1992). Entretanto, a percepção visual é algo ativo, pois capta as informações e trabalha com elas. Inicialmente, são percebidos aspectos

estruturais mais significativos. Baseando-se nas próprias experiências a que foi exposta, a visão cria um esquema correlato de formas gerais. Esse esquema pode ser aplicável em outros casos semelhantes. O pensamento psicológico moderno considera a visão uma atividade criadora da mente humana.

Em vários momentos da história, onde houve a intenção de reproduzir coisas do modo mais correto e completo possível, as vistas foram produzidas de modo a se adaptarem harmoniosamente, destacou Arnheim, e aspectos mais característicos são escolhidos, especialmente vistas frontais e laterais. Os primeiros filmes cinematográficos, apresentados cerca de 1890, são considerados, na atualidade, deficientes. Entretanto, os primeiros espectadores se assustaram demasiadamente ao verem um trem em movimento projetado na tela. Isso nos mostra que o nível de realidade artística pode mudar significativamente, de época para época. Picasso afirmava que um artista deve observar a natureza mas nunca confundi-la com a pintura, pois ela só pode ser traduzida em pintura através de signos.

A forma visual pode ser referenciada pelo que se vê, mas não pode ser tirada diretamente dela. Dessa maneira, a forma acaba por ser reinventada. É determinada pelas propriedades físicas do material, pelo estilo de representação de uma cultura ou de um artista individual, entre outros fatores. Essas reinvenções não são necessariamente de uso exclusivo do artista. São de uso comum em diversos lugares. A imaginação artística caracteriza-se na capacidade de inventar padrões notáveis (ARNHEIM, 1992).

Alguns teóricos do passado tentaram explicar o processo de representar uma imagem na hipótese de que o homem teria imitado as configurações regulares da natureza. Na verdade, a mente organiza configurações de acordo com as tendências que governam o seu próprio funcionamento. A importância das imagens não é a existência material das coisas, mas os efeitos que exercem ou que sobre elas são exercidos.

A configuração perceptiva resulta da integração de três elementos: o objeto físico, o meio de luz (transmissor de informações) e o sistema nervoso do observador (condições prevalecentes). Vários fatores influenciam a percepção de um objeto: a memória, a instrução verbal, o

conhecimento, experiências anteriores etc. A visão faz uso de uma espécie de padrão global, de modo que a estrutura resultante de um conjunto seja o mais simples possível para o indivíduo. Para alcançar esse objetivo, o observador pode supervalorizar ou omitir detalhes, bem como nivelar a imagem, tornando-a mais compreensível para si. Também pode desejar ver uma determinada figura. O contexto em que a experiência visual ocorre é um grande influenciador (ARNHEIM, 1992). Em ambos os casos, a realidade é recriada. Boris Kossoy destaca o poder da imagem fotográfica, ao afirmar que:

A fotografia estabelece em nossa memória um arquivo visual de referência insubstituível para o conhecimento do mundo. Essas imagens, entretanto, uma vez assimiladas em nossas mentes, deixam de ser estáticas; tornam-se dinâmicas e fluídas e mesclam-se ao que somos, pensamos e fazemos. Nosso imaginário reage diante das imagens visuais de acordo com nossas concepções de vida, situação socioeconômica, ideologia, conceitos e pré-conceitos. (KOSSOY, 2002, p. 45).

No caso da fotografia de moda e costume, Kossoy a compara a uma representação teatral, pois há uma personagem criada e um cenário – não é muito diferente das fotografias de negros destacadas nessa pesquisa. Após a veiculação dessas imagens, a fantasia é consumida e eternizada no inconsciente coletivo e *documentada* nas fotografias. Consome-se uma estética de vida codificada nos elementos que compõe a imagem, como os trajes. A pesquisa iconográfica possibilita a investigação de uma realidade que se *deseja* expor. Desse modo, o receptor absorve o conteúdo do mundo ficcional, agregando-o ao mundo real. Outro dado interessante apontado pelo autor é a forma de veiculação da fotografia, capaz de induzir o observador a diferentes leituras da imagem. Títulos, legenda, uso como ilustração de textos, diagramação etc – tudo isso pode re-significar uma imagem.

Durante o Império, civilização e natureza eram os elementos que compunham a ideologia da nação. Pedro II tomou muitas medidas para a educação de uma nova cultura nacional. Pinturas históricas e românticas foram muito apreciadas por ele. Ocorre que as personagens pátrias eram sempre idealizadas, tal como se observa em romances indianistas de José de Alencar. No romance *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, a protagonista é uma escrava mestiça que é idealizada

apesar de sua condição. O autor a descreve como sendo uma pessoa de aparência branca e bela, características que associou à sua ótima índole. A construção ideológica nacional também ocorreu de fora para dentro do país. Kossoy afirma que havia uma imagem pré-concebida pelos europeus, de modo que os retratos visavam atender às expectativas estéticas dessas pessoas. Os estúdios fotográficos de época possuíam alguns objetos decorativos europeus, para decorarem o cenário de fotografias da elite. Esses objetos, juntamente com os trajes, visavam reforçar o ideal de civilização.

Os *cartes-de-visite* (cartão de visita) tornaram-se comuns no Brasil, por volta da segunda metade do século dezenove. Esse estilo de fotografia era enviado como lembrança, compondo também álbuns para serem expostos em salas de jantar. Fotógrafos como Christiano Jr. registraram imagens de escravos dentro e fora de seus ateliês. No *Almanak Laemmert*, de 1866, Christiano Jr. (1832-1902) anunciava:

[...] variada coleção de costumes e tipos de pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa. (ALENCASTRO, 1997, p. 204).

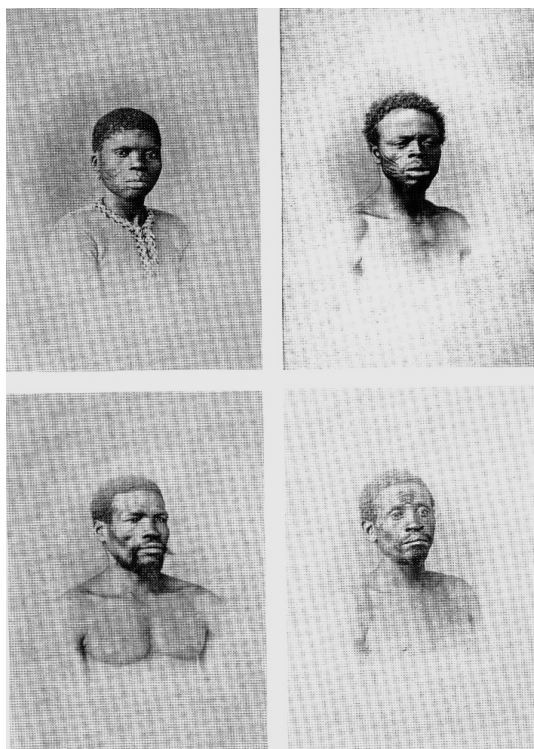


Figura 23. **Sem título.** Christiano Jr. Fotografia sobre papel albuminado. c.1864-1866.

Nesses cartões de visita, Christiano Jr. registrou escravos em atividades cotidianas, que eram produzidas em estúdio. Os trajes eram bem cuidados e variavam conforme a intenção do fotógrafo. Nas imagens ao lado (figura 23), observamos uma fotografia de *tipos de negros*, com escarificações. Essas escarificações, além das marcas de proprietários de negros, também foram usadas para identificação no caso de escravos fugidos. Certamente nenhum homem branco foi retratado pelo fotógrafo sem camisa, pois num retrato, isso sugere maior aproximação com a natureza, ou o mundo não-civilizado. Essas fotografias insinuam uma abordagem etnográfica. Na verdade, Christiano Jr. ficou conhecido por conta de *cartes-de-visite* desses *tipos de negros*.

1.4 O evolucionismo projetado nas representações



Figura 24. **A redenção de Cã**. Modesto Brocos Y Gomes. Óleo s/tela. 1895.

Uma visão daquilo que era considerado exótico e o conceito de evolucionismo acabaram por atuar como formadores do ideário estético predominante. Nas últimas décadas do século dezanove, prevaleceu no Brasil uma mentalidade cientificista. Em 1870, Gobineau, um dos principais teóricos do racismo esteve no Brasil e declarou que a miscigenação degenerava, e era

responsável pela “multidão de macacos”, conforme comenta Boris Kossoy, no livro *Realidade e ficções na trama fotográfica* (2002). Em 1860, Christiano Jr. dedicou-se às imagens etnográficas. Dez anos depois, Marc Ferrez (1843-1923) fotografou índios fora de seu ambiente. Fotografias de caráter exotizante serviram para ilustrar os grupos considerados primitivos aos olhos dos europeus e da elite brasileira. Teorias evolucionistas, o positivismo, o darwinismo, foram pesquisadas por Lilia Moritz Schwarcz (1957), no livro *O espetáculo das raças* (1993) e são destaque na segunda metade dos oitocentos.

Percival Tirapeli fez uma análise iconográfica interessante sobre essa obra (figura 24), no livro *Arte imperial: do neoclássico ao ecletismo – século 19* (2006). Ele destacou a mulher mulata com a criança de fenotipia branca. Essa mulher está sentada à maneira da Virgem Maria nos quadros pré-rafaelitas e as vestes possuem cores semelhantes à santa. Entretanto, o manto lembra os panos-da-costa de origem africana. A mulher negra, de pé, como que agradecendo o branqueamento, está descalça, diferentemente do homem sentado e a mulata que segura o bebê branco. Tirapeli comenta:

Esse pensamento de branquear e europeizar a raça brasileira foi um programa do período imperial, quando, em 1824, se abriu o país à imigração, iniciada pelos alemães e seguida pelos italianos e espanhóis. Modesto Brocos descende estes últimos. (TIRAPELI, 2006, p. 67).

A proposta de branqueamento da nação perdura depois do século dezenove. Schwarcz relata em seu livro que uma reprodução do quadro *A redenção de Cã* (1895), mostrado na página anterior (figura 24), foi usada na abertura do *I Congresso Internacional das raças*, em julho de 1911. A tese apresentada era a seguinte: “O Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento em um século sua perspectiva, saída e solução” (SCHWARCZ, 1995, p. 11).

As teorias sobre raças chegam ao Brasil por volta de 1870, um ano antes da Lei do Ventre Livre (1871). A autora considera esse período muito significativo para investigação, pois ideais positivistas e modelos raciais de análise foram destaque. Ocorreu o desenvolvimento do ensino, seja na

medicina, no direito e nos museus etnográficos. Na criminalística, o positivismo favoreceu a aceitação de teorias que determinavam aspectos físicos e psicológicos característicos de um criminoso. Ela destaca:

Contrária à teoria do livre arbítrio, a escola criminal positiva acreditava que o universo regido por leis mecânicas, causais e evolutivas não dava margens à liberdade do indivíduo. Esse era uma soma das características físicas de sua raça, o resultado de sua correlação com o meio. O fenótipo passa a ser entendido, portanto, como o espelho d'alma, no qual se refletiam virtudes e vícios. (SCHWARCZ, 1995, p. 166).

O livro *A travessia da Kalunga Grande* (2000), de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, contempla cerca de duas mil e seiscentas imagens de negros no Brasil do século dezessete ao século dezenove.

O autor destacou os tipos de representações predominantes dentre as centenas de imagens que reuniu, expondo a quantidade de cada um dos tipos retratados. Transcrevi a tabela existente no livro:

Trabalho Masculino		Trabalho Feminino	
Aguadeiros	92	Quitandeiras e quituteiras	128
Pajens e moleques	70	Mucamas	87
Canoeiros e remeiros	64	Vendedoras de frutas	71
Carregadores de cadeirinhas, palanquins, redes e serpentinas	62	Lavadeiras	35
Carreiros	24	Amas-de-leite	30
Cangueiros	16	Vendedoras de doces	08
Ambulantes	16	Vendedoras de bebidas	07
Carregadores de balaio	11	Costureiras e bordadeiras	05
Mineração	11	Mineração	02

Figura 25. Tabela.

Como se pode observar na tabela (figura 25), as representações de negros mais freqüentes (no apanhado de obras selecionadas pelo autor em seu livro) relacionam-se ao trabalho por eles executados. Nesse caso, diferem as ocupações masculinas das femininas. O autor também destacou o fato dos escravizados retratados estarem quase sempre descalços nas imagens, independentemente da qualidade dos trajes que vestissem.

Considero a litografia de Debret, a seguir (figura 26), como um bom exemplo de imagem freqüentemente veiculada a textos e livros didáticos que tratam da escravidão brasileira. Está bem coerente com a tradição neoclássica herdada por esse artista. Apesar dos maus tratos e do trabalho extenuante, essas pessoas exibem o porte de esculturas gregas. Apesar da própria indumentária, apesar de simples, possui panejamento similar às aquelas esculturas. O pequeno espaço não permitiria que a moenda girasse. Além disso, mesmo se a sala fosse maior, os homens sentados seriam atropelados pelos homens que estão em pé. Esses homens foram idealizados.

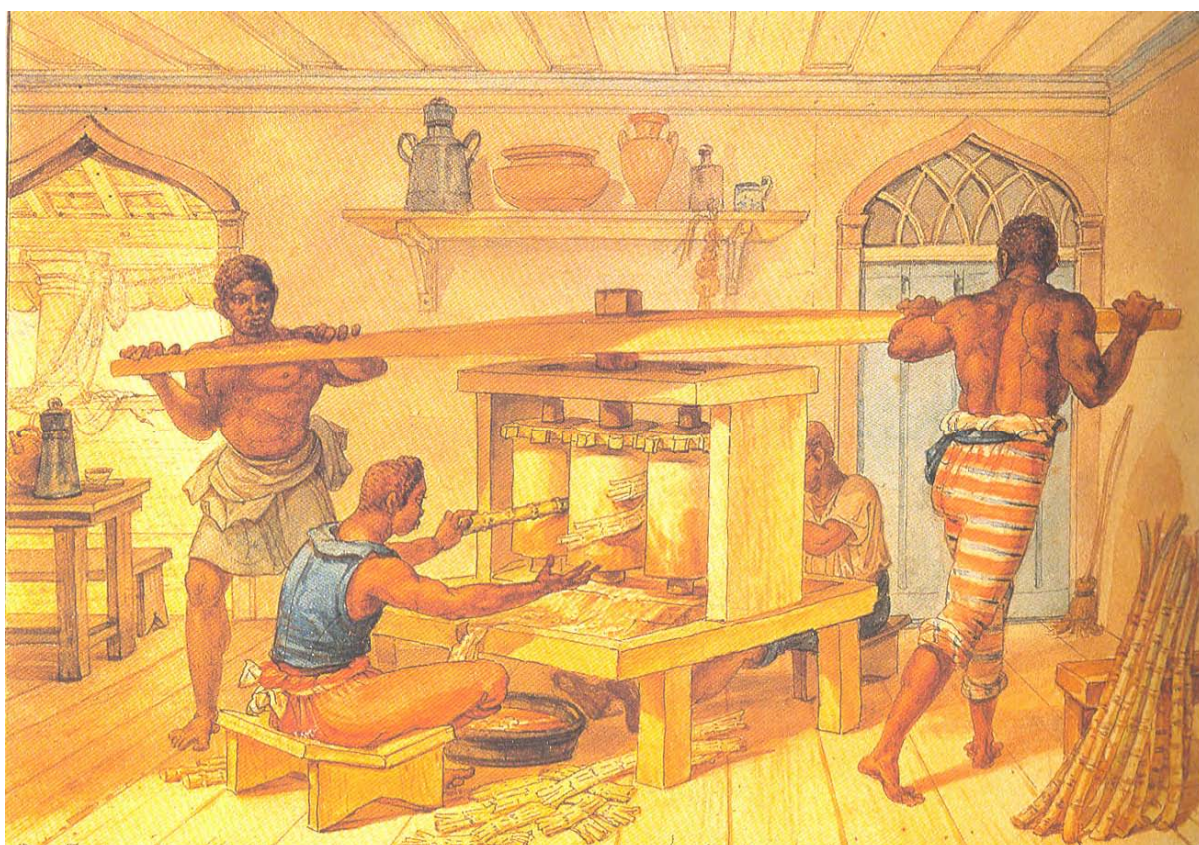


Figura 26. **Moenda de cana-de-açúcar.** Jean-Baptiste Debret. Litografia colorida. c. 1834-1839.

No livro *Uma introdução à história da África Atlântica* (2004), de Mary Del Priore e Renato Venâncio, os autores fazem uma citação reveladora sobre a forma de pensamento nos períodos das grandes navegações européias e que perduraram durante os séculos posteriores:

Acreditava-se, também, que a parte habitável da Etiópia era moradia de seres monstruosos: os homens de faces queimadas. [...] A cor negra, associada à escuridão e ao mal, remetia no inconsciente europeu, ao inferno e às criaturas das sombras. O Diabo, nos tratados de demonologia, nos contos moralistas e nas visões das feiticeiras perseguidas pela Inquisição, era, coincidentemente, quase sempre negro. (PRIORE; VENÂNCIO, 2004, p. 56).

Podemos concluir que a representação e a indumentária nas imagens de minha investigação são produto de um complexo e antigo sistema que atribuiu ao negro no Brasil características pré-concebidas. Além disso, os autores destacam o aspecto climático, que pode ter contribuído para formação dos estereótipos:

Para a maior parte dos autores, a descrição física da zona meridional africana se associava à idéia de intolerância climática. No século XI, Vicente de Beauvais, dominicano e leitor da real família de França, opunha o Norte e o Sul para explicar que o primeiro era seco e frio e o segundo, quente e úmido. Ao norte, os homens seriam sadios e belos; ao sul, frágeis, doentes e feios. Por culpa do clima tórrido, seus corpos negros e moles eram sujeitos a males como a gangrena, a epilepsia, as diarreias. Ao norte, os corpos, isentos de doenças, teriam uma coloração rosada. (PRIORE; VENÂNCIO, 2004, p. 58).

Como podemos concluir, a construção de um imaginário depreciativo concernente aos negros é bem antiga, não ocorrendo somente na iconografia. Os artistas trabalhavam uma determinada linguagem simbólica. Muitos desses símbolos estão ligados à tradição, sendo necessário um grande esforço para mudar aquilo que estaria rigidamente estabelecido.

1.5 A indumentária nos anúncios de jornais

No livro *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX* (1979), Gilberto Freyre observou algumas características nos textos de jornais que pesquisou. Os anúncios de procura de negros fugidos deveriam ser o mais realista possível, do contrário não facilitariam o encontro do escravizado desaparecido. Características físicas e psicológicas eram destacadas. Nas características físicas, incluem-se, entre outras coisas, os trajes. Anúncios associados à venda de negros tenderiam a ser mais irreais, até porque não seria interessante destacar nos mesmos as doenças dos negros, muitas delas relacionadas à má alimentação, à falta de higiene e às deformações resultantes de trabalho e castigos. Essas descrições mais verídicas ocorreriam, evidentemente, quando se desejasse capturar alguém.

O autor considerou que em vários anúncios de jornais havia descrições freqüentes de escravos fugidos, que incluíam até a definição dos peitos das mulheres, como o que segue:

Negros de pernas cambaias, joelho tocando um no outro, pernas tortas para dentro, joelhos metidos para dentro, pernas e braços exageradamente finos, zambos arqueados, peitos estreitos, cabeças puxadas para trás ou achatadas de lado. (FREYRE, 1979, p. 123).

Freyre expôs a abundância de estilos de indumentária descrita nos anúncios de jornais daquela época. Entretanto, não considero que a iconografia apresentasse a “grande variedade” que o autor verificou nos anúncios. Isso pode nos remeter à idéia de padrões na representação visual. A seguir, a conclusão de Freyre no que se refere aos trajes:

Quanto à indumentária do escravo fugido, os anúncios indicam uma grande variedade: fugiam escravos de tanga de pano-da-costa, de baeta encarnada, de xale, de vestido de chita, de calças de estopa e até de roupa de casimira e chapéu-do-chile. Predominavam entre os homens as calças de estopa. Algumas negras fugiam de cabeção; outras de pano-da-costa atirado ao ombro ou trazendo “pano da Costa atirado como usam as Bahianas”. Seriam negras do Sudão, conservadoras do traje nativo, meio malê. Mas numerosas angolas se apresentam de pano-da-costa. (FREYRE, 1979, p. 43).

Segundo o autor, nos anúncios de venda havia uma valorização de negros cujo tipo físico e os modos mais se assemelhassem ao modelo branco dominante, especialmente no que se refere aos pajens e às mucamas, pois trabalhavam mais próximos dos donos. Desse modo, anúncios de venda destacariam tais características. Também considerou que os escravos domésticos fugiam menos que os escravos do campo, talvez porque se sentissem mais ligados à cultura branca. O autor destacou um comentário de Agostinho Marques Perdigão Malheiro:

Nas cidades já se encontram escravos tão bem vestidos e calçados que ao vê-los ninguém dirá que o são. (FREYRE, 1979, p. 51).

A seguir, dois anúncios de jornais destacados pelo autor, que aludem à indumentária de uma pobre escrava que foi “creada no mimo”, e um rapaz vestindo calça, paletó e chapéu:

Protesta-se com todo o rigor das leis contra quem tiver dado, e der coito a escrava do abaixo assignado, fugida de seo poder na freguezia do Queimado desde 7 de fevereiro co corrente anno: e gratifica-se, conforme o trabalho da captura, á quem a prender, e levar ao dito seo senhor ali, ou mete-la nas cadêas da capital. Essa escrava cham-se Roza, he parda, magra, baixa, anda sempre de vestido, poque foi creada no mimo, tem cabello de pico, um tanto estirado hoje á força de pentes, cose de grosso, e he boa rendeia. Levou uma filha de sua cor, que terá pouco mais de anno de idade.
O padre Duarte. (FREYRE, 1979, p. 04).

Francisco, 23 anos, grosso de corpo, cabelos não-encarapinhados, dentes perfeitos, pés e mãos regulares, negro pachola que fugiu trajando calça de casimira preta, paletó de alpaca, chapéu de baeta, tinha no braço direito um coração feito com tinta azul e no centro as iniciais M.N.I.I.M.N. (FREYRE, 1979, p. 35).

Das cores, o autor diz que as mais vivas predominavam. Há ainda o anúncio da escrava de Angola Benedita, de trinta anos, fugida no Recife em 1857: “baixa e grossa, pés grossos e chatos, vestido de assento branco com listras e pano-da-costa” (FREYRE, 1979, p. 76). No anexo um desse livro, o autor discorre sobre a iconografia do negro e conclui que as imagens registrariam principalmente os negros que viviam em melhores condições (em relação aos outros negros) e portanto melhores trajados, pois a fotografia era

algo primariamente destinado às elites. Esses seriam provavelmente forros ou os trabalhadores da casa-grande, como as mucamas ou pajens. Freyre associou esses negros àqueles que retornaram para Lagos e lá se restabeleceram de modo elitizado em relação aos negros daquela região.

No anexo terceiro desse livro, o autor discorre sobre os panos à cabeça, dizendo que estes eram indicativos da origem africana e revelavam se a mulher era casada ou solteira. Compara essa sinalização aos usos de lenços e leques das mulheres brancas, que poderiam ter alguma similaridade de função. Ele ainda sugere que geração após geração, muitas negras fizeram uso de tais acessórios, no entanto, é provável que gradativamente eles tenham perdido a significação originária africana. Eu concordo com o autor, pois os panos-da-costa talvez passassem a ser usados por convenção e gosto estético. Muitas mestiças se enfeitavam usando a tradicional roupa de baiana (à qual me refiro na página 88 dessa dissertação), pois era um estilo considerado muito belo, apesar do uso ser associado às mulheres negras ou mestiças. Suponho que a população branca também considerasse o estilo da baiana requintado e adequado para indicar riqueza dos donos de escravizadas, no dia-a-dia e nos retratos. No capítulo seguinte, avançarei tratando da indumentária para posteriormente prosseguir com uma análise específica de algumas composições (capítulo terceiro), levando em conta esse fatores.

Capítulo II: Composição indumentária

Antes de iniciar uma investigação mais detalhada acerca da indumentária negra retratada nas obras, considereei essencial trazer à tona os estudos de alguns autores que também pesquisaram os trajes e os costumes representados, discutindo as relações humanas.

James Laver (1899-1975), inglês, conceituado historiógrafo das vestimentas, pesquisou o desenvolvimento da moda e dos costumes no decorrer da história em seu livro *A Roupas e a moda – uma história concisa* (1989), publicado no Brasil pela Companhia das Letras. No capítulo segundo, o autor discorre sobre a indumentária dos gregos e romanos. Os egípcios antigos possuíam padrões de higiene elevados. Os homens de todas idades e as mulheres jovens raspavam a cabeça. O adorno masculino era um tecido de linho listrado que circundada as têmporas e formava pregas quadradas sobre as orelhas. Nas cerimônias, usavam perucas.

Os egípcios eram mais discretos na vestimenta que os assírios e babilônios. Além disso, as pessoas mais pobres usavam pouquíssima roupa, com menos cores e estampas. Segundo o autor, as vestimentas gregas eram comumente estampadas e coloridas, especialmente as que vestiam os poderosos. Prossegue referenciando o historiador Heródoto:

Alguns membros das classes inferiores tingiam suas roupas de um marrom avermelhado, uma prática aparentemente rejeitada pelas autoridades, uma vez que o historiador Heródoto menciona um decreto ateniense proibindo-os de freqüentar o teatro e outros lugares públicos com roupas tingidas. As classes superiores desfrutavam de maior liberdade e conta-se que o pintor Polignoto foi o primeiro a usar cores vivas, como o vermelho, o amarelo e o roxo. (LAVER, 1989, p. 26).

O autor fez menção a um caso curioso relacionado aos tipos de roupas e cores consideradas mais adequadas às diferentes hierarquias. Na Europa do século dezesseis, o vermelho era uma das cores mais requisitadas pelos nobres, tendo o uso reivindicado por camponeses em uma revolta desse mesmo grupo na Alemanha.



Figura 27. **Os embaixadores.** Holbein. Óleo s/ tela. 1533.

A imagem acima serve de modelo para exemplificar como a cor vermelha era estimada naquele período, e considerada mais adequada às classes de poder aquisitivo elevado. Os indivíduos foram pintados vestidos com suas roupas mais exuberantes. Elementos na composição funcionavam como símbolos e contribuíam para identificação do retratado. Os modelos são Jean Dinteville, embaixador da França na Inglaterra, e o bispo George de Selve, de Lavaur. Holbein (1497-1543), grande retratista da época e pintor da corte inglesa, inseriu muitos elementos na imagem acima (figura 27). Instrumentos musicais, mapas e relógios indicam instrução. Os trajes sugerem poder e riqueza. Ironicamente, o artista compôs junto às figuras uma caveira distorcida, na parte inferior da pintura, simbolizando a morte.

2.1 A indumentária como linguagem na sociedade brasileira

Os comportamentos menos discutidos de uma sociedade – como os cuidados com o corpo, as maneiras de se vestir, a organização do trabalho e o calendário das atividades cotidianas – refletem um sistema de representações do mundo, que nos vincula em profundidade com as formulações intelectuais mais elaboradas como o direito, as concepções religiosas, o pensamento filosófico ou científico. (BURGUIÈRE, [19--] apud RAINHO, 2002, p. 10).

Considerei necessário averiguar a apreciação do assunto feita pela historiógrafa das vestimentas Gilda de Melo e Souza (1919-2006), no livro *O espírito das roupas: a moda no século XIX* (1987). A autora centraliza sua pesquisa na discussão do conceito de moda associando a mesma à divisão entre os sexos e à divisão entre os grupos sociais. Introduziu este livro esboçando a diferença entre moda e costume:

As transformações sucessivas por que passa a ornamentação do indivíduo – a vestimenta, o penteado, a máscara fisionômica – são freqüentemente confundidas com o gosto, as manias, e uma distinção se impõe. [...] os costumes são tipos de comportamento social relativamente mais permanentes e, posto que mudem, acarretam uma participação menos ativa e consciente do indivíduo. (SOUZA, 1987, p. 19-20).

Essa reflexão é importante, tendo em vista que o vestuário atribuído à população negra na iconografia do século dezenove pode ser interpretado ora como moda, ora como costume. A miscigenação ocorrida no Brasil propiciou uma confusão entre os costumes pertencentes aos diferentes grupos étnicos. Ao mesmo tempo, esse choque cultural fez surgir modas e posteriormente costumes diversos, compondo uma hierarquia social. A autora continua:

A moda não é um fenômeno universal, mas própria de certas sociedades e de certas épocas. [...] É a partir do Renascimento, quando as cidades se expandem e a vida das cortes se organiza, que se acentua no ocidente o interesse pelo traje e começa a acelerar-se o ritmo das mudanças. A aproximação em que vivem as pessoas na área urbana desenvolve, efetivamente, a excitabilidade nervosa, estimulando o desejo de competir e hábito de imitar. (SOUZA, 1987, p. 20-21).

Como se pode deduzir, o fenômeno da moda nas grandes cidades brasileiras de finais do século dezenove, foi pautado num sistema de valoração de diferentes grupos sociais. A indumentária surgia como um elemento a mais nesse cenário. O indivíduo vestido incorporava ou reforçava um tipo social.

Nas artes plásticas, o estilo romântico surgiu antes da Revolução Francesa. Na indumentária, isso ocorreu após a Revolução, evidenciando-se através do excesso do uso de xales pelas mulheres e maior exposição do corpo feminino. A cintura feminina desce nos trajes usados, sendo destacada por espartilhos. Os tornozelos eram exibidos por meio de saias um tanto mais curtas. As mulheres inglesas imitavam o estilo francês. Os homens franceses, o inglês (dandismo). O *dandi* caracterizava-se pelo corte da roupa, calções apertados e detalhismo nos arranjos do pescoço.

Por volta da década de 40, a moda romântica passa a ser menos extravagante. O pudor exagerado reina. As saias voltam a cobrir os tornozelos. O excesso de peso das anáguas é substituído pela *anágua de armação*, ou *crinolina de armação*. A crinolina foi amplamente utilizada por

aproximadamente quinze anos, tendo seu ápice em meados de 1860. Posteriormente, a frente da saia se torna reta e a estrutura em arco desloca-se para trás, fornecendo um caimento diferenciado.



Figura 28. Vestido com crinolina.
Esboço para vestido. Worth. 1860.

Um dos estilos de indumentária feminina negra mais registrado (principalmente nas fotografias) é aquele tradicionalmente conhecido como roupa de baiana, que se aproxima de um estilo genérico usado por negras de outros estados brasileiros, a *roupa de crioula* (negra nascida no Brasil). Embora algumas características na indumentária possam ser associadas mais acertadamente a alguns grupos étnicos e/ou religiosos, esse estilo não teve uso limitado à Bahia. A típica roupa de crioula pode ser descrita, grosso modo, da seguinte maneira: saias avolumadas com anáguas, à moda

européia, chinelos (às vezes com as pontas viradas para cima, de referência afro-islâmica), batas, panos-da-costa ou uso similar ao destes, com xales portugueses, turbantes e outros acessórios (jóias, ex-votos, bordados etc), variando em quantidade. (LODY, 2003, p. 260).



Figura 29. **Creoula.**
Cartão-postal. Rodolpho
Lindemann. Final do século
XIX .

Em relação às possíveis variações, devemos levar em conta a atividade desempenhada por cada negra. Um aspecto a se destacar é o fato de que em algumas fotos de negros foram especificados trabalhos realizados por eles, notadamente nas fotografias em formato de *cartes-de-visite*. Como exemplo, em fotos produzidas por Rodolpho Lindemann, foram registradas expressões como *creoula*, *creada*, *lavadeira*, *carregador*, *ganhador* etc. A foto na página anterior (figura 29) é um cartão postal no qual a mulher foi especificada como sendo uma *creoula da Bahia*.

A invenção (1830) e aperfeiçoamento da máquina de costura, bem como das tintas à base de anilina, contribuíram para o desenvolvimento da indústria têxtil e foi apreciada no uso exagerado de cores vibrantes. Chapéus estilo boneca escondiam parte do rosto feminino. Tornava-se difícil o andar para as mulheres, que acabavam por ter que levantar um pouco as saias para quaisquer simples movimentos.

Nas últimas décadas do século dezenove surgiu o movimento do *traje racional*, que propôs vestes mais soltas, com mangas, sem espartilhos e com menos camadas de roupas para mulheres. Os homens usavam casacos de veludo, calções até os joelhos e chapéus *wideawake* (estilo usado por Oscar Wilde). A era vitoriana vai chegando ao fim, dando lugar para *La belle époque* (denominação dada ao período de transição do século dezenove para o vinte, agregando toda euforia das mudanças).

Assim como ocorreu na maior parte da história, a moda do século dezenove foi ditada pelas classes mais ricas (nobres europeus), destacando-se a espanhola e principalmente a francesa, influenciando a moda em todos os países que mantinham alguma relação comercial. No século dezoito, ocorreu a penetração da influência inglesa. Todavia, apesar da moda sofrer as influências das elites econômicas européias, é evidente que as indumentárias da população mais pobre também eram muito expressivas.

Os escravos que aqui chegavam (muitas vezes nus), recebiam uma muda de roupa extremamente simples. É possível que as indumentárias dos africanos usadas no período do Brasil colonial fossem faixas tecidos de algodão cru, apresentando-se de modos distintos a partir do início do tráfico negreiro e instalação dos negros africanos no Brasil. A primeira indumentária

negra seria uma faixa de pano em volta da cintura, organizada de maneira a formar uma tanga, pois a Igreja condenava a exposição das partes sexuais dos negros, contudo, nesse momento não os vestiria como brancos.

Por volta da segunda metade do século dezessete, os aristocratas e comerciantes do período colonial passaram a usar calças compridas até ao tornozelo. Os escravizados continuaram a usar calças improvisadas, às vezes mais curtas que o convencional. As mulheres negras utilizavam faixas de tecidos envolvendo o corpo. Inicialmente, o branco predominava, pois tecidos sem tingimento eram mais baratos. Além disso, a nobreza não permitiria que escravos se vestissem como pessoas comuns. Era uma forma de mantê-los à parte da população branca.

Podemos fazer uma divisão generalista inicial dos possíveis grupos de negros e seus estilos de vestimenta, para melhor compreensão da indumentária utilizada no século dezanove:

1. **Os que viviam nos engenhos e fazendas:** Calças de algodão cru, que poderiam ser acompanhados de camisa de manga comprida ou curta, bedel ou abadá (originalmente é o nome da roupa com que se jogava a capoeira, é uma espécie de camisa larga, que hoje é a fantasia mais utilizada no carnaval baiano), colete, lenço, capa, sapatos ou chinelos. Algumas mulheres recém chegadas da África vestiam faixas cobrindo os seios e os quadris, de acordo com sua herança cultural ou conveniência dos mercadores de escravos. Com a permanência no Brasil, os trajes dessas negras sofreriam mudanças. Entretanto, persistiu o uso dos *panos-da-costa*, os quais destacarei oportunamente.

2. **Os negros trabalhadores das casas-grandes:** vestimentas com algumas similaridades das usadas pelos colonos portugueses no Brasil colonial, e não proibidas por lei. Alguns mestiços livres e negros forros também se vestiam de modo semelhante. De acordo com o poder aquisitivo dos proprietários da fazenda e a herança étnica que os cativos possuísem, usariam maior ou menor quantidade de acessórios, como no caso das escravas: faixas na cabeça, pulseiras, *panos-da-costa*, colares, balangandãs, tamancos etc.

3. **Negros forros:** não existem referências históricas muito específicas, mas é bem provável que esses negros (ainda mais marginalizados que os negros escravizados), se mantivessem em condições péssimas, apropriando-se de roupas ou matéria-prima que dispusessem e produzindo o que fosse possível.

4. **Negros de ganho** (carregador de palanquins ou mercadorias): Alguns donos de escravos vendiam o produto do trabalho executado por estes. Nos centros urbanos, era comum o comércio realizado por pessoas negras, que desempenhavam atividades diversas como barbeiro, sapateiro, carregadores, no caso dos homens; as mulheres freqüentemente atuavam como vendedoras de frutas, quitandeiras, amas-de-leite, costureiras, lavadeiras etc. Observei que a iconografia de negras quitandeiras é predominantemente constituída de mulheres cuidadosamente adornadas, usando longas saias com volume e belos turbantes. O trabalho exercido por cada tipo de escravo de ganho foi freqüentemente destacado na iconografia daquele período.

2.2 As influências culturais africanas diversas



Figura 30. À esquerda: **Xangô na África**. Pierre Verger. Fotografia. Nigéria. Sem data.
À direita: **Xangô no Brasil**. Pierre Verger. Fotografia. Bahia. Sem data.

Para iniciar essa discussão, parti da investigação da indumentária como parte da tradição oral africana, posteriormente miscigenada no Brasil. O extenso continente, naturalmente não é homogêneo em termos culturais. Infelizmente dados importantes que contribuiriam para enriquecer minha pesquisa podem passar despercebidos. Apesar disso, creio que seria impossível discutir a herança africana na indumentária sem compreender um pouco do sistema que a estruturou, na origem. A seguir, exponho as pesquisas de Hampaté Ba, no livro *História Geral da África* (1982). É conveniente destacar que tais pesquisas são voltadas para a África Ocidental.

O autor considera a tradição oral um grande instrumento para conservação da herança histórico-cultural dos povos africanos. Alguns pesquisadores questionam a veracidade da oralidade, tendo em vista que se baseia em testemunho humano. Além disso, a referência histórica de

populações que se denominam mais civilizadas é a escrita. Contudo, a escrita também provém do indivíduo. Antes de escrever, narramos mentalmente um fato tal como o conhecemos, logo, a escrita também é testemunho humano.

Em sociedades estruturadas na oralidade, a função da memória é mais desenvolvida e a relação de comprometimento com a palavra é maior. Boa parte das sociedades orais tradicionais considera a mentira algo extremamente imoral. A tradição oral relaciona-se a todos aspectos da vida, não se limitando somente a relatos mitológicos. O pensamento ocidental costuma separar e de certo modo catalogar o conhecimento e as atividades humanas, de modo independente uns dos outros. Tal concepção de mundo é completamente diferente da africana referida pelo autor. A herança ancestral é tida como um patrimônio a ser respeitado.

A fala é reverenciada como um dom de divino que exterioriza forças. O mestre iniciador do Komo (uma das escolas de iniciação do Mande), um ferreiro, narra uma das histórias da gênese africana. Como a fala provinha de Maa Ngala (considerado criador de todas as coisas), era divina. O homem criado é o Maa, dotado de vinte elementos que contém o poder, o querer, e o saber. A fala permite que essas forças se movimentem, na seguinte ordem: pensamento, som e fala. Ao entrar em contato com a materialidade humana, a palavra falada ainda mantinha uma certa sacralidade. No universo tudo é fala, é a força manifesta, pois ganhou corpo e forma, explica o autor. A tradição Peul ensina que o *Ser Supremo* conferiu força ao *kiikal* (primeiro homem) falando com ele. *Kuma* (a Palavra) possui efeito criador e também destruidor. Na manipulação das forças vitais, a fala é essencial, pois sua ritmação permite o controle de forças.

Os tradicionalistas (ou conhecedores, também conhecidos como Doma ou Soma) são os depositários da herança oral, podendo ser iniciados ou não, de uma atividade específica (ferreiro, tecelão, caçador, pescador etc). São guardiões da *Gênese Cósmica* e das ciências da vida. Aqui se fala de um tradicionalista que normalmente possui conhecimento geral de vários campos da ciência, onde o conhecimento é aplicável. Um *griot* não é necessariamente um tradicionalista conhecedor. Poderá vir a ser um, mas é excluído da iniciação do Komo. A iniciação costuma ocorrer na mata, à distância das grandes cidades, as Tubabudugu (cidades de brancos). O autor alerta que os últimos anciãos herdeiros de vários

ramos da tradição provavelmente desaparecerão em pouco tempo, sendo necessária uma ação apressada para reunir seus testemunhos e ensinamentos.

A autenticidade da transmissão é possível por meio da proibição da mentira. A mentira é considerada uma interdição ritual, não permitindo a realização de um ato sagrado. Se um tradicionalista-doma mostrar-se mentiroso, perde a confiança de todos e sua função desaparece. O autor cita o caso de um Mestre da faca dogon, do país de Pignari, que foi forçado a mentir para salvar a vida de uma mulher procurada que escondia em sua casa. Posteriormente, renunciou ao cargo, pois não se considerava mais digno para assumir um ritual. Para os grandes mestres, reconhecer as próprias faltas é um modo de purificar-se da profanação.

A cadeia de transmissão é essencial para existência de magia, destaca o autor. A palavra transmitida pela cadeia deve veicular, depois da transmissão original, uma força que a torna operante e sacramental. Um africano não aculturado tende a reproduzir histórias do mesmo modo que ouviu, conforme lhe ensinaram, usando sua memória bem desenvolvida. No decorrer de um ritual, o chante do Komo pode acrescentar algumas palavras àquelas que herdou da cadeia, de modo a enriquecer a cadeia. Feito isso, ele revela: *Isto é o que estou acrescentando, isto é o que estou dizendo. Não sou infalível, posso estar errado [...]*. O grau de evolução do adepto do Komo não é medido pela quantidade de palavras aprendidas, mas pela conformidade de sua vida a essas palavras.

A educação tradicional, segundo o autor, integra-se à vida. A melhor forma de conhecer fatos religiosos africanos é vivenciar a iniciação correspondente e suas regras (e conhecendo sua língua). A educação tradicional começa de fato no seio de cada família, nas quais os mais velhos transmitem os primeiros contatos com a tradição. Alguns jogos infantis, como o jogo Banangolo, no Mali, referem-se aos atributos de Deus. Os mais velhos muitas vezes fazem uso de acontecimentos do dia-a-dia para ensinar mais sobre os mistérios da vida. Na tradição da savana, existem três classes de seres: os seres inanimados (como os minerais e metais); os animados imóveis (os vegetais) e os animados móveis (os animais, inclusive o homem).

Cada um destes possui histórias diferenciadas. O homem é simbiose de todas as histórias.

A função artesanal relacionava-se a conhecimento transmitido de geração para geração. A obra do artesão era sagrada pois imitava a obra de Maa Ngala e completava sua criação. O trabalho artesanal era acompanhado de cantos rituais ou palavras rítmicas sacramentais, e os gestos são também linguagens. O tecelão, por exemplo, deve tocar cada peça do tear pronunciando palavras ou ladainhas correspondentes às forças da vida que elas encarnam. Seus gestos representam o ato da criação.

O ferreiro é o Mestre do Fogo. Sua origem é mítica. Os elementos da forja estão relacionados à sexualidade, refletindo o processo cósmico de criação africano. Antes de entrar na forja, o ferreiro toma um banho purificador e se veste de modo especial. Desse modo ele se assemelha ao ferreiro primordial e pode modificar e moldar a matéria. A relação do homem tradicional e o mundo eram de participação e não utilização, pois se preocupava em preservar e salvaguardar o equilíbrio sagrado. O conhecimento era incorporado à totalidade da vida. Dessa forma, a tradição oral não se resume à transmissão de narrativas ou de determinados conhecimentos, mas cria um tipo particular de homem.

Segundo a tradição do Mande, as *castas* (nyamakala) ou classes compreendem, hierarquicamente, embora não ocorra a idéia de superioridade propriamente dita, as seguintes categorias, nessa ordem:

1) os ferreiros: ferreiro de mina (ou de alto-forno), ferreiro do ferro negro (forja, mas não extrai) e o ferreiro dos metais preciosos, ou joalheiro (geralmente cortesão);

2) os tecelões: tecelão de lã (os motivos dos cobertores são sempre simbólicos), tecelão de kerka (tece enormes cobertores, mosquiteiros e cortinas de algodão) e tecelão comum (produz faixas simples de tecido branco e não passa por grande iniciação);

3) os trabalhadores da madeira: produtores de almofarizes, pilões e estatuetas sagradas, produtores de utensílios ou móveis domésticos de madeira e os produtores de piroga;

4) os trabalhadores do couro: produtores de sapatos, produtores de arreios, rédeas etc, e os seleiros ou correeiros;

5) os animadores públicos (griots): responsáveis pelas músicas, poesia lírica e os contos que animam as recreações populares. Possuem muita liberdade para fala. Podem contar mentiras. São autorizados a ter duas línguas na boca, servindo como mediadores e comunicadores entre pessoas específicas ou grupos étnicos, por exemplo. Classificam-se em: griots músicos (normalmente tocam qualquer instrumento e são ótimos cantores), griots embaixadores (mediadores em casos de desavenças em grandes famílias) e griots genealogistas (historiadores, poetas, contadores de histórias etc).

Os caçadores, pescadores e os agricultores não correspondem às castas, mas às etnias. Os curandeiros podem pertencer a qualquer casta ou grupo étnico, sendo muitas vezes, Domas.

Na África do Bafur, qualquer pessoa poderia vir a ser tradicionalista-doma, ou seja *conhecedor*, dependendo apenas de aptidões pessoais. O conhecimento era muito valorizado, conferindo nobreza. Em Bafur, um homem não tinha direito de falar em assembléias até os quarenta e dois anos, pois durante todo esse período ele estaria a aprender na *escola da vida*, devendo apenas escutar e assimilar os conhecimentos que veio recebendo desde sua iniciação, aos vinte e um anos de idade (quando é aconselhado a viajar para aumentar em conhecimento). Em tais viagens, se faz reconhecer por meio de seu objeto de trabalho, que sempre carrega consigo nessas viagens. Isso permitia que o jovem fosse encaminhado aos seus respectivos locais de trabalho. De modo geral, uma pessoa não se torna tradicionalista-doma sem viajar por diferentes regiões. O africano da savana viajava muito, o que permitia grande troca de informações e circulação de conhecimento.

Um genealogista atua como um historiador, conhecendo linhagens, proezas, e história de cada personagem que cita, o que tornava possível descobrir as linhas de desenvolvimento de uma família. No antigo Mali, todos conheciam cerca de dez ou mais gerações de antepassados, fornecendo um

sentimento de identidade. De forma geral, os velhos da África são *conhecedores* de assunto histórico ou tradicional.

A islamização não afetou a memória africana e a transmissão oral. Ocorreu uma adaptação do islamismo à tradição africana, numa espécie de simbiose, tal ponto que às vezes é difícil diferenciar o que pertence a uma tradição ou à outra. Escolas islâmicas orais foram instaladas, sem repudiar a tradição africana, mas sim a aproveitando para o estudo do Corão. De modo geral, a islamização afetou especialmente os países da savana, enquanto que o cristianismo chegou mais em regiões de floresta da Costa, segundo o autor.

Constatou-se que, entre povos que não escreviam, a memória era mais desenvolvida, relata o autor. Uma característica da memória africana é a reconstituição de acontecimentos e narrativas em sua totalidade, trazendo a informação ao momento presente. São relatados detalhes como cenário, palavras, roupas, de modo a dar vida à cena. Por isso, é impossível resumir um relato – tal ação prejudicaria a verdade do quadro. É uma característica que contribui para a autenticidade, conclui o autor. Por meio dessas informações explicitadas pelo autor, podemos atribuir importância à tradição oral, que engloba todo um modo de vida: os gestos, a indumentária, o trabalho e a forma de realizá-lo: a cultura de um modo geral. Os inúmeros valores culturais negros trazidos para o Brasil foram recriados e perpetuados em diversas mídias.

Neste subcapítulo, prossigo expondo alguns dados apresentados no livro *Arte Afro-brasileira* (2000), organizado por Nelson Aguilar por ocasião da *Mostra do redescobrimento*. Na África Central, podemos destacar o reino Kongo, cujo território se estendia desde o rio Kwilu-nyari (norte do porto de Loango) até o rio Loje (norte de Angola), e do Atlântico ao rio Kwango, cobrindo o Baixo-Congo (República Democrática do Congo), o enclave de Cabinda, uma parte de Angola e do Congo-Brazzaville.

O rei da nação Kongo representava uma espécie de terapeuta, sendo considerado uma autoridade sagrada de toda a nação. É conveniente perceber como a indumentária é importante em diversas culturas. Na página seguinte (figura 31), temos, respectivamente, um barrete real, que era usado como insígnia de poder por reis do Kongo, e uma estatueta funerária *ntandi*

(figura 32). O barrete possui quatro garras de leopardo, que funcionam como símbolo do poder cósmico atribuído ao rei. Na estatueta, podemos observar que a cabeça também foi enfeitada com quatro garras de leopardo, referindo-se ao chefe de linhagem responsável por seu clã. O homem sentado com a mão esquerda apontando para o sul indica a passagem pelo mundo dos ancestrais e a mão direita sobre o quadril refere-se ao poder judiciário do chefe. Tais esculturas permitiam identificar o túmulo de alguém considerado importante (AGUILAR, 2000, p. 38-39).



Figura 31. **Barrete real mpu**. Fibras de abacaxi e garras de felino. Coleção particular, Bruxelas.



Figura 32. **Estatueta funerária ntandi**, norte de Angola.
Esteatita. Museu real de África central, Bélgica.

Ainda nessa região africana (República Democrática do Congo), os autores destacaram o reino Kuba - fundado no século dezessete pelos *Bushoong* (estes impuseram suas características culturais) - que inclui dezenove grupos étnicos de diversas origens. A produção artística desses povos pode ser destacada por meio das máscaras (que influenciaram os cubistas e impressionistas na Europa no início do século vinte), os cálices antropomórficos em madeira e os tecidos de ráfia (que influenciaram a produção de tapeçaria na escola de artes denominada Bauhaus, fundada em 1919, na Alemanha) utilizados como moeda ou mesmo para enaltecimento do portador (AGUILAR, 2000, p. 50-52).

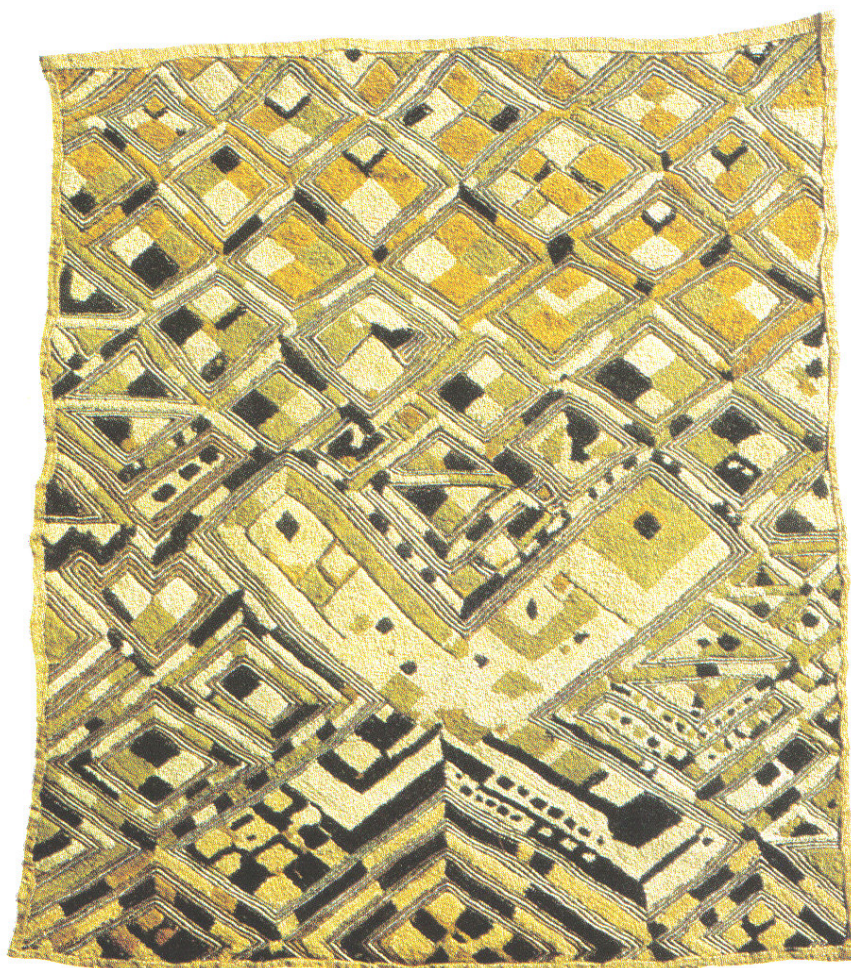


Figura 33. Bordado aveludado, República Democrática do Congo. Ráfia. Museu Dapper, Paris.

O tecido bordado aveludado que destaquei acima possui alguns relevos obtidos por meio da inserção de ráfia na trama, sendo uma especialidade dos *Shoowa*, subgrupo dos *Kuba*, segundo os autores. A tanga de dança *ntshak*

poderia ter até oito metros, misturando retalhos antigos e modernos, que se unem ao conjunto bordado. Eram usadas na comemoração do *mito original* (festival Itul), enroladas aos corpos das esposas dos reis.



Figura 34. Ntshak, aplique sobre pano de oito larguras, República Democrática do Congo. Ráfia. Museu Dapper, Paris. Sem data.

Em relação ao Reino Iorubá, existem algumas características importantes associadas à produção material exposta no livro, dentre as quais destaco as dezesseis cidades que constituíram o vasto reino. O lugar de morada do rei possuía algumas torres com pássaros de latão em cima, com o objetivo de identificar esse lugar às pessoas. Os autores sugerem que exista alguma semelhança dessas torres cônicas e as coroas repletas de pérolas de vidro do monarca iorubá, também com um pássaro sagrado sobre ela.



Figura 35. Coroa funerária je-za de Ahazo, filho do rei Glele. Contas de vidro e ráfia. Fim do século dezenove. Museu do Homem, Paris.

Os fon do antigo reino de Daomé (atual Benin) eram ligados aos iorubás (nagôs) por traços políticos e religiosos. Assim como os vizinhos iorubá, na capital Abomnet havia grande luxo, caracterizado,

entre outras coisas, pela produção em tecido, metal e pérolas. Os autores lembram que a coroa (figura 35) encomendada pelo rei Glele para o filho Ahazo possui semelhança com as coroas reais iorubá, devido ao trabalho com as pérolas e o pássaro. Essa coroa é o símbolo principal da autoridade real, sendo que cada cor refere-se a um orixá específico (AGUILAR, 2000, p. 89). Algo que me chamou muito a atenção foi a semelhança e uso constante de



pássaros em balangandãs de escravas no Brasil, dispostos de modo similar às coroas, na parte superior da penca (figura 36). Também estão presentes em trajes usados na tradicional festa do *Divino Espírito Santo*.

Figura 36. **Figs e balangandãs.** Prata, pedra, coral e osso. Coleção particular. Século XIX.



Figura 37. **Coroas do tipo chamado orikogbo.** Contas. Sem data.

Na imagem da página anterior (figura 37), são apresentadas três coroas associadas aos reis. Na coroa que está à direita, observamos uma imagem tradicional do pássaro iorubá, simultaneamente estilizada de modo a lembrar coroas de monarcas britânicos. Algumas das contas imitam diamantes. No que se refere às contas de estética iorubá, podemos concluir que esse conhecimento foi trazido para o Brasil, se espalhou entre diversos grupos de negros e caracterizou uma nova estética que na origem possuía muitos significados. A seguir, apresento uma coroa *adenla*, também iorubá. Os pássaros circundam o pássaro do topo, significando que o rei governa com a proteção e cooperação das mães (FAGG, 1981, p. 79).



Figura 38. Coroas do tipo chamado *adenla*. Contas. Sem data.

Maria de Lourdes Torcato, no livro *Capulanas & Lenços* (2004), argumenta que na África Oriental de língua swahili é dito que por volta do século dezenove mulheres compravam lenços de algodão estampado trazidos por portugueses do Oriente. Mandavam cortar seis quadrados, dividiam ao meio e faziam uma

capulana de 3x2 lenços. Esses tecidos eram amarrados aos corpos. Com o passar do tempo, os comerciantes passaram a vender tecidos com a largura e comprimento que agradasse as compradoras. A autora explica que no início as estampas eram baseadas no *sari* indiano e *sarong* indonésio. Com o tempo essas estampas foram sendo modificadas. As capulanas de Moçambique se distinguem daquelas produzidas mais ao norte, pois não possuem legendas ou textos escritos.

As capulanas representam a riqueza de uma mulher. Funcionam como espécies de documentos, pois rememoram a vida da dona. Existem capulanas com figuras em preto e branco, como sinal de luto. Há capulanas destinadas aos curandeiros. A capulana cerimonial possui a cor branca, vermelha e preta.

Em algumas regiões do leste da África, como o Quênia, são usadas até hoje as *kangas*. A origem é incerta, mas assim como as capulanas, elas devem estar associadas aos produtos vendidos por mercadores que traziam tecidos da Índia e da China. Diferentemente das capulanas, esses tecidos estampados podem conter mensagens escritas, como a kanga da imagem exposta abaixo:



Figura 39. *Kanga do Quênia*. Algodão. Sem data.

Como podemos notar, os tecidos foram (e são ainda hoje) impregnados de importância, possuindo diversas funções. O modo de produzir o tecido também se relacionava ao uso destinado. A figura a seguir é um tecido de prestígio produzido por um homem da Nigéria (figura 40).



Figura 40. Tecido de prestígio confeccionado por homem. Nigéria. Sem data.

2.3 Usos masculinos e femininos dos trajes

Esse subcapítulo faz referência ao livro *O espírito das roupas: a moda no século dezenove* (1987). Gilda de Mello e Souza nos descreve, no segundo capítulo do livro, contrastes existentes na evolução de tipos de indumentária, em especial a masculina e a feminina. Às mulheres, sempre foram reservadas atividades fisicamente mais sedentárias, enquanto que aos homens coube o trabalho mais corporal, considerado mais difícil, o que os colocou à frente das mulheres. Contudo, o trabalho braçal era considerado algo destinado aos pobres. A moda contribuiu para acentuar as diferenças, criando uma cultura masculina e uma feminina, que coexistiam e eram reforçadas nos retratos de época, como se pode observar na pintura abaixo (figura 41):



Figura 41. **Arrufos**. Belmiro de Almeida. Óleo s/ tela. Rio de Janeiro. 1887

Na imagem acima, a mulher parece ser uma criatura extremamente melindrosa, esparramada pelo chão, assim como a rosa. O homem sentado,

austero, contenta-se apenas em fumar o seu charuto e a observar, indiferente, a mulher aos prantos. O século dezenove extrapolou o princípio de atração e repulsão na moda feminina. A vestimenta dos homens foi se tornando cada vez menos incrementada que a das mulheres. Ainda naquele século, o espartilho é abolido. Por volta de 1830, os penteados muito elaborados, com laçarotes gigantescos e flores, tornam-se mais discretos. Surge a forma em *pagoda* (o punho não mais existe para destacar as mãos femininas, as mangas tornam-se largas nos pulsos e justas nos ombros – rendas e babados se sobrepõem aos punhos).

A crinolina é criada em 1855, e introduzida pela imperatriz Eugênia, da França. Nesse período, o corpo da mulher se assemelha a um triângulo equilátero, pois nos ombros são postos grandes xales, que acabavam por cobrir também a cintura. O advento da máquina de costura, em 1830, facilitou, duas décadas depois, maior apuro na confecção dos trajes.

Segundo a autora, a máquina de costura havia sido inventada em 1830 mas só se tornou praticável em 1843 com os aperfeiçoamentos de Howe: mais ou menos simultaneamente são feitas inovações por Wilson, Grover, Singer e Gibbs. Primeiramente foi usada na fabricação de sapatos; em 1850 já produzia roupa masculina barata, a ser vendida pronta. Em 1858 os grandes costureiros de Paris usavam-na. E em 1860, quase toda roupa era feita à máquina e estava a caminho da padronização.

Durante o decênio de 1870 as costas femininas ficaram em evidência, e o conjunto da indumentária dá a impressão de estar caindo, em cascatas. Em 1884 a anquinha sobe a cintura, a parte anterior do vestido se torna mais reta. Os penteados também são mais levantados. As cores usadas em meados do século dezenove são mais contrastantes entre si e o uso da estampa florida se popularizou. Isso pode ser consequência do desenvolvimento de novas formas de iluminação e a produção e aperfeiçoamento de novas técnicas de tingimento. Os tecidos femininos característicos do período de minha pesquisa, segundo a autora, são os seguintes: o veludo, a seda, os roçados, os tafetás cambiantes, o gorgorão e o cetim. Para os vestidos de rua simples usavam linho e seda e lã e seda; para os trajes de gala usavam brocados de ouro e de prata com flores

coloridas, gaze cristalizada, tarlatanas palhetadas de ouro e tules debruados de guirlandas.

No caso dos homens, em fins do século dezoito a roupa tende a se uniformizar, predomina o redingote, ou uniforme de caçador inglês, o *riding-coat* (devido ao costume inglês de montar). Esse estilo originou a casaca, conhecida até a atualidade. Juntamente com a casaca, no século dezenove era essencial possuir ao menos uma cartola, pois ela funciona como um sinal de respeito. Esse século também marca o uso das calças fixadas por presilhas abaixo dos sapatos, em substituição aos calções com botas de montar. As cores também são discretas. Segundo a autora, a moda do preto começa aproximadamente em 1840 por conta do escritor e político inglês, Bulwer Lytton (1803-1873) e os escritores românticos. Somente com a prática do esporte a indumentária masculina de finais do século vai ter mais alguma mudança, especialmente nas cores, que clareiam um pouco. Os trajes masculinos vão, gradativamente, perdendo a sua função de destaque e competição social. Os tecidos usados se tornam cada vez mais discretos – como o linho e a lã. A vaidade masculina é transferida para o rosto. O uso dos bigodes é comum nos exércitos de Napoleão, sendo considerado como um símbolo de ferocidade. Posteriormente esse costume se espalha. Outros objetos são usados pelos homens como símbolo de distinção: a bengala, o charuto e o guarda-chuva. Os mais pobres usam cigarros de palha.

A Revolução Francesa pressupôs igualdade política entre os homens. Desse modo, teoricamente, pessoas não tão bem nascidas poderiam se destacar na alta sociedade. A moda se espalhou por meio de jornais e revistas, inclusive entre as camadas sociais de baixa renda. A vida urbana faz surgir novos empregos. Mulheres passaram a exercer atividades que visavam o comércio fora do ambiente doméstico, por conta do desenvolvimento industrial. A especialização de funções produzia ocupações distintas. As moças bem nascidas, não realizavam nenhum tipo de trabalho e viviam na expectativa de um bom casamento. Para tanto, investiam pesado nos trajes e no aprendizado de boas maneiras. O trabalho não era visto como algo adequado para ser realizado por pessoas de maior poder aquisitivo (tanto mulheres quanto os homens). É interessante a abordagem de Gilda de Mello

e Souza no terceiro capítulo, pois ela reflete um pouco sobre as expectativas femininas da época:

Mas, se não se casando a mulher via seu prestígio na sociedade diminuído, dedicando-se ao trabalho remunerado descia imediatamente de classe. Fora dos trabalhos de agulha, o ensino particular era a única oportunidade de que dispunha uma mulher de certo nascimento para ganhar a vida. (SOUZA, 1987, p. 91).

A autora prossegue referindo-se à indumentária:

Essa criação artística, poderoso elemento na luta entre os sexos, em que realiza a procura de seu ser, é ainda o elemento de diferenciação pessoal dentro do grupo. Pois não tanto o vestido – a opulência dos tecidos e a exuberância dos folhos – mas a maneira de usá-lo, de fazê-lo concordar com o seu corpo e sua alma, de imprimir o movimento à estrutura total, distingue as mulheres entre si. (SOUZA, 1987, p. 106).

Gilda de Melo e Souza discorre em seu livro sobre os sinais exteriores que apontam a formatação de uma hierarquia social:

[...] visualizar as sutis diferenças que separam os grupos entre si, pois elas aqui e ali se petrificam[...] os indivíduos espalhando-se pelos bairros de uma cidade de acordo com os grupos a que pertencem, como se procurassem, através de uma unidade local, reforçar a identidade de usos e costumes, de hábitos e mentalidade. [...] reforçar a todo o momento uma realidade imponderável, cuja exteriorização conferisse a cada um uma segurança maior. Os próprios lugares públicos refletem ainda a hierarquia da sociedade. (SOUZA, 1987, p. 11).

A autora ainda destacou na literatura de Machado de Assis e José de Alencar a posse da riqueza como elemento determinante na edificação da estrutura social. A demarcação de classes era feita por meio da apropriação de diversos métodos.

Uma diferença notável, segundo a autora, era a existente entre os mecanismos de demarcação social do campo e os dos centros urbanos. No caso da cidade, ela afirma que os mecanismos principais eram o consumo de bens, o requinte das maneiras e elementos passíveis de observação direta, como a vestimenta. Em contraste, no campo os mecanismos de estratificação

eram valores como a história familiar, a posse de grandes propriedades (aqui estavam incluídos os escravizados e as mulheres).

Uma imagem interessante é a fotografia da página 117 (figura 42) do livro em questão, que mostra um patriarca montado num cavalo em frente sua casa e todas suas *posses*, como a família, o escravizados os e animais. Ele aparece no primeiro plano, bem destacado e imponente com seu casaco e chapéu, que simbolizam sua posição.



Figura 42. **Homem do campo.** Autoria desconhecida. Fotografia. Sem data.

No segundo plano, podemos observar os escravos, um deles sustentando as rédeas do cavalo. Atrás de tudo isso, aparecem as filhas e a mulher. Aqui, o fotógrafo também fez uso dos recursos de claro-escuro que a fotografia permitia. Tecidos mais rígidos ou mais grossos estariam associados à riqueza, por serem comumente mais caros.

2.4 Indumentária e a ocupação social

A cidade amanhece. Aos poucos eles vão chegando, usam calções de algodão barato, estão descalços como todo escravo deve andar. São negros de diferentes etnias. São ladinos, são crioulos. Localizam-se nas esquinas, nos portos, nas portas das lojas. (SILVA, 1988, p.11).

Os escravizados domésticos e os da cidade vestiam-se de forma completamente diferente daqueles que trabalhassem no campo, muito embora a nudez ou seminudez fosse comum. Os homens vestiam-se



praticamente com uma tanga. Algumas mulheres usavam apenas saias, posteriormente passam a cobrir os seios. O tecido era confeccionado de algodão cru. Homens e mulheres, ao serem comprados, não usavam nada, somente um pano em torno da cintura. O chamado escravo de ganho (possuidor de um pecúlio tirado da renda obtida para seu senhor no serviço de terceiros), deveria andar descalço, mesmo tendo condições para calçar-se, de modo a explicitar sua condição de cativo.

Figura 43. **Sem título.** Christiano Jr. Fotografia. 1860.

Num engenho, muitas vezes era a dona-de-casa quem dirigia os trabalhos do dia-a-dia de um grupo de cozinheiras, amas-de-leite, carregadores, fiandeiras, costureiras, lavadeiras, passadeiras, pintores, pedreiros e barbeiros. O escravo de uma casa de ricos era freqüentemente desprezado pelo seu colega desnutrido pertencente ao vizinho pobre. As senhoras donas-de-casa preparavam muitas das mercadorias do tabuleiro das escravas, como quitutes, bebidas, bordados etc. Por possuírem uma determinada posição social a manter, essas mulheres brancas não se expunham a vender tais mercadorias na rua. (ALENCASTRO, 1997).



Figura 44. **Negra vendedora de frutas.** Autoria não-identificada.
Fotografia sobre papel albuminado. Sem data.

Alguns homens alugavam escravos para realizar serviços de pedreiro, latoeiro, carpinteiro ou pintor. No final do século dezenove, esse mercado vai se tornando cada vez mais restrito para os escravos, até que desaparece. Esse período apresentava algumas peculiaridades, como um crescente antilusitanismo. Cipriano Barata, deputado baiano nas cortes de Lisboa de 1821, editor do jornal Pernambucano *Sentinela da Liberdade* foi um hiper-nacionalista. Só vestia roupas de algodão brasileiro e seu chapéu era feito de palha de palmeira de carnaúba. Alguns nacionalistas cortavam o cabelo de modo a deixar uma risca bem marcada no penteado. Esse corte era conhecido como *estrada da liberdade*, e pregava o fim da dominação portuguesa. Estava na moda na época da independência e ainda existia por volta de 1860, sendo usado por muitos mestiços em ascensão. (ALENCASTRO, 1997).



Figura 45. **Sem título.** Militão. Daguerreótipo. c. 1878.

2.5 Um caso especial: a indumentária baiana

Eu não poderia deixar de destacar a indumentária baiana, conhecida até os dias de hoje, e fixada em inúmeras fotografias do século dezenove.



Para tal empreitada, tomei como base algumas das pesquisas de Raul Lody, que são apropriadas nessa investigação. Inicialmente, refiro-me aqui a um ensaio específico publicado por ele na revista da *Série Comunicado Aberto* (1996). Outra fonte, de mesmo autor, é o livro *Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras* (2003), que possui um capítulo dedicado somente à indumentária. Conforme o autor comenta, o objetivo principal do uso de tecidos, ou *panos de vestir*, era tapar as vergonhas, parafraseando o Padre Antônio Vieira. Ele salienta que os escravos recebiam duas peças para usar por tempo indeterminado.

Figura 46. **Bahiana**. José Maria Oscar Rodolfo Bernardelli.
Escultura em gesso. Sem data.

O corpo do escravo, enquanto suporte meramente utilitarista, deveria estar coberto, embora marcas étnicas, sinais de sociedades, escarificações no rosto e em outras partes, e dentes limados dessem distinções, situassem grupos, procedências e, visualmente, determinassem entidades. As aquisições de panos para, segundo a moral cristã, vestir o corpo nu, já começava a formar um elenco de morfologias adaptadas, que buscavam, talvez, algumas aproximações com desenhos africanos. (LODY, 1996, p. 02).

Uma informação importante ressaltada pelo autor é a influência da questão econômica nos trajes usados pelos negros. Nesse caso, ele trata da

roupa sura, como o primeiro estilo de indumentária baiana, muito discreta, composta de saia e camisa. Havia também (e há nos dias de hoje) a *roupa de razão*, que quer dizer *roupa que come*, e refere-se às obrigações em rituais religiosos de origem africana, como o candomblé. É composto por saias sem anágua, podendo ter ou não camisa. É ainda usada na altura do busto, deixando os ombros livres.

O turbante afro-brasileiro, segundo o autor, é afro-islâmico. Como toda composição indumentária, além de agregar outros valores culturais, o turbante também tinha função de proteção da cabeça do calor do sol. Na iniciação no candomblé, a cabeça é raspada. Em Portugal, o uso do turbante pelas mulheres foi proibido durante muito tempo pois lembrava o bioco muçulmano.

De muitas formas se pode amarrar o torço na cabeça. Também pode ele ser de diferentes tamanhos e formatos, desde um simples pedaço de pano triangular até todo um vasto chalé. (VALLADARES, 1952, p. 2).

O turbante poderia ser amarrado à cabeça de muitas maneiras, segundo Lody, algumas delas cheias de significados, variando também a maior ou menor exposição das orelhas. Quanto ao tecido, também se diversificou o uso: tecido branco engomado, com richelieu (espécie de renda), panos listados, decorados com seda, brocados etc.

O torço cachoeirano é especial na montagem da baiana de beca. A maneira de utilizá-lo é totalmente peculiar, o torço é preso à cabeça sendo arrematado em forma de bola na nuca, o significado é único, lembra mais um penteado do que um torso propriamente dito. (LODY, 1982, p. 18).

O autor explica que o turbante protege o ori (cabeça). Mulheres iniciadas no candomblé, por exemplo, em momentos especiais ficam sem o turbante, de modo a estabelecer contato mais direto com o sagrado. Além disso, as volumosas saias que conhecemos até hoje, refletem a indumentária européia. As batas largas, que deixavam os ombros à mostra, são de origem muçulmana, assim como os chinelos em couro lavrado, conhecidos como changrim.



No que se refere à religiosidade perpetuada no Brasil, a indumentária baiana, no candomblé, apresenta algumas peculiaridades. Nos terreiros Kêtu e Angola, as vestes possuem armações que avolumam as saias. Nos terreiros Jeje, as saias são mais longas e possuem menos armação. O traje da baiana é a base para as roupas dos orixás, que também possuem símbolos específicos, cada um deles. Ao lado, uma mulher incorporada pelo orixá Oxossi, que é o orixá das florestas e das caças, e carrega nas mãos e na indumentária símbolos que fazem referência a isso.

Figura 47. Filha de Santo incorporada pelo orixá Oxóssi. Pierre Verger.
Fotografia. Sem data. Coleção particular.

Somam-se à indumentária baiana os famosos balangandãs:



Figura 48. Figs e balangandãs. Prata e marfim.
Coleção particular. Século XIX.

As pencas ou molhos de balangandãs ou de amuletos estão incluídos nesse exagero de adorno, reforçando o ideal de riqueza e poder dos senhores coloniais [...] Alguns balangandãs visíveis nas pencas são originários de funções específicas de atividades econômicas – os ganhos, tais como bolas de louça, figas, saquinhos de couro, dentes de animais – encontram-se ainda medalhinhas, cruxifixos e outros símbolos cristãos absorvidos e relidos pela funcionalidade. (LODY, 2003, p. 251).



Figura 49. **Figas e balangandãs.** Prata, pedra, coral e osso. Coleção particular. Século XIX.

O autor enfatiza que, apesar de algumas alterações no uso dos balangandãs, eles persistem na joalheria baiana dos dias de hoje, em pulseira, argolas etc. Além disso, colares com cores simbólicas referenciam o orixá de quem o veste. Interessante notar a variedade de símbolos religiosos agregados nas figuras que compõe essas jóias, como os ex-votos, a chave de São Pedro, os pássaros, os instrumentos musicais e até figas.

O tão popular *pano-da-costa* compõe a indumentária baiana e de negras de outros estados, como Rio de Janeiro, desde o período colonial. Usado sobre os ombros, o pano da costa teria como principal função, segundo Lody, distinguir as hierarquias das negras nos grupos afro-brasileiros. O autor considera que esse tecido mantinha características de padronagem e formato retangular, podendo ser bicolor, bordado em crivo, *richelieu* e com aplicação de renda, de bilro e outras técnicas. Poderia ser

tecido em algodão, tear manual (no tear masculino o homem trabalha sentado, no feminino a mulher trabalha de pé). O pano era feito em tiras, que seriam costuradas. O número de tiras variava de acordo com a usuária, tendo em média seis ou mais tiras. Outro dado apontado pelo autor é o uso em formato de rodilha, amarrado na cintura.

Lody também infere que não só a estampa, mas também a maneira de arranjar o tecido no corpo, demonstravam alguma característica da usuária:

O pano colocado na altura do busto e pendendo até aproximadamente os joelhos valoriza e indica a condição feminina, cobrindo os seios, o ventre e o sexo – temas freqüentes do imaginário religioso, das tradições e da condição da mulher, ainda como representações de deuses femininos, mães ancestrais, entre outros. (LODY, 2003, p. 249).



Figura 50. **Panos-da-costa**. Debret. Litografia colorida. c.1834-1839.

Lody também fez menção ao uso de tamancos de influência portuguesa (associados às pessoas mais pobres) e sandálias pelas negras, citando comentário de Donald Pierson:

Freqüentemente se vêem (mulheres negras) os calçados habituais da classe baixa, isto é, os tamancos, de sola de madeira e bico de couro; ou ocasionalmente, chinelos de pano. Algumas mulheres andam descalças. (LODY, 2003, p. 283).

Algumas dessas sandálias, segundo o autor, eram bordadas com fios de ouro. Em seu *Dicionário de Arte Sacra* (2003), referiu-se ao comentário de Licídio Lopes (*O rio Vermelho e suas tradições*, 1984), que dizia:

As sandálias eram de cetim ou pelicas com salto alto, mas não entravavam os pés inteiros, ficavam nas pontas para mostrar mais faceirice no andar. (LODY, 2003, p. 282).

Na Bahia do século dezenove, ocorreu um fenômeno interessante no que diz respeito aos modos de vida da população, conforme é analisado no terceiro capítulo do livro *História da vida Privada no Brasil* (1997). A preocupação com a aparência, ou *status*, atingia praticamente quase todas as camadas da população, inclusive alguns escravos. O autor destacou uma citação bem interessante de Vilhena, que descreveu a ostentação de algumas mulheres baianas e suas escravas, no início do século dezenove:

As peças com que se ornem (as senhoras) são de excessivo valor, e quando a função o permite aparecem com suas mulatas, e pretas vestidas com ricas saias de cetim, becas de lemiste finíssimo, e camisas de cambraia, ou cassa, bordadas de forma tal, que vale o labor três, ou quatro vezes mais que a peça; e tanto é o ouro, que cada uma leva em fivelas, cordões, pulseiras, colares ou braceletes, e bentinhos, que sem hipérbole, basta para comprar duas ou três negras, ou mulatas como a que o leva: e tal conheço eu que nenhuma dúvida se lhe oferece em sair com quinze ou vinte, assim ornadas. Para verem as procissões, é que de ordinário saem acompanhadas de uma tal comitiva. As cadeiras em que saem para funções públicas não importam em menos de duzentos, ou trezentos mil-réis; e a parelha de negros que a conduzem, nada menos de trezentos mil-réis. (ALENCASTRO, 1997, p. 174-175).



A figura ao lado encerra o luxo descrito por Vilhena. Não houve muitas pinturas que retratassem negras trajadas e retratadas de forma tão exuberante, ainda mais num retrato produzido a óleo.

Figura 51. **Autoria não-identificada.**
Museu Paulista.
Óleo s/ tela. 1850.

Figura 52. **Jóia de negra.** Autoria não-identificada. Museu Carlos Costa Pinto.
Séc. XVIII ou XIX.





Figura 53. **Braceletes**. Ouro e coral. Coleção particular. Séc. XVIII - XIX.



Figura 54. **Pulseira**. Ouro e coral. Coleção particular. Séc. XVIII - XIX.

Capítulo III: Análise das indumentárias nas obras

Organizo esse capítulo para realizar apontamentos diretos nas indumentárias de negros de representações típicas, o que, de certo modo, já fiz anteriormente. Assim, nesse capítulo pretendo utilizar como ferramenta de análise o que já foi pesquisado até o momento.

3.1 Alguns estilos de indumentárias e relações sociais

Quando pensamos em relações sociais dos negros, é confuso imaginarmos algo independente da sociedade branca. Entretanto, a população negra estava incluída nesse conjunto. Para que tal esquema funcionasse (o que aconteceu por um bom tempo), era necessário que determinados valores fossem constantemente lembrados - como num sistema educacional. A indumentária, a alimentação, os lugares de descanso - eis algumas das coisas que sinalizavam o lugar destinado aos negros.

Nessa parte da minha pesquisa, tomo como referência o conteúdo presente no livro *História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional* (ALENCASTRO, 1997), para tentar contextualizar historicamente. Os autores da coleção aludem aos costumes brasileiros. Outros livros importantes nessa etapa, especialmente como fonte iconográfica, tendo em vista a qualidade das reproduções são *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX* (KOSSOI, 1994), *O negro na fotografia brasileira do século XIX* (ERMAKOFF, 2004), *O Brasil na fotografia oitocentista* (VASQUEZ, 2003), bem como o já citado *A Travessia da Calunga Grande* (MOURA, 2000).

Também incluí algumas referências do livro *Ser escravo no Brasil* (1982), de Kátia de Queirós Mattoso, pois o assunto principal do livro é o escravo e suas relações sociais. Interessante notar que os livros que eu encontrei que tratam especificamente da iconografia do negro são todos relativamente recentes. De tempo em tempo são trazidos à tona materiais diversos relacionados à representação do negro e à produção artística destes,

o que é imprescindível para ampliar as metodologias de estudo sobre a população negra do século dezenove e seus descendentes.

Embora a quantidade de escravizados tenha diminuído gradativamente no decorrer do século dezenove, isso não significava grandes melhorias nas relações entre pessoas de fenotípias distintas. Falo de fenotípias porque é certo que grande era o número de mestiços no século dezenove, entretanto, a ascendência negra não era algo encarado positivamente, na verdade era algo a ser escondido (em alguns casos, talvez escondido não por autodepreciação, mas por estratégia), especialmente para aqueles desejosos de *subir* na vida. Abaixo, transcrevi parte de uma tabela que relaciona a quantidade de escravizados por período e região do Brasil:

População escrava brasileira comparada à população global por região (1819-1872)

Região	Porcentagem de escravos: 1819	Porcentagem de escravos: 1872
Norte	27,3	8,5
Nordeste	33	9,4
Sul	28,9	16,0
Centro-oeste	40,7	7,8

Figura 55. Mapa populacional.

O negro a ser vendido era exposto ao possível comprador da melhor maneira. A aparência revelaria a sua saúde física e moral. Ao corpo do escravizado, era aplicado óleo de palma, para dar brilho e esconder possíveis doenças de pele. Após o tráfico se tornar ilegal, o negro ainda é considerado mercadoria importante (até que esse trabalho fosse substituído por mão-de-obra assalariada branca). Os africanos que ainda chegavam ao Brasil no século dezenove, maltratados durante a longa viagem para cá, eram submetidos a tratamentos para parecerem mais saudáveis.

Kátia de Queirós Mattoso, no livro *Ser escravo no Brasil* (1982) discutiu uma problemática relacionada ao que ela chama de *repersonalização* da pessoa negra:

A nova personalidade do escravo é criada por essa inserção, numa sociedade dominada por um modelo branco, de homens pretos ainda sob a inspiração e padrões africanos. São as tensões continuadas dessa integração difícil que obrigam a própria vida do escravo a adaptar-se às relações de tipo escravista e o levam a todos os esforços, todas as humilhações, todas as obediências e fidelidades para com os senhores infalíveis. (MATTOSO, 1982, p. 102).

A autora ainda cita o nordeste como exemplo de substituição da violência física a favor da *manipulação patriarcal e paternalista* (Idem, p. 103), o que eu suponho que tenha se tornado uma tendência pois, aparentemente, esse tipo de dominação ofereceria uma certa segurança e talvez diminuísse o risco de revoluções violentas por parte dos escravizados. O negro que recebesse a função de feitor, por exemplo, se sentiria mais próximo da elite branca e, conseqüentemente menos negro que um escravizado que trabalhasse na plantação.

É triste concluir que no imaginário de muitos dos negros nascidos no Brasil, o senhor branco funcionou como um modelo para eles, pois gozava de maior poder aquisitivo e prestígio social. A existência social desse negro era realizada em função desse senhor branco. A criança negra nascida no Brasil se tornava adulta e continuava submissa a essa estranha figura paternalista – seu modelo bem-sucedido a ser seguido. Imagino que a primeira referência de organização social começa em casa. Suponho que dessa maneira ocorreu a imposição, por parte dos brancos, e a assimilação (forçada ou não), por parte de muitos negros – de valores sociais brancos, o que favoreceu o funcionamento do sistema escravista.

No que se refere às diferenças entre os africanos e os negros nascidos no Brasil, Mattoso indica em sua pesquisa que os brancos consideravam os chamados *crioulos* (negros nascidos no Brasil) responsáveis por suas atitudes. Ofícios mais especializados eram comumente destinados a eles, embora muitos negros africanos tivessem ótimas habilidades profissionais. O africano (chamado de boçal), segundo a autora, era “normalmente

considerado uma criança ignorante que necessita ser criada, educada” (MATTOSSO, 1982, p. 106).

Levando em conta o comentário da autora, podemos compreender que a problemática a ser resolvida pelos negros naquele contexto era intensa: os negros africanos precisavam se adaptar, apesar do choque cultural que sofriam; os negros nascidos no Brasil sofriam ainda maior problema de identidade, pois não possuíam nenhum passado ou lembrança remota de existência social digna. Provavelmente a única referência existencial ideal era a branca. A imagem abaixo nos mostra uma diferenciação entre os escravos.



Figura 56. **Sem título.** Militão Augusto de Azevedo. Fotografia. Museu Paulista. 1870.

Obviamente, o homem situado à frente na imagem (figura 56) é o dono de todos os outros prováveis escravos. A indumentária, bem como a postura e as posições na fotografia identificam cada um deles. Ao lado do patrão, está um mestiço, o segundo melhor vestido. Só o dono usa sapatos. Ao fundo, há

um cenário de vegetação pintado. É conveniente observar a grande aproximação da indumentária do negro com a do branco, sobretudo nas últimas décadas do século dezenove. Entretanto, a rigidez existente no estilo do traje do provável dono dos escravos e na sua postura é inquestionável. Há que se destacar os penteados e o uso de barba.

O produtor dessa fotografia, Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), atuou como ator durante algum tempo e, paralelamente, se desenvolveu como fotógrafo. O trabalho como ator certamente deve ter contribuído para a criação e captação de cenários variados. Em 1864, passou a produzir *cartes-de-visite* (cartão de visita) trabalhando para os fotógrafos *Carneiro & Gaspar*. Militão comprou este estabelecimento comercial em 1875, após o falecimento de Gaspar. A fotografia destacada na página anterior (figura 56) foi tirada em 1870, período em que Militão trabalhava como funcionário do estúdio *Carneiro & Gaspar*, o que talvez causasse uma certa padronização de seu trabalho, especialmente na produção dos cartões de visita. Além disso, suponho que o fato desse tipo de formato de foto ser mais barato e popular, por si só, já favorecia a padronização na estética das composições.

Essa fotografia (figura 56), no que se refere à distribuição dos elementos no espaço, em pouco se compara à produção acadêmica em pintura do período. A solução é simples: O elemento mais importante da composição, o senhor branco, aparece no centro da imagem. A altura de seus corpos é visível por meio da justaposição exata dessas alturas no espaço fotográfico. As pessoas negras dessa foto só se distinguem pela postura, pela indumentária e pelos contrastes de cor que a fotografia permite. Coincidência ou não, se observarmos os contrastes de claro-escuro existentes nas cores das calças, da esquerda para a direita ou vice-versa, concluiremos que os negros não foram distribuídos aleatoriamente atrás do homem branco e talvez as roupas tenham sido escolhidas em função da cor que seria mais adequada para destacar o homem branco. Militão era um fotógrafo experiente, tendo consciência das possibilidades técnicas que a fotografia poderia lhe propiciar.



Figura 57. **Sem título.** Carneiro & Gaspar. Fotografia. Sem data.

A imagem acima registra a provável ex-escrava Marcelina. Essa pequena fotografia foi anexada ao processo de anulação do casamento (1887) movido pela esposa de Antonio, dono dessa escrava. A esposa acusava o marido de adultério com Marcelina (ALENCASTRO, 1997). Em suas vestes estão evidenciados todos os códigos associados às mulheres pertencentes aos estratos sociais considerados mais nobres: o leque, o longo vestido acinturado, o laçarote na parte anterior da cintura finíssima, com

direito a plissados, bordados e pescoço coberto, digno de uma *sinhá*. O cenário ao fundo é típico dos estúdios fotográficos do período, que usavam com frequência cenários para imitar paisagens. Diferentemente da fotografia anterior, nesse caso essa mulher está mais composta em relação ao cenário, apesar de estar totalmente centralizada. Esse retrato poderia ser uma pintura de época.



Figura 58. **As Vênus negras do Rio de Janeiro.** Jean-Baptiste Debret. Aquarela. Sem data.

No Rio de Janeiro do século dezenove, os negros eram inseridos em variadas atividades, conforme já mencionado. As mulheres da aquarela acima (figura 58), chamadas de Vênus negras por Debret, vestem-se de forma muito cuidadosa e enfeitada, pois são prostitutas, algumas fugidas, outras provavelmente forçadas pelos donos, que viam no negro uma fonte de renda, sendo a mulher negra, considerada um objeto sexual. O colorido de suas vestes evoca a riqueza das senhoras brancas.

A palavra *mukama*, em quimbundo, refere-se a escravos domésticos de ambos os sexos. Imitando costumes europeus, as amas-de-leite eram muito comuns no Império. O aluguel de amas-de-leite foi uma atividade econômica importante nas cidades. Negras eram comumente alugadas em período pós-natal, muitas vezes separadas de seus filhos.



Figura 59. **O padre Morales, cantando a mulata.** Henrique Fleiuss. 1871. Extraído da publicação *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, décimo primeiro ano, n. 572, 26 nov. 1871, p. 4572.

Imagens como a acima denunciavam a posição da mulher negra e das mestiças na sociedade. Algumas negras acabavam se tornando amantes de seus patrões, voluntariamente ou não. Publicações contendo imagens caricatas como essa serviram para satirizar comportamentos da época. O estudo de tais ilustrações caricaturescas já renderia uma pesquisa, pois a narrativa é bem diferente das fotografias e pinturas. À sua maneira, essas imagens são também muito reveladoras. Se considerarmos que a caricatura faz uso assumido do exagero de formas para reforçar algum conceito ou preconceito, é notável na imagem que o desenhista quis evidenciar algo que todos sabiam (pois desenha uma cabeça enorme a espionar). Os signos na imagem que identificam a mulata são a cor da pele, obviamente, e a indumentária. Entretanto, nessa imagem as roupas desempenham um papel tão grande quanto as nuances de cor que o ilustrador lançou mão. Todo tipo de iconografia se presta a uma função.

3.2 Pinturas

É preciso que cada um esteja vestido de acordo com sua condição, e em pintura só os trajes podem distinguir as pessoas; mas, conservando-se o caráter dessa condição, é preciso que os panejamentos sejam bem escolhidos e bem arranjados. (PILES, 1708, apud LICHTENSTEIN, 2004, p. 89-90).



Figura 60. **Batismo de um negro** . F. J. Stober. 1878. Óleo s/ tela. Coleção particular.

Na imagem acima (figura 60), o uso de proporções irregulares das personagens negras em relação às personagens brancas é um recurso que revela o objetivo dessa pintura: a Igreja católica, que se autodenominava civilizadora dos escravizados, realiza a sua *missão*, ao livrar um negro (ou será uma negra?) da *vida pagã* (vida que justifica o fato de serem dominados, como criaturas moralmente inferiores). A desproporção era um

recurso exclusivo da pintura e de outras técnicas manuais que permitissem maior interferência, como a litografia ou a aquarela. Nas fotografias, essa possibilidade não existia, a não ser em fotomontagens. O texto recortado no início desse capítulo faz parte do *Curso de pintura por princípios* (1708), de Roger de Piles (1635-1709), republicado no volume sexto de *A pintura* (2004). O autor oferece esclarecimento sobre a importância que deve ser conferida aos trajes nas pinturas. Ele sugere que os homens raramente devem ser pintados com ornamentos muitos ricos, ao contrário das mulheres. Além disso, Piles considera que muitas vezes não é vantajoso tirar da moda algo para os retratos, e sim escolher o que se julga adequado para o tema. Ele afirmou:

E creio também que se poderiam utilizar, para os retratos de família, ora roupas de moda, ora roupas que indicam alguma virtude ou algum atributo, ou até mesmo as roupas de alguma divindade pagã. (PILES, 1708, apud LICHTENSTEIN, 2004, p. 91).

Esse julgamento caracteriza o momento de criação na pintura. Desse modo, é possível confrontar os padrões de representação pictóricos com os fotográficos.



Figura 61. Soldados de Mogi das Cruzes combatendo índios botocudos.
Jean-Baptiste Debret. Aquarela. 1827.

Uma descrição interessante de uma imagem estereotipada é aquela referente aos bandeirantes paulistas. Botas de cano alto, chapéu de abas largas, gibão e bolsa são alguns acessórios que passaram a fazer parte desse imaginário. Esse estereótipo baseia-se numa gravura de Debret (figura 61) produzida num período muito posterior às bandeiras, no livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, do início do século dezenove. (MARTINS, 2004).

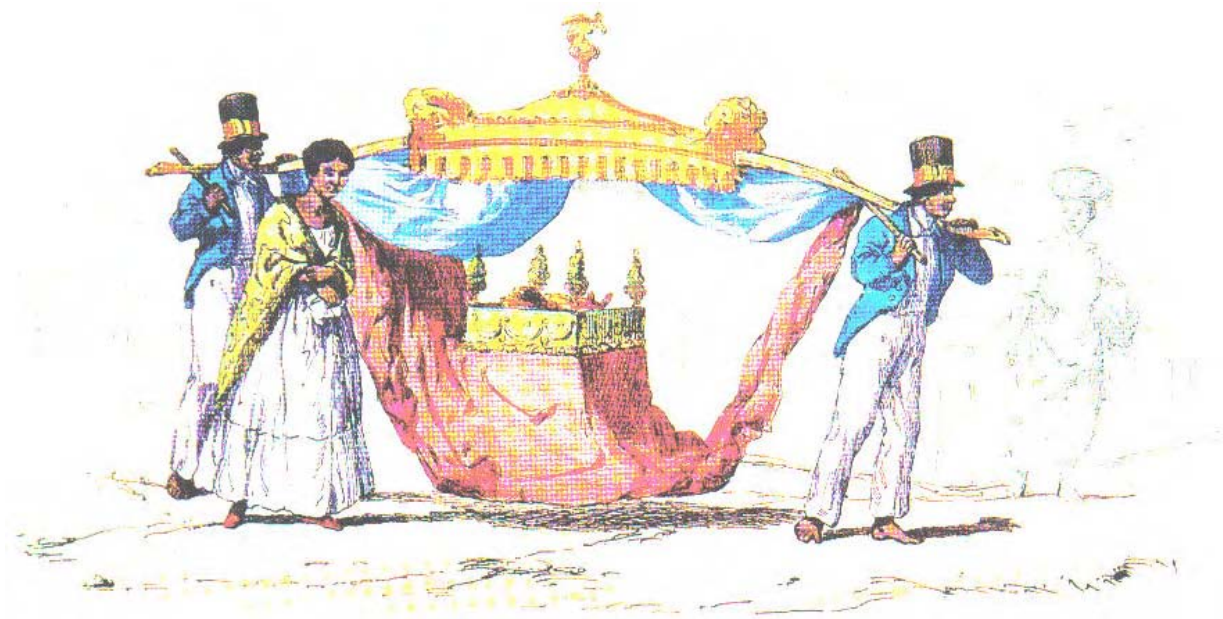


Figura 62. **Enterro de Anjinho**. Edward Hildebrandt. Litografia aquarelada. 1846-1849.

Ao longo do século dezenove, cidades como Salvador e Rio de Janeiro tinham populações predominantemente negra e mestiça. De suas terras de origem, os africanos trouxeram as mais variadas concepções sobre a morte. Viam os ancestrais como forças ajudadoras no cotidiano e asseguradoras da boa morte. Rituais fúnebres eram considerados importantíssimos. A figura acima explicita uma contradição: os carregadores estão trajados elegantemente (o momento exige), apesar de estarem descalços. A mulher usa um tecido (talvez um pano-da-costa) de modo semelhante ao uso que as portuguesas fazem de seus xales, sobre os ombros.

Os iorubás (conhecidos como nagôs na Bahia e incluídos entre os negros minas no Rio) acreditavam que era possível que o espírito de um morto vagasse até que os vivos os despachassem. Os fon, vizinhos dos iorubás, comercializavam escravizados e os denominavam depreciativamente de nagô (que significa aquele que não toma banho). Candomblés dedicados aos mortos, os egungum nagôs, foram criados na primeira metade no século dezenove, segundo tradição oral conservada por participantes do culto. Na segunda metade do século dezenove, o jornal O ALABAMA falava da realização de cerimônias religiosas para os mortos africanos, força vital, adivinhações etc. O jornal ainda mencionava que além de negros, pessoas brancas de várias classes também consultavam especialistas africanos. Muitos negros cuidavam de seus mortos à maneira católica mesclada à africana (ALENCASTRO, 1997).



Figura 63. **Negra quitandeira.** Antonio Ferrigno. Óleo s/ tela. c. 1890. Pinacoteca do Estado.

A pintura da página anterior (figura 63) é bem interessante para análise pois possui muitos elementos simbólicos: o pano-da-costa caído, os chinelos (de uso comum às mulheres negras) ao canto, o turbante e as jóias. Podemos considerar que, de certo modo, os elementos principais da indumentária que caracterizam as negras nas representações são principalmente o turbante e os panos-da-costa. O retrato nos exhibe uma mulher negra num momento de reflexão. Ela é mais humanizada. Está sentada, aparentemente cansada ou deprimida.

Antonio Ferrigno, italiano, viveu em São Paulo entre 1893 a 1905, retratando muitas plantações de café, que serviram de propaganda na Europa e foram expostas em Paris, no ano de 1900. Selecionei essa fotografia para análise pois suponho que ela ilustre um momento de ruptura na representação do negro. Além disso, provavelmente foi produzida na transição do século dezenove para o século vinte. Preconiza o interesse de artistas a trabalharem a temática social. A exemplo temos a produção de Cândido Portinari (1903-1962) e Emiliano di Cavalcanti (1897-1976) no começo do século vinte. Portinari pintou muitas telas e murais, destacando-se, na década de 30, seus retratos de garimpos e cafezais, de temática social, como na pintura intitulada Café (1935). Di Cavalcanti se destacou na pintura e foi um dos mentores da conhecida Semana de 22, que se tornou um marco na arte modernista brasileira, enfatizando o nacionalismo. Para isso, esse artista retratou muitas mestiças.

A pintura seguinte (figura 64) também é muito reveladora. A posição central da mulher branca, nesse caso, a enaltece. Uma mulher rica, apesar de não se ocupar com nenhum trabalho, era considerada a dona da casa, exercendo esse controle. A indumentária dos negros na pintura se prestou a reforçar idéia de riqueza dessa mulher. Os escravos são belos e bem trajados. Entretanto, estão arranjados no espaço de modo a demonstrar uma posição de disponibilidade servil. Como é freqüente nos retratos, os negros estão descalços. As mulheres, evidentemente, estão ornadas dentro daquela estética associada ao luxo das escravas, incluindo bata e saia avolumada. Contudo, o estilo da indumentária foge um pouco do padrão, pois as negras não ostentam em suas vestes um pano-da-costa ou um turbante. As jóias

não são tão africanizadas, mas tem lá o seu requinte. Todo esse aparato luxuoso e três escravizados apenas para dar banho em uma criança branca.

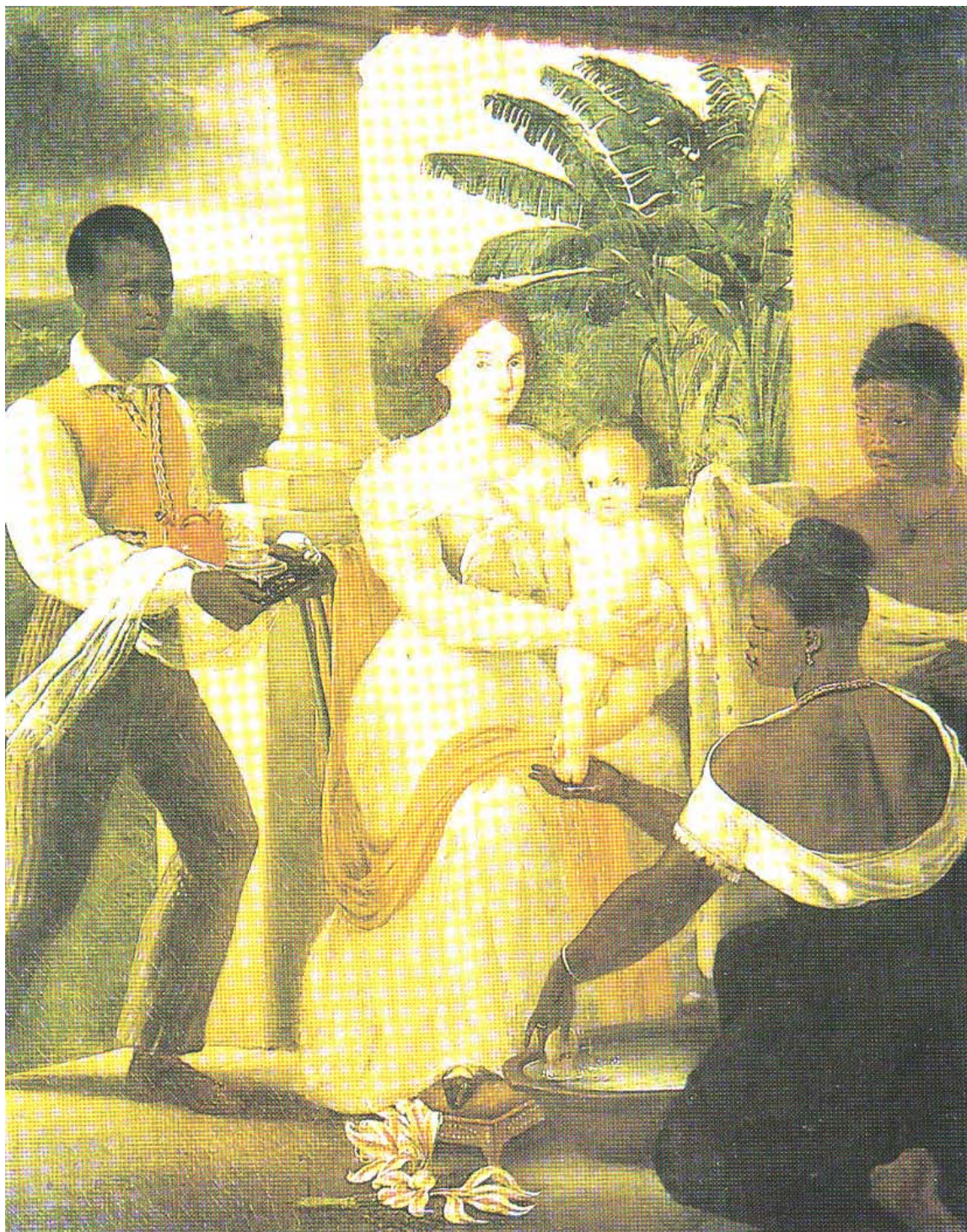


Figura 64. *Esposa do artista com o filho no colo*. Armand Julien Pallière. Óleo s/ tela. Sem data.

Tanto a figura 63 como a 64 valorizam um ideal de representação clássico, que é compreensível, se considerarmos a formação acadêmica

desses dois artistas. A pintura seguinte (figura 65) apresenta um marinheiro dignamente representado. A camisa aberta sugere o trabalho braçal executado por ele. O pintor o retratou segurando uma corda, outro fator que estaria relacionado às suas atividades. Essa associação também ocorre nas fotografias de negros, pois muitos deles foram fotografados ostentando algo que identificasse o trabalho executado por cada um deles. Nesse caso, como o trabalho é braçal, o tecido é mais suave, permite movimentação, e o panejamento produz muitos detalhes na pintura. Se fosse um nobre, o tecido seria mais grosso e mais rígido. Entretanto, a leveza dos trajes também pode nos remeter aos tecidos suaves das esculturas gregas. Essa estética clássica impregnou a formação de muitos pintores acadêmicos.



Figura 65. Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana. José Correia de Lima. Óleo s/ tela. 1853.



Figura 66. **Fuga de escravos.** François August Biard. Óleo s/ madeira. Coleção Sérgio Fadel. 1859.

Na pintura acima, temos um belo exemplo de uma atitude romântica, de um artista que pinta com frequência a temática abolicionista, talvez influenciado pelas idéias de revolução de sua época: François August Biard (1798-1882). Esse artista francês veio para o Brasil em 1858, antes disso já havia retratado pessoas da Europa e da África. Diferentemente de muitos artistas que retrataram o negro, nesse caso, a pintura não é necessariamente etnográfica. As massas da composição, o uso do claro-escuro e os panejamentos contribuem para ressaltar o movimento de fuga. Nenhuma das pessoas é destacada em especial. Entretanto, sinto uma certa positividade nessa cena. As pessoas caminham para a luz. O artista nos dá a sensação de que elas estão fazendo a coisa certa. As vestes claras, apesar de maltrapilha e desajustadas, aliadas aos panos-da-costa e os pés descalços sinalizam o grupo social ao qual pertencem.

3.4 Fotografias

Eu podia dizer isso de outro modo: o que funda a natureza da Fotografia é a pose. (Barthes, 1984, p. 117).



Figura 67. **Arthur Gomes Leal com a ama-de-leite Mônica.**
João Ferreira Villela. Fotografia albúmem. 1860.

A fotografia acima é uma das imagens que me moveram a realizar essa pesquisa. Trata-se de Mônica, mulher sofrida, vítima de um sistema

escravista que lhe impôs um papel: objeto-mãe do sinhozinho que aparece na foto. Mônica, uma escrava ama-de-leite, retratada nessa fotografia feita a pedido da família do garoto, Joaquim Vilela, é um exemplo comum de negros retratados naquele período. O ato de ser registrado pelo fotógrafo era um grande evento. Para tanto, tudo era muito bem produzido. Mônica provavelmente emprestou roupas e jóias de sua senhora, conforme lhe ordenaram. Ela simplesmente não está à vontade, nem com a roupa, nem com toda a situação, diferentemente do garoto, cuja postura já denota uma relação de posse, talvez infantil, mas Mônica está tão rígida, como se não recebendo o toque do garoto. Os pés não aparecem na fotografia, mas é possível que ela esteja descalça.

A ama-de-leite Mônica demonstra em sua postura uma espécie de protesto contido. Nota-se que o garoto se apóia confortavelmente sobre ela, que por sua vez, não demonstra o mesmo conforto para com ele e menos ainda de sua própria condição. Essa cena apresenta uma carga dramática negativa. O fotógrafo de Mônica provavelmente tentou produzir uma imagem idealizada pelos *donos* da escrava. Apesar disso, essa mulher também expressa seu sofrimento na imagem fotográfica, cujos criadores não puderam esconder.

Outra realidade que destaco dentre as análises desse capítulo são as representações de crianças negras: existe uma relação muito complicada das crianças escravizadas e seus donos. Algumas delas eram criadas de forma muito próxima aos senhores, separadas dos pais. Na litografia da página seguinte (figura 68), dois garotos escravizados exercem funções diferentes. O menino à esquerda é um escravo doméstico, o da direita é um escravo de ganho. O primeiro usa casaco e calça simples, cabelo de corte simétrico e pés descalços. O segundo se mostra um tanto mais desleixado, inclusive na postura, apesar de não haver grande diferença na qualidade das roupas dos dois. O primeiro vive perto do dono, o segundo, caminha pelas ruas vendendo seus produtos.

O fotógrafo francês Victor Frond (1821-1881) passou cerca de dois anos no Brasil, e retratou imagens do Rio de Janeiro e Bahia, sendo considerado o primeiro a retratar o trabalho escravo em fotografias. Fotografou engenhos de açúcar e fazendas de café, bem como a família

imperial. Várias de suas fotografias foram litografadas. Frond registrou um contexto: pessoas realizam uma ação em determinado local. Similar ao trabalho produzido por Debret ou Rugendas. Considero que a litografia destacada abaixo (figura 68) não figuraria num museu etnográfico, ao menos não teria sido produzida com tal objetivo.



Figura 68. **Vendedor**. Autoria não-identificada. Litografia a partir de fotografia de Victor Frond. c. 1859-1861.

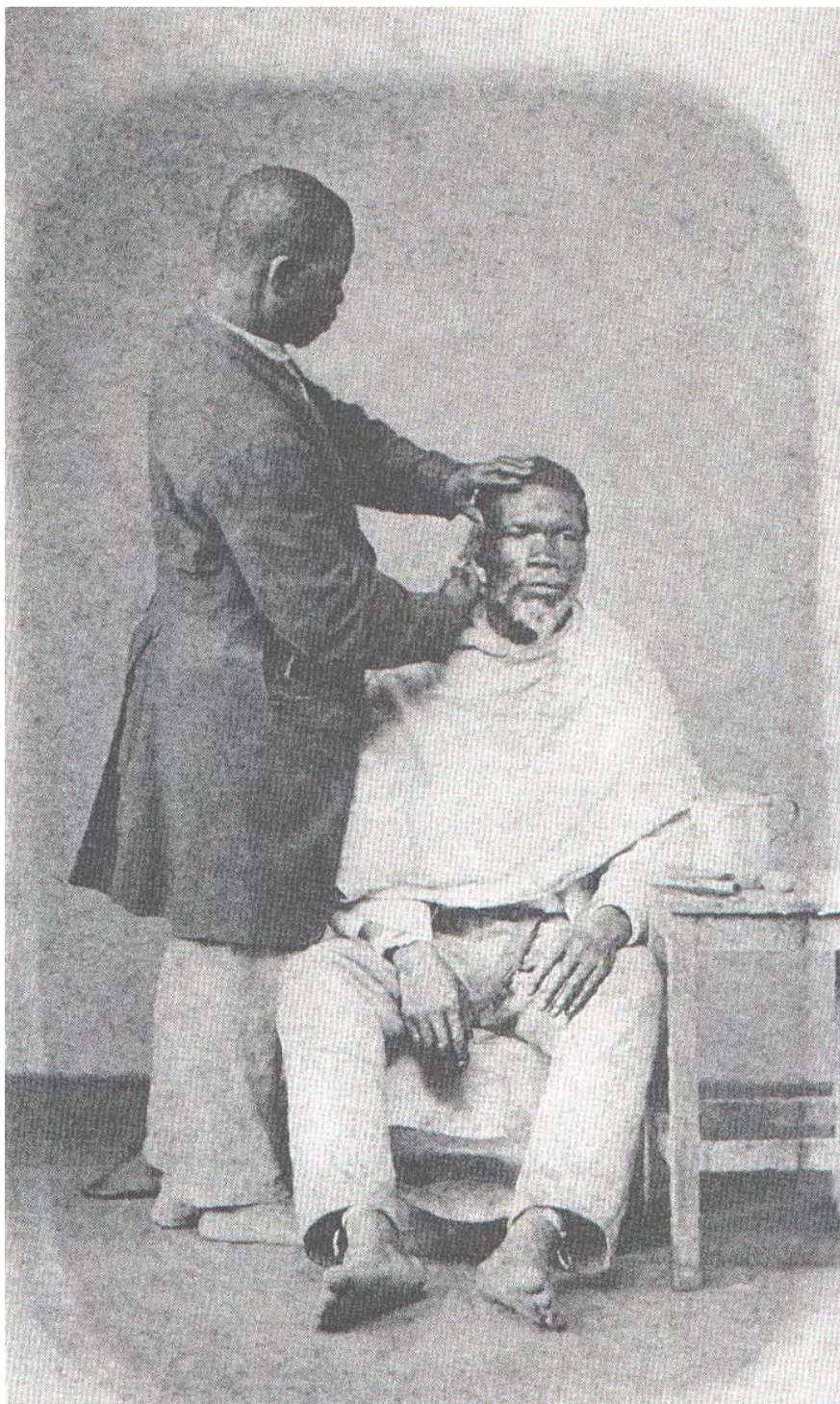


Figura 69. **Barbeiro (negro de ganho).** Christiano Júnior. Albúmem (*carte-de-visite*). 1865. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Acima (figura 69), há uma fotografia típica das representações de negros: o homem exerce um trabalho (escravo de ganho) e é retratado de acordo com o trabalho. Contudo, nesse caso os dois homens foram registrados de modo isolado. Não estão associados a espaço social algum. O

fundo da fotografia é neutro. O objetivo desse tipo de imagem era mostrar única e exclusivamente o *tipo de preto* (usando a expressão desse fotógrafo em anúncio no *Almanaque Laemmert*). Com o surgimento e disseminação dos museus etnográficos na Europa, fotografias de negros passam a fazer parte de tais acervos, divulgando países e pessoas consideradas exóticas.

Não encontrei nenhum negro calçado em fotografias de Christiano Júnior. Menciono esse fato porque não era uma regra o escravo andar sempre descalço. Não raro, negras foram fotografadas ou pintadas usando espécies de chinelos com a parte da frente fechada (como calçados islâmicos), e os homens usando sandálias abertas. Entretanto, o não uso de calçados nos retratos funcionava como um símbolo de distinção.

A mulher posando na próxima fotografia (figura 70) está calçada. A ponta de seu sapato de couro (provavelmente um tamanco) brilhante surge através do vestido. O fotógrafo Klumb era fugitivo do exército francês, veio para o Brasil em 1852. Ensinou fotografia à princesa Isabel e recebeu, em 1861, o título de Fotógrafo da Casa Imperial. Foi um dos pioneiros na produção de fotografia paisagística no Brasil, destacando-se nessa área.

Como símbolos principais das mulheres negras na iconografia, a mulher registrada por Klumb (figura 70) usa turbante cruzado na cabeça e pano-da-costa. Seguem-se os outros elementos da indumentária: bata com detalhes bordados, uma bela saia de chitão, avolumada com anáguas de barra rendada, pulseiras e colar de contas. Como eu já destaquei no decorrer dessa pesquisa, a iconografia do negro foi se desenvolvendo e dando origem aos modelos de representação.

Klumb ficou pouco tempo no Brasil, entretanto deve ter tido contato com algum tipo de imagem padronizada. Com tantos acessórios, é uma pena que a fotografia seja em preto-e-branco. Mesmo assim é bem interessante, pois as estampas resultam numa textura que enriquece a imagem. A mulher é bela. O fotógrafo se apropriou desses recursos. Mas não consegui arrancar a expressão triste do rosto da moça.



Figura 70. **Negra posando em estúdio no Rio de Janeiro.** Revert Henrique Klumb. Fotografia. 1862. Coleção Ruy Souza e Silva.

A fotografia da página seguinte (figura 71) é uma das poucas fotografias de negros na qual enxergamos uma certa expressão de felicidade. A indumentária pode justificar um pouco esse sentimento. Os colares, rosários e pulseiras têm, freqüentemente, função religiosa e estética. O sapato evidenciado, de ponta virada para cima nos remete às culturas afro-islâmicas. As sombrinhas, à frente, reforçam a idéia de luxo e feminilidade. O bordado das batas demonstra o apuro, suponho que seja richelieu, que até

hoje é algo tradicional na Bahia. Os turbantes não são tão avolumados como os da fotografia anterior. Lody menciona que essas formas podem estar relacionadas às diferentes etnias, especialmente as do candomblé. (LODY, 2003, p. 283).



Figura 71. **Cartão-postal.** Rodolpho Lindemann. Fotografia. c. 1890.
Fundação Gregório de Mattos, Salvador.

O requinte nos trajes dessas mulheres nos sugere que elas estivessem em posição privilegiada em relação aos outros negros. Essa foto é posterior à data oficial de abolição da escravidão. Alguns fotógrafos possuíam acessórios para serem usados por ocasião da fotografia. As mulheres estão repletas de ornamentos tipicamente afro-brasileiros e estão à vontade. Contudo, a foto é um cartão-postal. O fotógrafo francês, Rodolfo Lindemann, montou estabelecimento fotográfico em Salvador, no ano de 1881, destacando-se com a produção de cartões postais de *tipos de negros* da Bahia. Em seus cartões postais, ele identificava por escrito o *tipo de negro*: lavadeira, vendedora, criada, carregador africano, ganhador etc.



Figura 72. **Vendedor de doces.** Marc Ferrez. Fotografia. 1899. Acervo do Instituto Moreira Salles.

Na página anterior (figura 72), temos uma fotografia típica de um negro associado ao trabalho. Podemos notar que a abolição da escravidão não significou a mudança na representação do negro, ou o tipo de trabalho que caberia às classes mais pobres (e pobreza, até os dias de hoje, tem cor). Este homem parece um escravo de ganho. Casaco, chapéu, calça comprida, pés descalços e seu meio de trabalho: isso é o que ele significa na foto. Como podemos notar, a qualidade técnica da imagem é excelente. O fotógrafo, Marc Ferrez (1843-1923), nascido no Rio de Janeiro, registrou os negros em estúdio fechado e paisagem natural, fosse nas ruas, nas esquinas, ou improvisando estúdios ao ar livre.



Figura 73. **Colheita de café.** Marc Ferrez. Fotografia. Sem data.

A habilidade de fotografar paisagens lhe rendeu o título de fotógrafo da Comissão Geológica do Império do Brasil. Na iconografia, seus retratos de negros se mostrarão um tanto diferenciados devido a essa habilidade do artista em fotografar ambientes externos. A fotografia acima é um belo exemplo dessa habilidade. Aqui, os negros estão associados à paisagem

fotografada, fazem parte do contexto do café. As indumentárias, obviamente, não são requintadas, pois o trabalho não permitiria. As saias das mulheres não apresentam volume. As cabeças não possuem turbantes, apenas lenços para proteção. Existem outras fotografias similares a essa, compostas pelas mesmas pessoas. O fotógrafo também se mostrou um criador de imagens, compondo-as de modo a equilibrar as cenas. As pessoas estão bem alinhadas na imagem. Certamente isso não foi feito ao acaso.

Conclusão

As missões artísticas que vieram ao Brasil exerceram grande influência sobre a iconografia do negro aqui produzida. Os estereótipos presentes em representações criadas por artistas viajantes serviram de modelo para vários tipos de retratistas, inclusive fotógrafos. Nas pinturas, o imaginário era explicitado por meio de simbologias antigas, tais como as que compõem as diversas alegorias aos quatro continentes. Ao mesmo tempo, apesar de não existirem tantas pinturas a óleo retratando negros, pude perceber que a formação acadêmica dos artistas imprimiu às imagens traços clássicos. Na indumentária, os tecidos poderiam se mostrar tão suaves quanto àqueles que figuram em esculturas gregas antigas.

Fotografias de caráter etnográfico foram apreciadas em apoio às teorias evolucionistas do fim do século dezenove, sendo devidamente caracterizadas e contextualizadas para assumirem tal função. As fotografias em formato de *cartes-de-visite* massificaram conceitos depreciativos relacionados à população negra. As vestimentas funcionaram como código compositivo essencial na maioria dos retratos .

A indumentária do negro pesquisada nas obras contribuiu para reforçar determinados valores e conceitos existentes no esquema social escravista e pós-escravista. Fantasiada ou não, a iconografia do negro nos revela um pouco desses conceitos. Ao apreciarmos vestimentas e tecidos tradicionais de alguns povos negros africanos, é possível notar a extrema riqueza e variedade de técnicas, estilos, usos e funções destas, sendo que algumas delas foram perpetuadas ou ressignificadas no Brasil. Considerando tamanha variedade, pouco foi exposto na iconografia do período pesquisado. Muito se perdeu da indumentária negra por conta da necessidade de aculturação e imposição religiosa católica.

A religiosidade ou cosmologia africana no Brasil não foi literalmente fotografada ou pintada no século dezenove porque não era isso que se desejava expor. Além disso, os signos que comporiam os retratos deveriam

ser compreensíveis aos espectadores aos quais se destinassem, traduzindo idéias. Para isso, foram desenvolvidas algumas soluções iconográficas.

Alguns signos principais foram eleitos para compor as representações de negros. Para as mulheres, os sinais principais são o pano-da-costa (ou similar aos xales portugueses), o turbante, a saia avolumada, a bata e acessórios como os balangandãs e outras jóias. Para os homens, a evidência dos pés descalços, a inclusão do instrumento de trabalho nos registros fotográficos, estar com ou sem camisa ou ainda, com a camisa aberta (associação ao desleixo por causa do trabalho). Quando os homens aparecem bem vestidos, os pés descalços são ainda mais destacados, especialmente nos cartões de visita. Como pude conferir por meio das imagens e pesquisa bibliográfica, andar descalço não era uma regra, sobretudo no caso das mulheres. Entretanto, havia também categorias de sapatos mais adequados às negras, como o tamanco.

Não foram muitos os retratos em pintura a óleo de pessoas negras no fim do século dezenove. Normalmente, essa técnica de pintura está mais associada a uma admiração daquilo que é representado. Por isso foram feitos tantos retratos de nobres, paisagens naturais ou acontecimentos memoráveis. Apesar disso, podemos perceber alguns casos isolados, como é evidente na produção de François August Biard, de temática abolicionista. Estou certa de que diversos mestiços foram pintados, contudo as imagens não indicarão isso. Demonstrar a ascendência negra não representaria nenhuma vantagem naquela época.

Na fotografia, podemos considerar como embranquecimento, além da cor da pele, a mudança dos trajes, que vão se igualar à estética branca. A exemplo, incluí nessa investigação um raro ambrótipo de um homem negro que foi embranquecido na fotografia (figura 22). Suponho que ele tenha considerado importante ser representado dessa maneira. As fotografias predominantes dos escravizados – e padronizadas – foram aquelas que se destinavam às pesquisas etnográficas ou imagens em cartão postal. Ambas as formas têm um objetivo final similar: apresentar o exótico. Essa apresentação do exótico sugere uma diferenciação de espécie, que está relacionada às teorias evolucionistas do fim do século dezenove.

Algo deve ser destacado: a fotografia seleciona. Os cartões postais, em especial, registravam o que o público-alvo esperava ver e aquilo que se desejava mostrar. A maioria dos retratados eram pessoas negras que ostentavam melhores condições físicas, mas é evidente que elas não faziam jus à condição da maioria. Anúncios de jornais para encontrar escravizados fugitivos denunciavam muitas deformações físicas associadas à violência e ao trabalho repetitivo, mesmo em pessoas jovens. A podridão da dita civilização deveria ficar escondida, não seria algo interessante para um registro fotográfico destinado às elites econômicas.

A estética da indumentária baiana, a exemplo da mestiçagem, funcionou como uma das soluções iconográficas e culturais. Assim como ocorria na população branca, a indumentária negra masculina associada à beleza não era tão importante. Contava mais o asseamento, a rigidez dos tecidos (quanto mais grosso, mais caro e mais luxuoso) e a posição econômica do homem, que, no caso dos homens negros, relacionava-se à habilidade profissional. Um homem negro se destacaria dentre os outros por conta de alguma habilidade técnica.

As mucamas fotografadas eram ligadas à infância de crianças ricas, sendo sempre bem trajadas. Esse tipo de fotografia reforçava o status da família. Em minhas pesquisas notei que o trabalho era anexo à pobreza. Negros também foram retratados junto à família para a qual trabalhavam, figurando como posses. Havia uma idéia de que quanto mais pessoas estiverem a serviço de alguém – e melhores vestidas – maior o status social dessa pessoa.

O trabalho caberia aos escravizados, sendo estes fotografados sempre vinculados às suas atividades, destacadamente os homens. Nas imagens, essa era a importância social deles. Entretanto, o não registro dos negros em piores condições físicas nos sugere que a população branca, de certo modo, se enxergava naquelas imagens. Não que se comparasse a uma pessoa negra, mas os caracterizava como seus objetos. Um pensamento narcisista não os permitiria expor o pior de seus objetos, o que significaria também expor a si mesmo.

A problemática dessas representações reside em dois motivos principais: Primeiro, a iconografia, por si só, desempenha função didática. Segundo, os registros da população negra trazem à contemporaneidade uma espécie de memória maculada, que ninguém quer associar a si mesmo. Não podendo se associar a esse tipo de memória, o indivíduo opta pela memória daquilo que é mais positivado, a memória branca. Não é necessário que nos desloquemos de nossa realidade para compreender o estrago que tais relações escravistas transmitidas nas imagens causaram. Para que alguém se considere civilizado, precisará da referência daquilo que irá considerar não-civilizado. O negro funcionou como esse tipo de referência. A iconografia massificada educou o povo iletrado.

Concernente à minha pesquisa bibliográfica sobre a história da moda, não tive nenhuma dificuldade em encontrar material referente à estética européia. Aliás, é o que mais se estuda, tradicionalmente, nas escolas de moda. Quando se fala em pesquisa de moda que não seja européia ou norte-americana, convencionou-se usar a expressão *étnico*. O uso freqüente desse termo nos indica que a estética da indumentária africana, indígena ou oriental, por exemplo, são *a outra* estética. Entretanto, eu não seria compreendida se dissesse estar pesquisando indumentária étnica francesa. Fala-se em étnico como uma estética em separado. Fala-se em étnico como um estilo de outrem: penteados étnicos, maquiagem étnica, moda étnica. Fala-se de estilos étnicos associando-os a povos não-brancos. E fala-se aqui no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: A era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1997.

AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento: Arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil+500 anos Artes Visuais, 2000

ALENCASTRO, Luiz Felipe de; NOVAIS, Fernando A. *História da Vida Privada no Brasil: v.2. Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social de arte no Brasil*. 3ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARAÚJO, Emanuel. *Arte e religiosidade no Brasil: heranças africanas* (catálogo da exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1997.

_____, Emanuel. *Negras memórias, memória de negros: O imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão*. Catálogo da exposição. Belo Horizonte: Palácio das Artes - Fundação Clóvis Salgado, 2003.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira/EDUSP, 1980.

BARDI, Pietro Maria. *História da Arte Brasileira: pintura, escultura, arquitetura e outras Artes*. São Paulo: Pietro Maria Bardi, 1975.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1984.

BATTISTONI, Duílio Filho. *Pequena história das artes no Brasil*. Campinas, São Paulo: Editora Átomo, 2005.

BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros, 2000.

BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. v.3: A Pintura Posterior à Missão Francesa 1835-1870. Rio de Janeiro: Pinacoteca, 1983.

CIAVATTA, Maria. *O mundo do trabalho em imagens: a fotografia como fonte histórica* (Rio de Janeiro, 1900-1930). Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*. São Paulo: Editora brasiliense, 1985.

DEL PRIORI, Mary; VENÂNCIO, Renato. *O Livro de Ouro da História do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

_____. *Ancestrais. Uma introdução à história da África Atlântica*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2004.

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

ESTRADA, Luís Gonzaga-Duque. *A arte brasileira*. São Paulo: Mercado das Letras, 1995.

FAGG, William. *Yoruba Beadwork*. Art of Nigéria. London: Lund Humphries Publishers Ltda, 1981, p. 65.

FEMENICK, Tomislav R. *Os escravos: da escravidão antiga à escravidão moderna*. São Paulo: CenaUn, 2003.

FLÜGEL, J. C. *A psicologia das roupas*. São Paulo: Mestre Jou, 1966.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: a formação da sociedade brasileira sob o regime patriarcal*. 47.ed. São Paulo: Global Editora, 2003.

_____, Gilberto. *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*. 2.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

GILLLOW, John. *African textiles*. Colour and Creativity across a continent. London: Thames & Hudson Ltda., 2003.

GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

HAMBATÊ BA, Amadou. Tradição viva. In.: *A história Geral da África*. Rio de Janeiro: 1982.

KOSSOI, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____, Boris. *Realidade e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, 3.ed.

LAVER, James. *A roupa e a moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: Textos essenciais*. v.6.

LODY, Raul. *Devoção e culto a Nossa Senhora da Boa Morte*. Recife: Fundaj; Salvador: BAHIA TURSA, 1982.

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

_____. *O que que a baiana tem...um traje nacionalmente brasileiro*. Revista da Série Comunicado Aberto, nº 26, Abril 1996.

LUSTOSA, Heloisa Aleixo (org.). *Imagem e identidade*. Um olhar sobre a história. Coleção Museu Nacional de Belas artes. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2002.

MAISONNEUVE, Jean. *A psicologia social*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MARTINS, Paulo César Garcez. Coleção Terra Paulista. In: *A vida cotidiana dos paulistas: moradias, alimentação, indumentária*. v.2. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

MATTOSO, Kátia de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

MELLO E SOUZA, Marina de. *África e Brasil Africano*. São Paulo: Ática, 2006.

MONTES, Maria Lúcia. ARAÚJO, Emanuel (org.). *Negro de corpo e alma*. Catálogo da exposição. Mostra do Redescobrimento: Associação Brasil+500 anos Artes Visuais, 2000.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637–1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

QUERINO, Manoel. *A raça africana e os seus costumes na Bahia*. Salvador: Editora Progresso, 1955.

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

RAMOS, Arthur. *O negro na civilização brasileira*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1956.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil: 1802-1858*. 7.ed., Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1986.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. *A escravidão africana na arte contemporânea brasileira: um olhar sobre quatro artistas*. Dissertação de Mestrado. I.A. UNESP. São Paulo: 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em SP no final do séc. XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SHILDER, Paul. *A imagem do corpo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SILVA, Marilene Rosa Nogueira de. *Negro de Rua*. São Paulo: Editora Acitec, 1988.

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

SOUZA, Wladimir Alves de et al. *Aspectos da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

STAHEL, Mônica. *O Livro da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TIRAPELI, Percival. *Festas de fé*. São Paulo: Metalivros, 2003.

_____, Percival. *Igrejas Paulistas: Barroco e rococó*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____, *Arte brasileira (coleção completa)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

TOBIAS, José Antonio. *História das idéias estéticas no Brasil*. 1967

TORCATO, Maria lê Lourdes. *Capulanas & Lenços*. Maputo: Missanga Idéias e projetos Ltda., 2004.

VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

VALLADARES, José. *O torço da baiana*. Salvador: K. Paulo Hebeisen Editora, 1952.

WILSON, Elizabeth. *Enfeitada de sonhos: moda e modernidade*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

Índice dos créditos das figuras

Figura 01. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637–1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 313.

Figura 02. MELLO E SOUZA, Marina de. *África e Brasil Africano*. São Paulo: Ática, 2006, p. 101.

Figura 03. Mapa da África (grupos étnicos). GILLLOW, John. *African textiles. Colour and creativity across a continent*. London: Thames & Hudson, 2003.

Figura 04. p. 64: MELO E SOUZA, Marina de. *África e Brasil Africano*. São Paulo: Ática, 2006, p. 82

Figura 05. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637–1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 272.

Figura 06. BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros, 2000, p. 93.

Figura 07. Ibidem, p. 89.

Figura 08. Ibidem, p. 93.

Figura 09. Ibidem, p. 75.

Figura 10. www.starnews2001.com.br/aleijadinho.html, acesso em 08/08/2006.

Figura 11. BATTISTONI, Duílio Filho. *Pequena história das artes no Brasil*. Campinas, São Paulo: Editora Átomo, 2005, p. 35.

Figura 12. ARAÚJO, Emanuel. *Negras memórias, memória de negros: O imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão*. Catálogo da exposição. Belo Horizonte: Palácio das Artes, 2003, capa.

Figura 13. TIRAPELI, Percival. *Igrejas Paulistas: Barroco e rococó*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 107

Figura 14. NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1997, p. 73.

Figura 15. Ibidem, p. 40.

Figura 16. Ibidem, p. 85.

Figura 17. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637–1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 359.

Figura 18. ADES, Dawn. *Arte na América Latina: A era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1997, p. 39.

Figura 19. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637–1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 455.

Figura 20. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637–1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 472.

Figura 21. ADES, Dawn. *Arte na América Latina: A era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1997, p. 09.

Figura 22. ERMAKOFF, George. *Negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Casa editorial, 2004, p. 11.

Figura 23. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637–1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 631.

Figura 24. TIRAPELI, Percival. *Arte brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006, p. 67.

Figura 25. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637–1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 84.

Figura 26. Ibidem, p. 400.

Figura 27. p.88: STAHEL, Mônica. *O Livro da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 103.

Figura 28. LAVER, James. *A roupa e a moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 82.

Figura 29. ERMAKOFF, George. *Negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Casa editorial, 2004, p. 214.

Figura 30. ARAÚJO, Emanuel. *Negras memórias, memória de negro: O imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão*. Catálogo da exposição. Belo Horizonte: Palácio das Artes – Fundação Clóvis Salgado, 2003, p. 15.

Figura 31. AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento: Arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil+500 anos Artes Visuais, 2000, p. 39.

Figura 32. Ibidem, p. 39.

Figura 33 e 34. Ibidem, p. 52.

Figura 35. Ibidem, p. 89.

Figura 36. MONTES, Maria Lúcia. ARAÚJO, Emanuel (org.). *Negro de corpo e alma*. Catálogo da exposição. Mostra do Redescobrimento: Associação Brasil+500 anos Artes Visuais, 2000, p. 263.

Figura 37. FAGG, William. *Yoruba Beadwork. Art of Nigéria*. London: Lund Humphries Publishers Ltda, 1981, p. 65.

Figura 38. Ibidem, p. 79.

Figura 39. GILLLOW, John. *African textiles*. Colour and Creativity across a continent. London: Thames & Hudson Ltda., 2003, p. 174.

Figura 40. Ibidem, p. 51.

Figura 41. LUSTOSA, Heloisa Aleixo (org.). *Imagem e identidade*. Um olhar sobre a história. Coleção museu nacional de Bela Artes. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2002, p. 69.

Figura 42. SOUZA, Gilda de Melo e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.117.

Figura 43. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637–1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 632.

Figura 44. Ibidem, p. 645.

Figura 45. Ibidem, p. 638.

Figura 46. Ibidem, p. 551.

Figura 47. ARAÚJO, Emanuel. *Negras memórias, memória de negros: O imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão*. Catálogo da exposição. Belo Horizonte: Palácio das Artes - Fundação Clóvis Salgado, 2003, p. 16.

Figura 48. MONTES, Maria Lúcia. ARAÚJO, Emanuel (org.). *Negro de corpo e alma*. Catálogo da exposição. Mostra do Redescobrimento: Associação Brasil+500 anos Artes Visuais, 2000, p. 263.

Figura 49. Ibidem, p. 262.

Figura 50. http://pt.wikipedia.org/wiki/Pano_da_costa (acesso em 22/05/2006)

Figura 51. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637–1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 513.

Figura 52. www.nordesteweb.com (acesso em 25/06/2006).

Figura 53. MONTES, Maria Lúcia. ARAÚJO, Emanuel (org.). *Negro de corpo e alma*. Catálogo da exposição. Mostra do Redescobrimento: Associação Brasil+500 anos Artes Visuais, 2000, p. 260.

Figura 54. Ibidem.

Figura 55. MATTOSO, Kátia de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. 3ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p.65.

Figura 56. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 640.

Figura 57. ALENCASTRO, Luiz Felipe de; NOVAIS, Fernando A. *História da Vida Privada no Brasil: v.2. Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 237.

Figura 58. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 640, p. 397.

Figura 59. Ibidem, p. 561.

Figura 60. BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros, 2000, p. 102.

Figura 61. MARTINS, Paulo César Garcez. Coleção Terra Paulista. In: *A vida cotidiana dos paulistas: moradias, alimentação, indumentária*. Vol. II. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 99.

Figura 62. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 507.

Figura 63. BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros, 2000, p. 155.

Figura 64. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 359.

Figura 65. ADES, Dawn. *Arte na América Latina: A era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1997, p. 39.

Figura 66. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 627.

Figura 67. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 662.

Figura 68. Ibidem, p. 662.

Figura 69. ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa editorial, 2004, p. 130.

Figura 70. Ibidem, p. 203.

Figura 71. Ibidem, p. 216.

Figura 72. Ibidem, p. 141.

Figura 73. ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa editorial, 2004, p. 114.