



MODA AFRO-CRIOULA: NOTAS SOBRE A COMPOSIÇÃO DA APARÊNCIA NEGRA DO SÉCULO XIX

Afro-Creole Fashion: Notes on the Composition of the Black Appearance of the 19th Century

Ribeiro, Vanhise da Silva; Mestre; Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, hiseribeiro@yahoo.com.br¹

Resumo: A moda vestimentar da categoria negra do século XIX acompanhou movimentos sociais, políticos e culturais, estando também presente na produção artística de viajantes e estrangeiros que retratam esse período. Assim, buscaremos, sob o aporte da estética e da poética, analisar a composição da aparência negra; seus papéis e códigos sociais, seus arranjos, tendências e referencialidades em voga.

Palavras-chave: Vestuário, moda afro-crioula; aparência negra.

Abstract: The 19th-century black dress fashion accompanied social, political and cultural movements, and is also present in the artistic production of travelers and foreigners who portray this period. Thus, we will seek, under the influence of aesthetics and poetics, to analyze the composition of the black appearance; their social roles and codes, their arrangements, trends and referentialities in vogue.

Keywords: Clothing, afro-creole fashion; black appearance.

Introdução

Tomando como objeto de estudo o vestuário religioso da Irmandade da Boa Morte de Cachoeira-Ba², recorreremos à história dessa confraria, acompanhando os movimentos sociais, políticos e culturais que, no século XIX, deram origem as composições vestimentares utilizadas atualmente por essa irmandade, dentre as quais, destacamos nesse estudo, o *traje de crioula*. Presente no repertório cultural

¹ Bacharel em Comunicação Social (2010) e Mestre em Ciências Sociais (2017) pela UFRB. Desenvolve pesquisas na área de Moda, com ênfase na dimensão simbólica, afetiva e sociocultural do vestuário. É autora do documentário: Vestes Vibrantes, Mulheres Fascinantes, 2010 e coautora do livro de As Vestes da Boa Morte (EDUFRB), 2015.

² A Irmandade da Boa Morte é uma confraria religiosa fundada nas primeiras décadas do século XIX, em Salvador. No Recôncavo Baiano, mais especificamente na cidade de Cachoeira-Ba, essa devoção surge em meados do século XIX, sendo praticada até os dias de hoje. Para fazer parte dessa confraria afro-católica, as irmãs devem ser negras, possuírem mais de 45 anos de idade, serem adeptas do candomblé, mas também devotas de Nossa Senhora.



dessa irmandade negra secular, o *traje de crioula* se mobiliza no bojo das dinâmicas identitárias de composição da aparência negra no século XIX, constituindo-se num traje que explora as possibilidades vigentes no mundo da moda. Realizando um percurso sócio-histórico, reconhecemos a emergência de uma moda vestimentar afro-crioula e, sob o aporte da estética e da poética, analisaremos a aparência negra, bem como os papéis e códigos sociais, seus arranjos, tendências e referencialidades.

O típico *traje de crioula* do século XIX

Dentro do universo cultural e religioso dos trajes que referenciam a Irmandade da Boa Morte de Cachoeira, podemos destacar o *traje de crioula*. Essa composição vestimentar, comumente utilizada por categorias negras no século XIX, se consolidou como elemento da cultura afro-brasileira, de forte representação no imaginário coletivo.

O termo *traje de crioula* ou como também é chamado, *traje de baiana*, integra um conjunto de indumentos de amplo repertório cultural, que constitui na colônia portuguesa, a composição da aparência negra, em destaque a aparência das negras africanas e das negras nativas, denominadas crioulas. Composto, essencialmente, por elementos como torço ou turbante ou, como é também chamado, *ojá*³, pela bata ou camisu [dependendo da composição e ocasião festiva], saia, *pano da Costa* e chinelos, além de adereços, alguns dos quais com requintes da '*joalheria crioulo afro-brasileira*', conforme Lody (2001):

O traje de crioula é, em base, o conhecido traje de baiana, formado pela ampla saia rodada de tecido estampada ou de cor única, arrematadas as bainhas com bico de renda ou fitas de cetim. Anáguas engomadas que armam as saias, dizendo a tradição que são necessárias sete anáguas. A camisa de rapariga ou *camisu*, branca, bordada em *richelieu* ou acrescida com rendas de bilro ou

³ Tipo de torço ou turbante utilizado na cabeça. É uma peça vestimentar utilizada por adeptos das religiões tradicionais africanas, religiões afro-americanas, religiões afro-brasileiras, podendo ser de vários tipos. Em geral é de cor branca, mas pode também ser colorido. Definição trazida pelo Dicionário Português [versão online].



renascença (...). Os turbantes, em tiras de pano branco ou listrado (...), além do complemento indispensável de todo o traje que é o pano-da-costa, seguindo tamanho, padrão e uso do pano de *alacá*⁴ (...). As joias do *traje de crioula* são bem distintas das que estavam nos *trajes de beca*. São fios-de-contas dos santos patronos, pulseiras em aros de cobre, latão dourado, ferro, além de brincos dos tipos *argola* ou *pitanga*, tradicionalmente feitos em prata ou ouro (...). Invariavelmente uma figa penderá para as costas, ou um belo dente de javali encastoado de prata ou alpaca, completando os amuletos básicos dispostos em correntes de elo miúdo de tipo *miçangão* ou mesmo nos próprios fios-de-contas. Finalmente chinelas de couro cru ou mesmo de cor branca. (Lody, 2001, p. 51-52).

Gozando ainda hoje de ampla utilização, seja na referencialidade cultural da Bahia e das representações que dela se faz, no ofício da baiana que comercializa seus quitutes e/ou nas reelaborações culturais e religiosas desenvolvidas pelo processo de diáspora, o *traje de crioula* e com ele, toda a sua expressividade, salienta uma imagética própria, que faz referência às negras crioulas, descendentes de africanos, nascidas no Brasil, razão pela qual se origina a tipificação desse traje.

Muito embora o *traje de crioula*, como o próprio termo já diz, restrinja o universo de utilização dessa composição vestimentar às negras crioulas, reconhecemos o risco de afirmar que esse traje manteve-se restrito a essas categorias sociais. Conforme ressalta Monteiro (2005), em meados do século XIX, as negras crioulas estavam mais concentradas nos serviços domésticos, portanto, "como entender a grande quantidade de representações e relatos de escravas ganhadeiras vestidas com esse traje?" (MONTEIRO, 2005, p. 72).

Seguindo a trilha documental, encontramos em Soares (1996), o papel de destaque da mulher negra no mercado de trabalho urbano. Conforme a autora encontra-se tanto mulheres escravas, colocadas no ganho por seus proprietários como negras livres e libertas que, em síntese, circulavam, vendendo gêneros diversos, monopolizando, muitas vezes, a distribuição de

⁴ O Pano de Alacá é, segundo Lody (2001), tecido africano feito em tear artesanal, em tiras de 20 cm de largura, com padrões geométricos, combinando cores e diferentes texturas dos fios de algodão e outros de seda, caroa entre demais fibras têxteis. O *pano da Costa*, segundo Lody (2001), segue a função e o uso do Pano da Alacá.



determinados produtos e/ou controlando a circulação de produtos alimentícios básicos (SOARES, 1996).

O trabalho de Soares (1996) analisa o sistema de ganho nas ruas de Salvador do século XIX, trazendo, informações de grande utilidade ao questionamento que nos deparamos em função da tipificação desse traje, como sendo exclusivamente de crioula. Abordando os dados do censo realizado em 1849, na freguesia de Santana⁵, na cidade Salvador, Soares (1996) destaca que esse levantamento indicou que a maioria das africanas libertas se dedicava ao pequeno comércio. Ressalta ainda, a ausência de crioulas libertas no referido Censo, por este ter sido feito para melhor controle dos africanos.

Sendo assim, embora os dados não permitam comparar o peso das crioulas no mercado de ganho, a autora acredita que "elas eram mais encontradas no serviço doméstico. Embora não estivessem absolutamente donas das ruas, as africanas eram maioria no ganho, pelo menos ao longo da primeira metade do século XIX" (SOARES, 1996, p. 60).

No cenário urbano da cidade de Salvador, principalmente nos mercados da cidade, as ganhadeiras, que como já vimos, eram africanas em maioria, garantiam sua sobrevivência, debaixo de toldos improvisados e/ou verdadeiras cabanas, feitas com esteiras. Como assinala Wetherell (*apud* SOARES, 1996):

Vestiam trajes do mesmo modelo, mas de fazendas de variadas cores, colorindo o cenário urbano. Algumas traziam, como na África, seus filhos atados às costas com "pano da Costa" ou soltos entre tabuleiros, em meio a frutas e aves. (WETHERELL *apud* SOARES, 1996, p.62).

Sabemos que o típico *traje de crioula* é signatário do vestuário colorido e funcional, usado pelas negras africanas que exerciam, majoritariamente, as

⁵ A freguesia de Santana do Sacramento, antiga freguesia do Desterro, foi criada por alvará da mesa de Consciência e Ordens no governo do arcebispo D. Gaspar Barata Mendonça, em 20 de julho de 1679. Disponível em: <http://ahistoriapresente.blogspot.com.br/2014/06/freguesias-de-salvador.html>. Acesso em: 20/02/2017.



atividades de ganho nos centros urbanos. Como elemento de diferenciação social, o vestuário negro do período oitocentista, acompanha os investimentos de sentido e simbologias, passando a ser tipificado e referenciado em conformidade com os arranjos étnicos, socioculturais e políticos da época.

É válido frisar que as diferenças sociais entre negros africanos e crioulos no Brasil oitocentista salientam posições privilegiadas socialmente. Homens e mulheres crioulos desfrutavam de certo status social em relação aos africanos, sendo muitas vezes acusados por estes de se tornarem membros da "nação" branca. Os crioulos falavam perfeitamente a língua local, eram mais maleáveis e pouco se envolviam em revoltas, além de que, qualquer congregação ou atividade organizada por eles eram consideradas menos suspeitas ou ameaçadoras (SILVEIRA, 2006).

Diante das tensões e dissidências entre as categorias negras, acreditamos que embora a ideologia escravista tenha estimulado a rivalidade entre africanos e crioulos, não podemos tomar como regra geral, a 'aculturação' da categoria crioula, pois, como bem destaca Silveira (2006), houveram crioulos que mantiveram os vínculos com sua matriz ancestral:

(...) permaneceram fieis às tradições ancestrais, por definição não eram mais "pretos", não falavam mais o português com sotaque, nem levavam cicatrizes étnicas gravadas na face, mas optaram por manter vivos os prazeres e os ritos da cultura ancestral, as formas da autoridade e a antiquíssima solidariedade consanguínea (SILVEIRA, 2006, p. 289).

Diante disso, podemos acreditar que não houve entre a categoria crioula, uma desvinculação total com as suas matrizes identitárias e, como queremos crer, estéticas também. Os produtos importados da África (de uso culinário, vestimentar, artesanal, etc.), buscavam estreitar os laços identitários com o continente africano, permitindo tanto aos crioulos como africanos da colônia, o restabelecimento simbólico da ligação perdida com a nação de



origem étnica. Podemos ainda destacar, as práticas culturais e religiosas ancestrais que, embora reelaboradas na colônia, buscavam também uma conexão simbólica e identitária com a matriz ancestral.

Acreditamos que na colônia portuguesa, os arranjos culturais e étnicos entre crioulos e africanos se instituíram com base nos processos de troca e agenciamentos, estando o vestuário afro-crioulo, fortemente associado à imagem referencial do negro tipicamente aceito pela sociedade branca.

Portanto, embora o *traje de crioula* se vincule a imagem referencial das negras crioulas, o mesmo traz em sua composição elementos diversos e multifacetados, cujas diferentes influências, congregam diversas imagens, significados e atuações a ele incorporadas. Cabe também destacar, que essa composição não se constituía numa aparência acessível a todas as categorias.

Na iconografia do século XIX, o *traje de crioula* foi bastante representado pelas gravuras e fotografias do período. Desvendando aspectos da cultura material, Monteiro (2012), analisa a visualidade e materialidade de artefatos, buscando um conhecimento mais aprofundado sobre o contexto histórico dos mesmos. Portanto, faz um estudo sobre as saias estampadas da Bahia oitocentista, abordando, inclusive, fontes visuais, em que os *trajes de crioula* aparecem nas representações de viajantes e estrangeiros que retratam a 'exoticidade' brasileira na gravura, pintura e fotografia do século XIX.

Investigando a saia de crioula, pelo modo como ela se apresenta em conjunto com as demais representações visuais, que constituem o *traje de crioula*, a autora analisa as obras de Jean-Baptiste Debret, Lady Maria Callcott, Henri Chamberlain, entre outros, e as fotografias de Christiano Junior, Albert Henschel e Marc Ferrez, como forma de auxiliar seu entendimento sobre a indumentária oitocentista.

Sobre sua análise, Monteiro (2012) ressalta que, embora a representação visual das vestes que compõem a aparência das crioulas do



século XIX expresse aspectos importantes das roupas, tais como estilo, qualidade dos tecidos, cortes, acessórios, penteados e mesmo posturas corporais, as representações não se afastam de seus contextos sociais, criativos e autorais, como também não estão livres das convenções, protocolos e dos comportamentos sociais e políticos (MONTEIRO, 2012).

Figura 1 - Seller of sweetmeats: Bahia. Lady Maria Callcott (atribuída).
Desenho. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.



Fonte: MONTEIRO, 2012, p. 149.

Como vimos, a própria aparência crioula referenciada nos trajes das ganhadeiras do século XIX, expressa as interdições simbólicas e sociais sofridas pela categoria africana na colônia. Portanto, a moda vestimentar da categoria negra desse período, acompanhou os movimentos sociais, políticos, culturais e artísticos, expressando através dos trajes e composições, arranjos, tendências e referencialidades.

Podemos notar que a produção artística, expressa nas representações de viajantes e estrangeiros do século XIX, trazidas por Monteiro (2012), retrata



os modos de vida, as atividades sociais, econômicas e culturais, como também demonstram os padrões vestimentares existentes na época; seus usos e composições, seus códigos e sua plasticidade. Na figura 1, a obra de Lady Maria Callcott, intitulada *Seller of sweetmeats*, retrata uma vendedora com sua bancada de doces na cabeça. A rodada saia de crioula, o camisu, o torço ou turbante, o *pano da Costa* sobre os ombros e alguns adereços são elementos que compõem o traje das ganhadeiras, ou melhor, o típico *traje de crioula*. Na pintura, podemos salientar também o uso de sapatos como elemento de distinção e diferenciação social.

É muito comum encontrar nas representações iconográficas de escravos do século XVIII e XIX, a ausência dessa peça vestimentar. Os escravos, de modo geral, andavam descalços como forma de demonstrarem a sua condição social, permitindo a sociedade da época, a diferenciação entre escravo ou liberto, o que demonstra que há nesta sociedade, códigos sociais em pleno vigor, admitidos e assimilados pelo vestuário.

Sobre o percurso da pesquisa de Monteiro (2012), foi possível constatar, que o vestuário de um dado contexto histórico, não se afasta de seus usos e, portanto, da sua imaterialidade. Como objeto que é impregnado de sentido e significações, a roupa não pode ser analisada, sem que se leve em conta os seus desdobramentos históricos, sociais e culturais, com os quais seja possível reafirmar seus códigos e comportamentos, sentidos e expressividade.

Desvendando estas prerrogativas, a pesquisadora desdobra o seu objetivo inicial [matéria-prima e tecnologias das saias de crioula], para os modos de uso desse artefato, aspecto que permitiu a mesma compreender que, embora a tendência de moda europeia da época fosse, majoritariamente, representada por vestidos de tecidos, as saias estampadas de crioula eram objetos de plena circulação na Bahia oitocentista, o que tangencia também as noções de distinção e inovação.



Conforme ressalta Monteiro (2012), as saias de crioula eram largamente utilizadas por certo nicho de mercado (mulheres escravas forras ou livres), sendo inclusive, representadas nas fontes visuais do século XIX, como indicativo do contexto doméstico e do cotidiano das atividades econômicas urbanas (desenvolvidas essencialmente nas regiões litorâneas⁶). Portanto, o uso dessas peças feitas com tecido estampado, pode indicar também, possibilidades acessíveis de ornamentação e diferenciação.

Como sinaliza Monteiro (2012), o uso das saias estampadas "poderia ser uma forma viável de diferenciação e valorização de uma peça de roupa desprestigiada pela alta sociedade que se vestia com as formas da moda vigente" (MONTEIRO, 2012, p. 157).

Conforme Lody (2015), o "estar de saia" emblemática as atividades femininas desenvolvidas no ato do ganho. Na correspondência do traje aos seus usos e ofícios e, conseqüentemente, aos comportamentos e ao imaginário social a que se vinculam esses arquétipos femininos, o *traje de crioula* e/ou o *traje de baiana* identifica uma coletividade, que se afirma no cotidiano da sociedade oitocentista, servindo de símbolo das classes subalternas.

Dada as devidas ressalvas, a saia de crioula é um elemento de distinção para o contexto sócio-histórico e cultural da época, pois conforme Monteiro (2012), "nem toda mulher negra, fosse ela crioula, africana, mulata, escrava, forra ou livre, se vestia com o traje de crioula" (MONTEIRO, 2012, p. 113).

Embora, o *traje de crioula* e/ou *traje de baiana* referencie o conjunto de peças que compõem uma dada aparência e, com ele as suas variações, a denominação *traje de baiana*, deve ser utilizada com as suas devidas ressalvas. Trata-se de uma denominação que, embora circunscreva geograficamente esse vestuário e seus usos, sabemos que essa composição

⁶ Ressalva trazida por Monteiro (2012) que aborda a vestimenta dos grandes centros urbanos, tais como Salvador e Rio de Janeiro. A autora destaca que as vestimentas de negros escravos que trabalham na lavoura e na mineração tinham outras composições, muito mais simples que as destacadas pela autora.



vestimentar abrangeu mulheres no ganho de suas atividades durante o século XIX, no Rio de Janeiro e Pernambuco – sendo, inclusive, observada nas representações feitas por Rugendas⁷ nesse período. (MONTEIRO, 2012).

Sobre as múltiplas representações do *traje de crioula*, estas nos servem de indicativo para correlacionar seus diferentes usos em situações sociais específicas. Como nos relata Monteiro (2012), o *traje de crioula*:

Era um traje de labuta diante de um olhar europeu, mas também poderia ser um traje de luxo diante de um olhar escravo, poderia ser um traje de simbologias diante de um olhar religioso, ou um traje identitário diante de uma sociedade escravista que excluía, segregava e procurava se diferenciar, além de tantas outras formas, através dos códigos do vestir relacionados a influências europeias. (MONTEIRO, 2012, p. 112).

De fato, a variedade de usos, interpretações e significados desse traje nos leva a reconhecer a sua multiplicidade e referencialidade, no que tange fatores de ordem social, econômica, cultural e religiosa. Não podemos perder de vista também, que o universo plural da cultura negro-africana, funda as bases de sustentação da cultura afro-brasileira. Tal aspecto está presente nas formas de culto e nas práticas do catolicismo popular, na língua falada, na culinária, na musicalidade, na dança e arte e, como não reconhecê-lo nos modos de se vestir?

Portanto, o *traje de crioula* e/ou *traje de baiana* é considerado como uma construção afro-brasileira, pelas referências africanas que carrega, mas sem perder de vista outras influências culturais – lusitanas, inclusive, – que também são consubstanciadas nessa construção vestimentar, que reforça fortes elos de identificação e pertença. O *traje de crioula* salienta, pois, conjunções culturais, étnicas, econômicas e religiosas; por isso "falar do traje de crioula é falar de um

⁷ Johann Moritz Rugendas, pintor alemão que viajou o Brasil durante o período de 1822 a 1825, retratando os povos e seus costumes que encontrou ao longo de sua viagem.



traje múltiplo. Híbrido em suas origens, influências, circulação e significações" (MONTEIRO, 2012, p. 112).

Acerca da vinculação dessa construção vestimentar com a cultura portuguesa, Lody (2001), acredita que a formulação dos trajes das negras de ganho do século XIX, tem muito mais de português que de africano. Para o autor, embora haja uma tendência nos estudos de trajes, de africanizar e generalizar suas composições, o mesmo salienta que em sociedades complexas, não se pode entender estudos que não apresentam a incidência de elementos plurais e de fontes culturais diferenciadas. Conforme Lody (2001):

As roupas das negras de ganho no Brasil do século XIX são projeções das roupas de *vendedeiras* portuguesas dos séculos XVIII e XIX, aquelas mulheres que vendiam nas ruas, praças e mercados, principalmente de Lisboa, Porto e Coimbra, o que fornece, inclusive, grandes informações visuais para o estudo de uma das roupas mais brasileiras: a baiana. (LODY, 2001, p. 44).

Analisando o *traje de baiana* e os seus múltiplos elementos, Lody (2001), reconhece essa composição como resultado de combinações culturais, passíveis de serem identificadas nesse vestuário.

Essas roupas portuguesas já haviam incorporado uma afro-islamização acrescida de outras vertentes civilizatórias da Índia e da Ásia, e o produto dessas combinações culturais, visíveis nas roupas afro-brasileiras, são turbantes, batas largas, algumas chinelas à mourisca⁸, diferentes camisas, saias, anáguas, mantilhas e, em certos casos, panos-da-costa, além de alguns objetos de adorno como correntinhas, brincos e outros (LODY, 2001, p. 44-45).

Desse modo, Lody (2001) tenta demonstrar que a construção do *traje de crioula* e/ou *traje de baiana*, elaborada a partir de múltiplas influencias culturais, assinala a constituição de uma identidade brasileira plural e, por isso, complexa; acreditando ser essa composição vestimentar fruto de uma afro-

⁸ Chinela de uso comum entre os mouros, povos vindos da costa oeste da África, praticantes do Islamismo, que invadiram a região da Península Ibérica, durante a Idade Média, influenciando culturalmente os povos dessa região.



islamização, com vertentes socioculturais europeias e asiáticas que, contudo, dão origem a um produto genuinamente brasileiro.

Ainda sobre as variações desse traje que circula sobre os corpos das negras crioulas e africanas, no começo do século XX, nos relata Zweing (*apud* PEIXOTO, 1945) não poder deixar de "suspeitar que as avós ou bisavós dessas crioulas na época da saia-balão tivessem visto, em suas senhoras portuguesas, as crinolinas⁹ e houvessem conservado essa moda em seus vestidos¹⁰ de chita, como símbolo de distinção" (ZWEING *apud* PEIXOTO, 1945, p.333).

Embora elementos do *traje de crioula* não tenha acompanhado as dinâmicas da moda em pleno vigor na Europa e com grande adesão entre as classes abastadas no Brasil, não podemos deixar de considerar que essas peças do vestuário das negras crioulas e africanas eram objeto de plena representatividade e circulação entre as categorias negras e, ainda que contrariassem as tendências de moda, emergiam como peças de distinção e ornamentação.

Sobre as noções de imitação e distinção, podemos salientar que a apropriação do vestuário das classes privilegiadas pelas classes sociais, consideradas inferiores, não é um dado insólito. Como nos alerta Lipovetsky (2009), "no coração da difusão da moda, o mimetismo do desejo e dos comportamentos, mimetismo que, nos séculos aristocráticos e até uma data recente, propagou-se, essencialmente de cima para baixo, do superior ao inferior, como formulava G. de Tarde¹¹" (LIPOVETSKY, 2009, p.44).

Como podemos ver, as dinâmicas de aparência tendiam ora a imitação de hábitos e práticas sociais, ora criação de arranjos vestimentares exclusivos.

⁹ Armações usadas sob as saias para conferir volume, dispensando assim o uso de inúmeras anáguas.

¹⁰ Alertamos para o fato de que no século XIX o termo vestido poderia ser usado para indicar roupas formadas por uma ou duas peças.

¹¹ Jean-Gabriel de Tarde filósofo, sociólogo, psicólogo e criminologista francês. Autor de diversas obras, dentre elas *Les Lois de l'imitation* (1890), referência nos estudos de Lipovetsky em *O Império do Efêmero* (2009).



O vestuário negro é resultado dessa relação, embora tenha assimilado diversas influências e tendências em voga, se constitui também como um fator de agremiação e identidade.

Portanto, embora, o sistema de moda tenha legitimado a imitação como qualidade substantiva de sua atuação sobre as coletividades, a distinção é também necessidade recorrente dentro do universo da moda, constituindo-se como fator de individualização e liberdade. Impera sobre os modos de vestir das negras do século XIX, a efetivação de preferências, gostos e escolhas estéticas, mas também de disposições sociais e culturais que se erguem como plataformas basilares do vestuário negro.

A moda como dinâmica sociocultural, expressa os modos de agir, viver e sentir coletivos em um dado contexto, sendo o veio por meio do qual a liberdade poética pode também ser experienciada, pela manifestação do gosto pessoal, das preferências, criações e escolhas individuais.

Pareyson (1989) alerta que “a estética tem um caráter filosófico e especulativo, enquanto que a poética, pelo contrário, tem um caráter programático e operativo”. Ainda conforme o autor, a estética funda suas bases numa dimensão sensível e nas atividades afetação, reflexão e interpretação, em contrapartida, a poética corresponde ao modo de produção, a ação ou a capacidade criativa de produzir ou fazer algo; vincula-se ao enredo, as ideias, ao gosto e as qualidades da atividade artística [ou laboral] com as quais o produtor se serve para transmitir algo ao espectador (PAREYSON 1989, grifo nosso).

Desse modo, podemos salientar que a aparência negra, válida em termos prescritivos, os códigos partilhados pelas categorias negras do século XIX, expressos de forma sublime e contextual no vestuário afro-crioulo. Vale ressaltar que as construções sócio-históricas e culturais desse período, influenciaram na conformação de uma poética vestimentar, visualmente



expressiva e significativa, em que pese, inclusive, os modos de produção, a criatividade e diferenciação, aliada a elementos de ordem econômica, sociocultural e religiosa, que promovem uma qualidade estética, sentida, experimentada e referenciada coletivamente.

Embora o *traje de crioula* do século XIX, não tenha se inserido no sistema da moda europeia desse período, não podemos afirmar a sua ausência completa dos circuitos de moda então vigente. As rodadas saias de crioula, que embora possam ter sido imitadas da modelagem volumosa das saias e vestidos usados pelas senhoras portuguesas e pelas elites locais, transcendeu em cores, vivacidade e estampas, contrariando algumas tendências em voga, que davam margem a tecidos lisos e sombrios. A adoção de *panos da Costa* mais vibrantes no Brasil, salientam também essa individualidade estética, que pouco a pouco passa a ser assimilada no *traje de crioula*, tornando-se, junto aos demais elementos dessa composição, numa criação genuinamente brasileira. Ainda sobre essa peça simbólica do *traje de crioula*, convém destacar que "o *Pano da Costa*, tal como hoje existe, é, sob o ponto de vista do colorido, uma criação afro-brasileira" (TORRES, 2004, p. 432).

Considerações Finais

Como podemos notar, a moda tangencia historicamente o nosso objeto de estudo, chegando a influenciar de forma contundente, a composição do *traje de crioula* do século XIX. Os formatos e padrões vestimentares imitados, adotados e/ou reelaborados, a influência das tendências de moda e artigos disponíveis como também o crivo das liberdades individuais, no que compete as escolhas estéticas e poéticas, corroboraram para construção vestimentar que a Irmandade da Boa Morte de Cachoeira dispõe na atualidade.

Vislumbramos aqui a complexidade sócio-histórica e cultural a que o vestuário está inscrito, ora evidenciando as influências culturais e modas em



voga, ora ratificando a sua distinção como elemento de individuação e afirmação social. Na Boa Morte, diversos são os fatores que levam a acolher a complexidade sociocultural do vestuário dessa irmandade.

Referências

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

_____. **Moda e História**: As indumentárias das Mulheres de fé. Fotografias de Pierre Fatumbi Verger. São Paulo: Editora Senac, 2015.

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

MONTEIRO, Juliana; FERREIRA, Luzia G. FREITAS, Joseania M.: **Símbolos de Identidade e Memória**. In: Meneme: Revista de Humanidades. Rio Grande do Norte: EDUFRN, v. 07. n. 18, p. 382-403, out./nov, 2005.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução e Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

SILVEIRA. Renato da. **O candomblé da Barroquinha**: Processo de constituição do primeiro terreiro baiano de Keto. Salvador: Edições Maianga, 2006.

SOARES, Cecília Moraes. **AS GANHADEIRAS**: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. In: Revista Afro-Ásia. Salvador: CEAO/UFBA, 1996. p. 57-71.

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