

## **POÉTICAS DIACRÍTICAS: A MODA AFRO-CRIOULA NA ICONOGRAFIA DO SÉCULO XIX**

*Diacritical Poetics: Afro-Creole Fashion in Iconography 19th Century*

Ribeiro, Vanhise da Silva; Doutoranda; Universidade Federal da Bahia, hiseribeiro@yahoo.com.br<sup>1</sup>

**Resumo:** No Brasil do século XIX, vestimentas negras femininas assinalaram formas diacríticas de aparição, culminando em (re)elaborações estéticas que vislumbram possibilidades comunicativas, criativas e identificatórias dos modos negros de se vestir. Tais vestimentas, comumente utilizadas por negras africanas e crioulas, reivindicam uma poética singular, figurada em visualidades proeminentes e na expressividade com que a mulher negra foi retratada na iconografia oitocentista.

**Palavras-chave:** Poéticas vestimentares; composição da aparência negra; moda afro-crioula.

**Abstract:** In 19th century Brazil, black clothing marked feminine diacritical forms of the 19th century, culminating in aesthetics that envision creative and identifying possibilities for black ways of dressing. Such garments, commonly used by black African women and created, claim a unique poetics, figured in prominent visuals and in the expressiveness with which black women was portrayed in nineteenth-century iconography.

**Keywords:** Dress poetics; composition of the black appearance; afro-creole fashion.

Encarando o vestuário como um dado relevante da cultura, que evidencia e expressa os modos de vida de uma dada coletividade, buscamos com este artigo salientar a importância que o mesmo ocupa na manutenção e na dinâmica sociocultural de categorias negras no Brasil do século XIX, ao analisar como vestimentas negras femininas assinalam formas diacríticas de aparição, culminando em (re)elaborações estéticas que vislumbram possibilidades comunicativas, criativas e identificatórias dos modos negros de se vestir.

Tais vestimentas, comumente utilizadas pelas categorias negras – africanas e crioulas – no século XIX, referenciam o universo plural dos modos de vestir o corpo negro feminino, reivindicando uma poética singular, que salienta não apenas a relação dessas categorias com as suas materialidades e demandas vestimentares como também com o exercício das suas capacidades criativas, figuradas em visualidades proeminentes e na expressividade com que a mulher negra foi retratada na iconografia do século XIX.

---

<sup>1</sup> Mestre em Cultura, Desigualdade e Desenvolvimento pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Doutoranda do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia.



Ao analisarmos algumas pinturas do período e adentrar no universo da percepção sensível é preciso tecer algumas considerações sobre a noção de *poética*, que iremos utilizar nesse artigo, ao observarmos a aparição do corpo negro retratada na iconografia oitocentista. No campo da sensibilidade, a distinção entre as noções de estética e poética deve ser, conforme (CIDREIRA, 2013, p. 101), uma das precauções metodológicas a serem priorizadas pelos pesquisadores.

Trabalhando algumas concepções desenvolvidas pelo filósofo italiano Luigi Pareyson (1989), o autor alerta para o fato de que ‘a estética tem um caráter filosófico e especulativo, enquanto que a poética, pelo contrário, tem um caráter programático e operativo’ (PAREYSON, 1989, p. 22). Desse modo, podemos entender que a poética corresponde ao modo de produção, a ação ou a capacidade criativa de produzir ou fazer algo; vincula-se as ideias, propostas, a retórica ou enredo, mas também as qualidades da atividade artística, com as quais o produtor se serve para transmitir algo ao espectador. Nas palavras de Pareyson (1989):

A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte (PAREYSON, 1989, p. 22).

Nesta perspectiva, em que a poética declara sua dimensão comunicativa e operacional, traduzindo um determinado gosto ou mesmo a essência de um indivíduo ou de uma época no terreno da sensibilidade, nos apropriaremos desse conceito a fim de auxiliar nosso estudo sobre a aparência negra feminina no Brasil do século XIX. Para isso, analisaremos em obras de arte desse período a poética vestimentar negra, visualmente expressiva, vibrante, pomposa, mas também significativa.

Acreditamos que a poética vestimentar dos corpos negros emerge também como sinais diacríticos. Na concepção do antropólogo norueguês Fredrik Barth (1998), trata-se de ‘sinais ou signos manifestos – os traços diacríticos que as pessoas procuram e exibem para demonstrar sua identidade, tais como o vestuário, a língua, a moradia ou o estilo geral de vida’ (BARTH, 1998, p. 194). Portanto, encaramos como poéticas diacríticas, os signos manifestos que funcionam como instrumentos de pertença e diferenciação e que estabelecem uma fronteira étnica entre grupos ao validar valores fundamentais de identificação, agremiação e pertença.



Sabemos que o vestuário afro-crioulo consagrou uma estética negra, fomentando formas de distinção e pertencimento, mas também formas de notoriedade e empoderamento. Sua materialidade e sentido validaram preceitos, comportamentos e códigos sociais partilhados, reafirmando memórias e simbologias ainda hoje acessadas pelo imaginário coletivo. Assim, desvendar a composição dessa aparência negra e o que esses corpos podem nos revelar, diz muito sobre os objetivos deste artigo e sobre as possibilidades de aparição e representação de categorias outrora marginalizadas.

Para isso, selecionamos duas gravuras da primeira metade do século XIX, em que as cenas retratadas circuncrevem o corpo negro feminino numa das suas possibilidades de aparição. Com isso, buscaremos não somente analisar a composição da aparência dessas mulheres num dado momento histórico, mas vincular também em nossa breve análise, a compreensão dos modos de vida, das interações sociais, valores, crenças e sentidos partilhados por estas categoriais.

Abordaremos autores que discutem acerca da comunicabilidade e expressividade do corpo e, em especial, do corpo vestido, já que buscamos possíveis interpretações sobre a composição da aparência negra feminina na iconografia do século XIX e sobre como a moda é alicerçada nos modos de vida dessas categorias sociais, visamos o enquadramento de nossas discussões a partir de uma perspectiva socio-antropológica da comunicação, mas também de uma análise dimensionada na poética do corpo negro feminino e nas suas possibilidades de expressão e significação.

Para Cidreira (2005), o ato de vestir o corpo é um ato enraizado em nossa cultura e, nem sequer nos damos conta das suas imposições e possibilidades. A relação existente entre corpo e vestimenta suplanta noções comumente difundidas, que seriam conforme a autora: pudor, proteção, ornamentação. ‘Pudor para esconder a nudez, a proteção contra as intempéries, e o adorno para se fazer notar’ (CIDREIRA, 2005, p. 39).

Para filósofo e teórico da comunicação canadense, Marshall McLuhan (1964), o vestuário está implícito na nossa cultura corporal, chegando a ser considerado como extensão de nossa pele, mecanismo que controla termicamente o nosso corpo, mas também por ser visto ‘como um meio de definição do ser social’ (McLUHAN, 1964, p.140).

McLuhan (1964) reconhece o vestuário como um sistema de significação, que reflete nossos comportamentos, atitudes e valores sociais. O vestuário é para o autor um meio pelo qual o homem se expressa e com isso, corrobora na formatação dos conteúdos veiculados. McLuhan



faz jus a sua famosa hipótese: "o meio é a mensagem". Sua teoria se preocupa em estimar a importância dos meios de comunicação, não apenas como meros canais de passagens, mas como elementos determinantes na vinculação de conteúdos. Assim, estrutura a sua crítica aos meios de comunicação, ao potencializar a relevância e o impacto dos meios comunicação em detrimento dos conteúdos, na medida em que são também capazes de ampliar as capacidades humanas.

Os meios de comunicação são assim, capazes de moldar e controlar as relações sociais, configurando a forma e a proporção dos conteúdos veiculados. Conforme o autor, o vestuário amplia nossas capacidades, funcionando como extensões da nossa pele. 'A roupa é uma extensão mais direta da superfície externa do nosso corpo' (MCLUHAN, 1964, p. 140). É um meio de proteção corporal, validando também a capacidade humana de se expressar socialmente.

Sabemos que, embora a relação 'simbiótica' estabelecida entre o homem e a tecnologia ou entre a pele e o vestuário explore e amplie as suas capacidades sensorio-motoras, não se constitui num ajustamento harmônico e coeso. Pois mesmo incorporando algumas características corporais, o vestuário não deixa de estabelecer com o corpo uma relação que apela aos nossos sentidos, já que pesa, constrange, amplifica, liberta, restringe, afeta, reforça, enfim, provoca sentidos diversos, que afirmam novas posturas, ambiências e, inclusive, uma nova atuação do eu.

Podemos também salientar a capacidade semiótica do homem, que se expressa na produção do que Eliseo Verón (2014) denomina de *fenômenos midiáticos* que, segundo o autor, consiste na exteriorização dos processos mentais na forma de dispositivos materiais. Para o semiótico, sociólogo e filósofo argentino, 'os fenômenos midiáticos são, de fato, uma característica universal de todas as sociedades humanas', pois permitiram a estas o domínio de técnicas e o desenvolvimento de processos sígnicos que afetaram profundamente a organização das sociedades, antes mesmo da modernidade (VERÓN, 2014, p. 14).

Trabalhando numa perspectiva antropológica e de longa duração acerca da *mediatização*<sup>2</sup>, Verón, argumenta que ao contrário da *mediatização*, os fenômenos midiáticos consistem num primeiro estágio da semióse<sup>3</sup> humana, iniciado a milhões de anos atrás com a produção de

<sup>2</sup> Para Eliseo Verón (2014) é um processo que se acelerou nos últimos anos do século XIX, em sociedades modernas, ocidentais e industrializadas, portanto, não é um processo universal.

<sup>3</sup> Termo introduzido pelo filósofo e matemático norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914). Usado para designar o processo de significação e a produção de significados, ou seja, a maneira como os homens utilizam um signo, seu objeto (ou conteúdo) e o interpretam.

ferramentas de pedra como dispositivos técnicos. O domínio da técnica e a produção desses dispositivos materiais como sistemas-sígnicos estiveram presentes na evolução das sociedades, garantindo as condições para a mediação nas sociedades modernas. Para Verón (2014):

A mediação é apenas o nome para a sequência histórica de fenômenos midiáticos sendo institucionalizados em sociedades humanas e suas múltiplas consequências. A vantagem conceitual da perspectiva de longo prazo é nos lembrar que o que está acontecendo nas sociedades da modernidade tardia começou, há muito tempo (VERÓN, 2014, p.15-16).

A produção e o uso de materiais utilizados no corpo [para esconder a nudez, garantir a proteção ou mesmo adornar o corpo, notabilizando-o] se constitui como um *fenômeno midiático* de longo prazo, que demandou não apenas no domínio de técnicas para produção vestimentar, mas a estruturação de sistemas sígnicos, instalados culturalmente, na organização das sociedades.

Embora saibamos que a moda e a sua dinâmica floresça a partir da consagração de ciclos de inovação contínua e demande a estruturação de uma indústria cultural, ela não deixa de estar atrelada a uma tradição, um hábito, um costume. Conforme Cidreira (2009), ‘o produto moda ou a roupa é consumido por todos; a indumentária é algo que faz parte da vida das pessoas, uma vez que todos se vestem, cobrem o corpo’ (CIDREIRA, 2009, p.61).

Assim, seja pelo hábito ou costume culturalmente estabelecido ou mesmo pelo condicionamento e constrangimento que o vestuário causa ao corpo em determinados momentos ou ainda pelo potencial que tem de cobri-lo, protegê-lo, ou mesmo torná-lo visivelmente adornado e atrativo, a conexão entre corpo e vestimenta é mútua. Ambos se relacionam plasticamente nesse movimento em que comunicabilidade é também sublimada.

Malcom Barnard (2003), nos auxilia a pensar a moda enquanto uma forma não verbal de se comunicar. Concebendo a comunicação como um processo em que uma pessoa diz uma coisa a outra, podemos entender a moda e/ ou o vestuário como o meio pelo qual uma mensagem é comunicada. Nas palavras do autor: ‘A peça de roupa, segundo essa explanação, é então o meio pelo qual uma pessoa manda uma mensagem a outra’ (BARNARD, 2003, p. 52).

Ainda conforme Barnard (2003) moda e indumentária são meios de comunicação, mas também fenômenos culturais, pois para além do envio de mensagens, a roupa e, por assim dizer a



moda, proporciona formas de interação social, de identidade entre grupos, expressando sentimentos, crenças, valores e expectativas sociais. Parafrasando Barnard (2003):

(...) Moda e indumentária, como comunicação são fenômenos culturais no momento em que a própria cultura pode ser entendida como um sistema de significados, como as formas pelas quais as crenças, os valores, as ideias e as experiências de uma sociedade são comunicadas por meio de práticas, artefatos e instituições (BARNARD, 2003, p. 64).

É válido frisar que a relação entre moda e cultura nessa perspectiva, pôde somente ser contemplada a partir do momento em que o conceito de cultura abandona uma perspectiva unilinear que a conceituava como um estado ou processo de aperfeiçoamento humano – cujo progresso seria um dos seus pilares de desenvolvimento – para ser encarada na sua multilinearidade como modo de vida e, portanto, como um conceito mais amplo e abrangente<sup>4</sup>.

Diante dessa mudança de cenário, o conceito de cultura passa a ser visto como um sistema de significações, onde uma ordem social é comunicada, reproduzida e experienciada. Para Williams (2000) há com isso, uma convergência prática entre:

(i) os sentidos antropológico e sociológico de cultura como “modo de vida global” distinto, dentro do qual percebe-se, hoje, um “sistema de significações” bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social, e (ii) o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como “atividades artísticas e intelectuais” embora estas, devido à ênfase em um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as “práticas significativas” — desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade — que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso (WILLIAMS, 2000, p. 13).

Nessa acepção de cultura como “modo de vida global”, a moda e a indumentária podem ser encaradas como sistemas sígnicos, como meios de comunicação e como fenômenos culturais, já que ‘a moda, o vestuário e as roupas são artefatos, práticas e instituições que constituem as crenças, os valores, as ideias e as experiências de uma sociedade’ (BARNARD, 2000, p. 64).

Recuperando a relação existente entre corpo e roupa, reconhecemos nas cenas do cotidiano e no corriqueiro ato de vestir o corpo e de significá-lo, a capacidade comunicativa e

---

<sup>4</sup> Raymond Williams (2000), destaca que esta mudança de perspectiva se deu ao longo do aperfeiçoamento do conceito de cultura, tida como “cultivo ativo da mente”. Os processos de desenvolvimentos, tidos como o ‘corpo do trabalho imaginativo e cultural’ e os meios pelos quais esses processos se desenvolveram, ‘as artes e “o trabalho intelectual do homem”’ (WILLIAMS, 2000, p. 11).

expressiva do vestuário, bem como a correlação do mesmo com os costumes, com os valores, memórias, afeições e estilos de vida. Para Maffesoli (1996), o entrelaçamento entre corpo e roupa resulta numa forma única, ou melhor, num modo peculiar de ser, já que ‘o vestuário e os costumes estão ligados. É nesse sentido que a forma faz o corpo social’ (MAFFESOLI, 1996, p. 173).

As concepções trazidas pelo sociólogo francês Michel Maffesoli também podem ser significativas a esta proposta de estudo, pois segundo o autor: ‘como apreender o estilo de uma época se não for através do que se deixa ver?’ (MAFFESOLI, 1996, p. 160). O autor acredita ser a aparência uma estrutura antropológica, inserida num vasto jogo simbólico, que se exprime pela necessidade de se comunicar e estar em relação com o outro. Para Maffesoli (1996), ‘o corpo que se pavoneia<sup>5</sup>, (...) é causa e efeito de toda socialidade dinâmica’ e, como tal, ‘mais que uma simples superficialidade sem consequências, inscreve-se num vasto jogo simbólico, exprime um modo de tocar-se, de estar em relação, em suma, de fazer sociedade’ (MAFFESOLI, 1996, p. 161).

Compreendendo a aparência como um construto cultural, pleiteamos uma análise interpretativa, ao trabalhar com a noção desenvolvida pelo antropólogo americano Clifford Geertz, que entende a cultura como um texto na qual o ser humano está imerso. Seguindo a trilha da Sociologia Clássica de Max Weber<sup>6</sup>, Geertz (2008), nos apresenta a cultura como produtora de sentido e, portanto, como uma teia de significados tecida pelos homens em suas interações sociais cotidianas, funcionando como um quadro de sua ação social.

Ao defender o conceito semiótico de cultura, Geertz (2008) a vê como um texto ou um conjunto de textos, em que o homem está imerso, cabendo ao antropólogo o papel de interpretá-la ao adentrar as estruturas significativas para compreender o seu significado, mas também a sua produção de sentido, através daqueles que comungam dessa cultura.

Para Geertz, o antropólogo deve ser visto como um intérprete, um tradutor cultural encarregado de decifrar os significados construídos pelos sujeitos. Assim, acredita o autor, que a Antropologia e a sua análise ‘não pode ser mais uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado’ (GEERTZ, 2008, p. 4). É preciso, portanto, analisar o discurso social, suas falas, pausas, silêncios, seus gestos e atuações, cabendo

---

<sup>5</sup> Expressão trabalhada por Michel Maffesoli na obra *No fundo das Aparências* (1996), que exprime a capacidade humana de se adornar, de expressar emoções, comungar valores e de fazer sentido, participando assim da teatralidade da vida e das formas de sociabilidade.

<sup>6</sup> De essência hermenêutica, a sociologia weberiana busca compreender a rede de significados que o homem teceu e vive.

ao etnográfico a tarefa de ler nas entrelinhas, construindo interpretações momentâneas, possíveis de serem questionadas, revistas e/ou mesmo reformuladas.

Assim, atentamos para o fato de que a aparência negra do século XIX, constante nas obras escolhidas, não reproduzem apenas um dado da realidade, mas são construções configuradoras de sentidos, por isso, nos propomos a desenvolver uma leitura possível da teia de significados que o vestuário negro feminino designa, analisando a sua complexidade, sua inteireza e suas significações.

### **O vestuário negro nas representações visuais do século XIX: uma interpretação possível**

Consolidado como elemento da cultura afro-brasileira, de forte representação no imaginário coletivo, o vestuário negro chamado *traje de crioula*, comumente utilizado por categorias negras – africanas e crioulas – no século XIX, referencia o universo plural dos modos de vestir o corpo negro feminino. Embora existam padrões vestimentares circunscritos geograficamente, há também composições vinculadas aos usos e ofícios desempenhados por determinadas categorias sociais. Sabemos que o *traje de crioula* abrangeu mulheres negras que desempenhavam atividades de ganho durante o século XIX, na Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco – sendo observado nas representações de artistas<sup>7</sup> nesse período. (MONTEIRO, 2012, p. 72).

Composto, pelo torço ou turbante ou *ojá*<sup>8</sup>, pela bata ou camisu<sup>9</sup> [peças que dependendo da ocasião festiva, compõem o traje], saia de crioula, *pano da Costa* e chinelos – chagrins<sup>10</sup>, além de adereços, alguns dos quais com requintes da '*joalheria crioulo afro-brasileira*' – 'as pencas<sup>11</sup> também estavam na composição desse vestuário representativo'. (LODY, 2001, p. 51).

Ainda hoje, o *traje de crioula* faz referências ao traje negro amplamente utilizado na Bahia e nas representações e reelaborações culturais e religiosas da diáspora. Sua expressividade evidencia

---

<sup>7</sup> A autora cita 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.

<sup>8</sup> 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].

<sup>9</sup> Um tipo de blusa, confeccionada geralmente com tecido branco, com detalhes de rendas e bordados nas barras e mangas.

<sup>10</sup> Termo francês que deriva a palavra chagrém. De influência árabe-islâmica, trata-se de um tipo de chinelo requintado, feito em couro de marroquins.

<sup>11</sup> Lody (2001) faz referência às pencas de balangandãs – joias com caráter representativo e altamente simbólico. As pencas de balangandãs figuraram nas construções estéticas das crioulas do século XVIII e XIX, mas que ao longo do tempo, foram entrando em desuso, tornando-se, atualmente, peças colecionáveis ou de museu.



uma visualidade própria, que faz referência às negras crioulas, descendentes de africanos, nascidas no Brasil, razão pela qual se origina a tipificação desse traje.

Em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, o artista Jean Baptiste Debret que muito explorou aspectos cenográficos do cotidiano urbano, do sistema escravista e dos arranjos comerciais, não deixou passar ilesa a expressividade feminina<sup>12</sup> ao descrever escravas libertas e mestiças, em seus trajes, ocupações, posturas e gestos. Nas palavras do pintor:

A negra baiana se reconhece facilmente pelo seu turbante, bem como pela altura exagerada da faixa da saia; o resto de sua vestimenta se compõe de uma camisa de musselina bordada sobre a qual ela coloca uma baeta, cujo riscado caracteriza a fabricação baiana. A riqueza da camisa e a quantidade de joias de ouro são os objetos sobre os quais se expande a sua faceirice. (DEBRET apud SILVA, 2005, p.57-58).

Dando destaque à mulher negra em seus trajes característicos e a distinção dessa presença feminina ancorada na composição de uma aparência elegante e bem adornada, tanto o relato de Debret quanto as suas pinturas, nos auxiliam a compor os mais variados contextos sociais e culturais. O cotidiano das escravas que trabalhavam na atividade de ganho em quitandas ou nas ruas comercializando guloseimas, iguarias e/ou produtos in natura (como frutas da época) foi registrado por Debret em sua produção artística; trata-se de um registro de memória, de grande importância documental para as primeiras décadas do século XIX.

Ao observarmos a gravura intitulada: *Negra tatuada vendendo caju*, notamos três mulheres negras desenvolvendo atividades de ganho. Uma, em destaque, em primeiro plano e duas em segundo. Todas aparecem na representação com vestimentas, comumente utilizadas nas atividades de ganho. Trata-se do *traje de crioula*. Em segundo plano, vemos duas mulheres negras, no final de uma área de escadaria; uma de pé e uma sentada, cujos os gestos retratados evidenciam, possivelmente, uma negociação de troca, partilha ou cooperação com os seus produtos de ganho.

A negra de pé, equilibra com uma das mãos um cesto de frutas na cabeça e com a outra mão segura uma galinha. A negra usa uma bata estampada com manga camponesa, uma saia com tecido liso, preto e um *pano da Costa* amarrado ao pescoço, além de um turbante e um adereço feito em contas na cabeça; usa ainda uma pulseira em um dos braços. A outra negra, que aparece sentada

---

<sup>12</sup> Segundo IPAC (2009), a figura feminina está colocada em 64% das aquarelas e litografias, de Debret, sendo retratada em múltiplas situações.

gesticulando com as mãos, exhibe cabelos bem curtos à mostra e, em detalhe, um adorno de contas, o mesmo, que as demais negras parecem utilizar na cabeça, além de uma pintura facial, também utilizada pelas demais. Expõe parte das costas pelo ângulo em que é retratada e um dos ombros pelo tipo de bata que veste, colocada abaixo dos ombros.

Em primeiro plano, vemos retratada uma negra sentada no chão da área externa de um casario com produtos *in natura* à venda, trata-se de um cesto de cajus. De postura inclinada sobre o corpo, com um dos braços assentado sobre as pernas e outro segurando a cabeça com uma das mãos. Numa postura reflexiva, a escrava é representada no contexto da sua atividade laboral.

Figura 1: Negra tatuada vendendo caju  
(Aquarela sobre papel 15,5 x 21 cm) - Jean Baptiste Debret, 1827.



Fonte: Museu Castro Maya. IPHAN/MinC, Rio de Janeiro.  
Desenho não utilizado na Viagem pitoresca e histórica ao Brasil

Na representação artística feita por Debret, a aparição da negra é icônica e sua expressão é enigmática, desencadeando diversas interpretações. Seu gestual que pressupõe uma postura reflexiva, comedida ou distraída até interpretações que indicam prostração, melancolia, moleza e inércia.

No contexto de sua atividade econômica, a negra usa o *traje de crioula*, composto por bata de manga única, expondo seu ombro esquerdo, logo abaixo uma tatuagem étnica, talvez a mesma que exhibe em parte do colo, além de um provável colar e uma pulseira em um dos braços como adornos. Usa uma saia de tecido liso e sombrio de cor azul escura e amarrada à cintura uma *penca de*

*balangandã*<sup>13</sup>, composta por pendentos como tais como a figa, o dente e objetos mais arredondados, possivelmente, o coco de água, a romã ou o cilindro. O *pano da Costa* de cor preta está assentado sobre suas pernas. Na cabeça usa um turbante e um adereço de contas sobre a testa. No seu rosto há uma pintura facial de modo a expressar sua identidade étnica.

Como vimos, há na pintura de Debret, elementos visuais partilhados pelas negras na imagem que desempenham um caráter diacrítico para esse grupo de mulheres, tal como as pinturas existentes no rosto das negras, os adereços de conta usados na cabeça e o *traje de crioula*. A composição vestimentar afro-crioula, salienta, não apenas o contexto da atividade econômica, partilhado por essas mulheres, mas o uso de elementos polissêmicos, imbuídos numa teia complexa de significações.

As poéticas diacríticas retratadas na cena, indicam elementos de cunho simbólico, icônico, indicial ou mesmo religioso-festivo. O *pano da Costa*, por exemplo, é uma peça de notável importância, faz parte das composições vestimentares afro-crioulas, situando e comunicando papéis sociais desempenhados por elas, sendo uma peça utilizada, inclusive, no âmbito religioso.

As pencas de balangandãs, por sua vez, eram comumente utilizadas, nos séculos XVIII e XIX, como adereços indiciais das atividades de ganho nas ruas, servindo também como objetos simbólicos, evocativos de benesses e prosperidade. Lody (2001) relata que as pencas estiveram atreladas às atividades das ganhadeiras, representavam a intencionalidade 'mágica' de proteção ao ganho, ao dinheiro e às relações comerciais e competitivas desempenhadas (LODY, 2001, p. 44).

Para além das simbologias que agregava aos trajes, as pencas de balangandãs estabeleciam com o seu portador conexões corpóreas que apelam aos sentidos. 'Como as pencas de balangandãs agrupam uma série de diferentes elementos em sua maioria ocos, em prata, e são postas na cintura, pendendo nos quadris femininos, tornam-se altamente movimentados e conseqüentemente sonoros ao se chocarem uns com os outros'. (SILVA, 2005, p.77-78).

Ainda sobre o *traje de crioula*, podemos ressaltar que embora a sua tipificação circunscreva o seu universo de utilização às negras crioulas, eram as negras africanas, em sua maioria<sup>14</sup>, que

<sup>13</sup> Conforme Silva (2005), o termo 'designa quantidade, conjunto, reunião de elementos, sendo considerado coletivo de bananas (e outros frutos) e chaves', já o termo balangandã, que possui variações, trata-se de um vocábulo banto (quicongo e quimbundo e seus conjuntos de dialetos), que se tornou 'fruto do regionalismo brasileiro e onomatopaico, uma forma de representação que evoca o seu objeto por semelhança sonora, numa relação icônica, ou seja, uma palavra originária da imitação do som daquilo que representa' (SILVA, 2005, p. 129).

<sup>14</sup> Abordando os dados do censo realizado em 1849, na freguesia de Santana, antiga freguesia do Desterro, 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 (SOARES, 1996, p. 60).

exerciam astutamente, as atividades de ganho. Analisando a ambiência e o cotidiano vivenciado pelas mulheres negras no século XIX, Wetherell (*apud* SOARES, 1996), nos narra a atuação das mulheres negras africanas que garantiam, através da atividade de ganho, a sua sobrevivência debaixo de toldos improvisados e/ou verdadeiras cabanas, feitas com esteiras. Como assinala o autor:

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).

Como podemos ver, o *traje de crioula* é signatário do vestuário vibrante usado pelas negras de ganho dos centros urbanos ao longo das primeiras décadas do século XIX e, embora vincule a imagem referencial das negras crioulas, vincula também elementos diversos e multifacetados. Salientamos, que essa composição não era acessível a todas as categorias, pois 'nem toda mulher negra, fosse ela crioula, africana, mulata, escrava, forra ou livre, se vestia com o traje de crioula' (MONTEIRO, 2012, p. 113).

Figura 2: Seller of sweetmeats: Bahia. Lady Maria Callcott (atribuída).  
Desenho. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.



Fonte: MONTEIRO, 2012, p. 149.

Na iconografia do século XIX, destacamos também o olhar estrangeiro da pintora, desenhista e escritora britânica, Lady Maria Callcott. Na obra de intitulada *Seller of sweetmeats*, a negra vendedora de doces posa com a sua bancada de quitutes na cabeça. A negra usa uma saia de crioula estampada com bordado na barra, o camisu branco abaixo dos ombros arrematado com rendas, o torço ou turbante na cabeça, o *pano da Costa* sobre um dos ombros e alguns adereços, como pulseiras e colares [um deles aparenta ser uma joia de crioula<sup>15</sup>]. Carrega em uma das mãos uma lamparina, o que indica que a atividade adentrava pela noite.

A negra retratada utiliza sapatos, indicativos de distinção e de diferenciação social. Escravos, em geral, andavam descalços como forma de comunicar a sua condição social, fato que demonstra que há na sociedade oitocentista, códigos sociais em pleno vigor, assimilados pelo vestuário negro.

Difundindo a prática de paramentação dos escravos domésticos, o *estar na moda* era, para as elites brasileiras abastadas, estar em sintonia com os padrões vestimentares europeus, seguidos pela nobreza. Portanto, era imprescindível se vestir como a fidalguia e ter os seus familiares e escravos domésticos vestidos assim, era uma forma de visibilizar sinais de sua condição social. Segundo Daniel Roche (2007), o “ser” e o “parecer” eram aspectos relevantes dos modos de vida das sociedades do século XVIII e XIX, fundando por assim dizer, uma cultura das aparências.

No campo oposto, analisando o traje das classes subalternizadas no Brasil oitocentista, podemos destacar que haviam negros de diferentes níveis sociais e padrões vestimentares distintos, abrangendo desde escravos que trabalhavam na lavoura e que se vestiam com peças de algodão grosseiro à mucamas e amas de leite, que como vimos se vestiam com roupas à moda europeia. Havia ainda, negros cativos ou forros que vestiam trajes luxuosos, portando peças e adereços – joias inclusive – como sinais de pompa e riqueza.

Observando outras tendências de moda assentadas sobre o vestuário oitocentista, destacamos as saias de crioula como elementos de representatividade e diferenciação. Pesquisando a matéria-prima e as tecnologias dessas saias, Monteiro (2012), desdobra seu objeto de pesquisa para os usos desse artefato e salienta que, embora a tendência de moda europeia da época fosse majoritariamente,

---

<sup>15</sup> Joias produzidas e utilizadas pela população negra. Funcionavam como símbolos de poder e sedução entre os séculos XVIII e XIX. Segundo Silva (2005), as joias de crioulas constam nas coleções do Museu Carlos Costa Pinto, Museu de Arte da Bahia, Fundação Instituto Feminino da Bahia, Museu Histórico Nacional e Museu Imperial.



representada por vestidos<sup>16</sup>, as saias estampadas de crioula eram objetos de plena circulação entre as categorias negras na Bahia, o que tangencia noções de distinção e inovação.

Ainda conforme Monteiro (2012), as saias de crioula eram largamente utilizadas por certo nicho de mercado (mulheres escravas forras ou livres). Nas fontes visuais do século XIX, eram retratadas como indicativo do contexto doméstico e do cotidiano das atividades econômicas urbanas (desenvolvidas essencialmente nas regiões litorâneas<sup>17</sup>).

A utilização dessas peças, feitas com tecido estampado ao invés de tecidos lisos, pode indicar também, possibilidades acessíveis de diferenciação e ornamentação. 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).

Como podemos notar, o corpo negro e a sua poética vestimentar, retratada na iconografia do século XIX, ora tende a nos revelar a imitação de hábitos e práticas sociais, ora criação de arranjos vestimentares exclusivos, dadas as demandas e materialidades disponíveis à tais categorias. A aparição negra feminina é assim, resultado dessa relação e, embora tenha assimilado diversas influências e tendências de moda, se constituiu também como um fator de distinção, identificação e agremiação.

Acreditamos que o vestuário negro e a sua moda afro-crioula, ao vincular valores, crenças, comportamentos, sentidos e expressividade funcionam como meios de comunicação, validando e estruturando sistemas de significação, culturalmente instalados na organização e na consolidação dos modos de vida das categorias negras no Brasil do século XIX.

## Referências

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

CIDREIRA, Renata Pitombo (Org.). **As Vestes da Boa Morte**. Cruz das Almas: Ed. da UFRB, 2015.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda**. São Paulo: Annablume, 2005.

\_\_\_\_\_. **A moda como modo de vida**. Revista Dobras, v.3, p. 56-61, 2009.

<sup>16</sup> Alertamos para o fato de que no século XIX o termo vestido poderia ser usado para indicar roupas formadas por uma ou duas peças.

<sup>17</sup> Conforme Monteiro (2012), vestimenta usadas nos grandes centros urbanos, tais como Salvador e Rio de Janeiro.



\_\_\_\_\_. **As formas da moda:** comportamento, estilo e artisticidade. São Paulo: Annablume, 2013.

BARTH, Fredrik. **Grupos Étnicos e suas Fronteiras.** In: POUTIGNAT, Philippe. Teorias da Etnicidade. Seguido de Grupos Étnicos e suas fronteiras de Fredrik Bath / Philippe Poutignat, Jocelyne Striff-Fenart; tradução de Elcio Fernandes. – São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998. – (Biblioteca básica).

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 2008.

IPAC. **Pano da Costa.** Cadernos do IPAC, 1. Governo do Estado da Bahia – Secretaria de Cultura. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2009.

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

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências:** por uma ética da estética. Petrópolis: Vozes, 1996.

McLUHAN, Marshall. Vestuário: extensão de nossa pele. In: **Os meios de comunicação como extensões do homem.** Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1964, p. 140-143.

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.

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

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências:** Uma história da indumentária (Séculos XVII – XVIII). São Paulo: SENAC, 2007.

SILVA, Simone Trindade Vicente da. **Referencialidade e Representação:** Um Resgate do Modo de Construção de Sentido nas Pencas de Balangandãs 2005. 232 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Artes Visuais, Universidade Federal de Bahia, Bahia, 2005.

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.

VERÓN, Eliseo. **Teoria da midiatização:** uma perspectiva semioantropológica e algumas de suas consequências. Matrizes: Universidade de São Paulo - São Paulo, Brasil, vol. 8, núm. 1, janeiro-junho, 2014, p. 13-19.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 2 ed, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.