

O BRASIL QUE VESTE AFRODIÁSPORA: A PERFORMANCE COTIDIANA DE MULHERES NEGRAS NO SÉCULO XIX

Beatrice Rossotti¹

DOI: 10.26512/revistacalundu.v7i1.49576

Resumo: O presente artigo tem como intuito trazer alguns apontamentos que temos desenvolvido ao analisarmos fotografias de mulheres negras da segunda metade do século XIX, produzidas nas regiões da Bahia e Rio de Janeiro, e utilizá-las como fontes históricas para analisarmos como os modos de vestir dessas mulheres eram registrados nas imagens. A nossa hipótese é de que as roupas e joias presentes nas fotografias partiam da construção cotidiana de uma performance, que era desenvolvida pelas mulheres negras nas práticas socioeconômicas do seu dia a dia. Sendo assim, para este escrito buscamos apresentar como a ideia do “vestir-se” cotidiano integrava uma performance que fazia das mulheres negras agentes que intervinham no modo como seriam registradas e consumidas, por meio das fotos que circulavam.

Palavras-chave: Afrodiáspora. Performance do cotidiano. “Vestir-se negra”. Brasil. Século XIX.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo traer algunas notas que hemos desarrollado al analizar fotografías de mujeres negras de la segunda mitad del siglo XIX, producidas en las regiones de Bahia y Rio de Janeiro, como fuentes históricas para analizar como se registraron las formas de vestir de estar mujeres, en imágenes. Pues bien, nuestra hipótesis es que las ropas y joyas, presentes en las fotografías, provinieron de la construcción cotidiana de una performance, que fue desarrollado por mujeres negras en las prácticas socioeconómicas de su vida cotidiana. Por lo tanto, para este escrito buscamos presentar como la idea de “vestirse” todos los días era parte de una actuación intencional que hacían las mujeres negras agentes que intervinieron en la forma en que serían registradas y consumidas, a través de las fotos que circulaban.

Palabras clave: Afrodiáspora. Rendimiento Diálogo. “Vestir de negra”. Brasil. Siglo XIX.

1. Introdução

Quando iniciamos nossos estudos sobre a temática das produções vestuais de mulheres negras das sociedades oitocentistas brasileiras, algumas abordagens historiográficas traziam a ideia de que estas mulheres registradas com vestimentas e joias

¹ Doutoranda em História pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal Fluminense (UFF), bolsista CNPq, orientada pela Prof^a Dr.^a Martha Abreu. Mestra em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); Especialista em Ensino de História da África pela Pós-graduação do Colégio Pedro II. Bacharela e licenciada em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Participa dos grupos de estudos Fayola Odara, CULTNA (LABHOI) e do Núcleo de Estudos de História da Moda e da Indumentária. Coordenadora do Grupo de Estudos de Educação Antirracista na Comissão da Verdade sobre a Escravidão na OAB/Barra. Contato: rossottibeatrice@gmail.com e Instagram: modacontahistoria

valiosas nas reproduções visuais do período tinham o objetivo da exibição de poderes dos seus senhores. Essa afirmativa acabou encontrando respaldo a partir da disseminação desta intencionalidade em produções visuais sobre a escravidão, como o caso da famosa litografia intitulada “Funcionário a passeio com a família”, que traz a representação do passeio dominical de uma família oitocentista abastada. Nessa imagem podemos ver uma reprodução enfileirada da hierarquia que a sociedade brasileira se enraizava. Em sua ponta inicial estava o funcionário, um homem branco, mais velho, em trajes aristocráticos, que trazia em suas roupas elementos do seu poder político econômico. O que era confirmado com a legenda, que ao indicar um funcionário, expressava sua participação na vida econômica nacional. Em seguida, vinha o que seria a sua família. Mas não somente a família que entendemos como parentes consanguíneos, mas tudo o que ele poderia ter como posse. Dado o fato de que família, poder e posse eram relações que se confundiam² no período.

Figura 1 – Litografia produzida por Jean Jacques Debret e intitulada “Funcionário a passeio com a família”



Fonte: Debret (1835)

Ainda que questionemos essa visão eurocentrada de perceber os sujeitos negros escravizados unicamente à mercê dos interesses e caprichos de seus senhores, não descartamos a afirmativa de que as posses dos senhores eram responsáveis pelos adornos

² Essa discussão da construção social patriarcal e sua relação de posse com as mulheres é apresentada historicamente por diversas autoras dos campos de estudos feministas, um exemplo que mais recentemente ganhou tradução e reedição no Brasil foi a obra de Silvia Frederici (2019). Na qual a estudiosa nos apresenta a ideia de que após o cercamento dos campos e, conseqüentemente, a retirada da posse de terras das mãos de homens mais pobres, a ideia de possuir algo foi transferida para membros da família, especificamente esposa e filhas. Ainda que seja uma análise eurocentrada, a dimensão estrutural se repete nos territórios colonizados que viam na reprodução de comportamentos dos seus territórios colonizadores um ideal a ser seguido.

de suas escravizadas e que isso se tornou um elemento que influenciou na performance desses sujeitos, em suas sociabilidades cotidianas. No entanto, essa perspectiva ganha uma outra dimensão quando trazemos para a análise fontes visuais do século XIX. Pois, ao nos depararmos com essa afirmativa tão unilateral dentro do campo historiográfico, passamos a nos questionar se uma mudança de perspectiva poderia repetir o questionamento de outro ponto de vista. Pois, se essas vestes e adornos eram para mostrar o poder dos senhores escravistas que poderiam adornar até mesmos suas escravizadas, por que as imagens que foram surgindo em outros períodos, como o oitocentista, não repetiam unicamente os padrões de roupas das mulheres brancas abastadas? Junto a isso, se partirmos da noção de que o “vestir-se” e o “ser fotografada” tinham um forte apelo para a demonstração de poder dos senhores, afirmamos a ideia de que as roupas escolhidas deveriam transmitir códigos capazes de serem lidos socialmente. Essas e outras reflexões foram um primeiro momento para desenvolvermos pesquisas sobre registros fotográficos de mulheres negras da segunda metade do século XIX, nas cidades³ de Salvador e Rio de Janeiro. O interesse analítico nas fotografias nos levou à produção da dissertação que intitulamos: “Vestir-se negra”: roupas e adornos de mulheres negras em fotografias da segunda metade do século XIX – Rio de Janeiro e Salvador⁴.

Mas, antes de iniciarmos nossas reflexões e apresentar as fotografias que selecionamos, devemos salientar que a obra que usamos para construir (ou desconstruir) a afirmativa do “perigo da História única⁵” é da primeira metade do período do século XIX, sendo assim, sua produção é anterior às fotos que analisaremos mais adiante. Fizemos essa “mistura temporal” que é, também, um dos elementos que nos chama atenção ao longo dos contatos com pesquisas sobre o assunto. E tomamos essa associação não como um mero acaso. A nosso ver, mostra um descuido historiográfico da divisão temporal ao tratar de mulheres negras e suas histórias, que acaba sendo passado adiante sem a atenção sobre os acontecimentos que vão modificando os modos com os quais as

³ Em nosso trabalhos a análise fica por conta de imagens citadinas.

⁴ A dissertação foi orientada pela Professora Dr^a Mariana Aguiar Ferreira Muaze e financiada pela Instituição CAPES. Para a qual produzimos um *corpus documental* com 104 fotografias, utilizando como base teórico metodológico o trabalho de Ana Maria Mauad (2008) que defende a fotografia como uma possibilidade de linguagem. Tecemos o levantamento de fontes com o fio condutor da presença de mulheres negras nas obras. E selecionamos os territórios de Rio de Janeiro e Bahia por serem espaços que foram capitais do país, o que interferia diretamente na sua relação de busca pela modernização, eurocentrada, desses espaços. Link para dissertação: <http://www.unirio.br/cchs/ppgh/producao-academica/dissertacoes-de-mestrado-e-egressos-pasta/201cvestir-se-negra201d-roupas-e-adornos-de-mulheres-negras-em-fotografias-da-segunda-metade-do-seculo-xix-2013-rio-de-janeiro-e-salvador>

⁵ A noção de “perigo da História Única” foi publicizado com maior ênfase a partir da apresentação da intelectual nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie no TED Talks e se tornou livro em 2018.

sociedades formulavam suas representações ao longo da história. E, torna nítido o cuidado que precisamos tomar ao refletir sobre uma estrutura social, para não cristalizarmos uma visão de submissão como algo inerente e imutável à uma sociedade. Dimensão esta que pode participar da homogeneização de subalternidade dessas sujeitas históricas. O que, mesmo em casos não intencionais, contribui para o apagamento das multiplicidades e reinvenções destas mulheres em suas vivências.

Outro elemento de forte influência em nossas escolhas teórico metodológica é a nossa consciência de que práticas sociais como a fotografia tiveram fortes influências nos modos com os quais as sociedades oitocentistas se representavam. Pois, a chegada e a disseminação das fotografias no Brasil causaram um alvoroço e se tornaram um marco Histórico no modo como outros territórios consumiriam imagens do país. Ao mesmo tempo em que deram poder à algumas camadas sociais de controlar o modo como seriam vistos, dentro e fora do território nacional. A força das produções de fotografias foi algo tão latente no Brasil que Ana Maria Mauad (2005) chega a nomear o país da época como o “Império do Retrato”. E comprova sua afirmativa em estudos como quando desenvolveu uma análise dos gastos da família imperial portuguesa e trouxe informações sobre uma quantia significativa usada para registros fotográficos, maquinário e aulas de fotografia. Daí passamos a ter uma dimensão desse Império que ansiava pelo consumo e exploração da fotografia. Essa prática social de ser fotografado, em sua melhor versão, gerou comportamentos como a busca por fotógrafos renomados, com técnicas apuradas e a ida aos estúdios fotográficos passou a fazer parte de dinâmicas de sociabilidade dos indivíduos⁶.

2. O ato social de ser fotografado e suas influências nos registros visuais

Assim como a fotografia era algo desejado pelos abastados, o anseio se repete nas camadas populares. O consumo levou ao desenvolvimento de práticas que baratearam a produção fotográfica⁷. Então, ainda que continuasse a ser um gasto marcante nas despesas de uma família, o registro fotográfico ia se aproximando das camadas populares, sendo inseridos na lógica de consumo do Brasil.

⁶ Propomos tal afirmação consciente de que essa prática social variava conforme a classe social ocupa pelo indivíduo. Em exemplo dessa distinção são os casos das amas de leite e amas secas que vão aos estúdios e participam da ação do fotografar, mas como meros “complementos” dos bebês e crianças centrais nas imagens.

⁷ Atentamos ao fato de que mesmo com o barateamento da produção, se mantinha ainda um artigo acessado, com maior frequência, pelas camadas mais ricas.

Junto a isso, o período oitocentista, contou com a intensificação do anseio das elites do velho mundo por ver o que entendiam como exótico⁸ em outros territórios. E, pensem nessa vontade de ver as novas terras internacionais unida ao fato de que o Brasil só abre seus portos com a chegada da família real portuguesa⁹? Ou seja, um espaço diverso em sua população, assim como na sua fauna e flora, passou a poder ser visto e consumido. As representações visuais, como a fotografia, eram um meio “perfeito” de responder a essa crescente demanda.

No caso das fotografias em especial, havia diversificações em estilos, poses, técnicas e afins, mas quando se tratava de retratos de pessoas negras, as produções, em sua maioria, tomavam a forma dos chamados “*typos humanos*”¹⁰, o que no Brasil era produzido principalmente por profissionais em ateliês renomados e vendidos a um público internacional que estava interessado nos “tipos exóticos” que aqui habitavam. O resultado foi uma gama de imagens de mulheres e homens negros escravizados, forros e libertos, com roupas e objetos que denotassem funções braçais e profissões¹¹. Junto a isso, havia as fotografias denominadas antropológicas, que geralmente apresentavam corpos desnudados ou seminus, estas circulavam massivamente entre os conhecidos homens da ciência, e foram produzidas no contexto da busca pela confirmação das teorias evolucionistas e raciais que se intensificavam no século XIX.

2.1 Identificação de *typos pretos*

Para exemplificar alguns dos modos como a população negra era registrada, selecionamos dois exemplos temáticos que aparecem de modo constante nas imagens que levantamos para a nossa pesquisa, que são: nudez e trabalho. No primeiro momento destacamos a dimensão do trabalho. Uma prática bem frequente nos registros internos (feitos em estúdios) e nos externos (feitos nos espaços públicos), onde se fotografavam pessoas negras em cenas de trabalho, o que denotava uma intencional diferenciação de

⁸ Ainda que discordemos do conceito exótico, usaremos este para demarcar a ideia de pessoas vistas como diferentes do dito comum e que teriam suas “diferenças” consumidas por aqueles que a observassem.

⁹ A abertura dos Portos às Nações Amigas foi promulgada a partir de uma carta régia do Príncipe regente português da época, Dom João de Bragança, em janeiro de 1808, quando a família real portuguesa estava em Salvador, local da sua chegada no Brasil.

¹⁰ Maria Inez Turazzi (1995), trabalha a relação do conceito de exótico e de *Typos Pretos* no Brasil.

¹¹ Essa prática do consumo de *typos humanos* estava presente em fotografias de vários outros lugares do mundo que eram entendidos como *exóticos*, como casos da Ásia e África. Nessas imagens, em especial, as roupas escolhidas para o registro eram normalmente o que seria entendida pelos europeus como típicas, folclóricas, originais dos povos daqueles espaços visualizados. Ainda que em muitos casos essa montagem de cenário gerasse uma mistura de vestes de sociedades diferentes.

trabalhos praticados por pessoas negras, assim como também havia a ideia de associar trabalho unicamente a sujeitos negros.

Na primeira imagem contamos com o registro de uma mulher negra em seu ambiente público de trabalho. A Praça Castro Alves é cenário de diversos registros fotográficos com a presença de pessoas negras em suas práticas de labuta, o que permite que associamos o espaço à uma estrutura socioeconômica de ocupação feminina negra, com intuito comercial. E, se dermos enfoque as roupas da imagem, temos, o que segundo Beatrice Rossotti (2019) associa-se ao “vestir-se negra”, um padrão de duas peças (blusa e saia) atrelada à elementos lidos como afrodiáspóricos, no caso, o turbante e as joias com padrões volumosos. Uma amostragem bem distinta da segunda foto trazida.

Na segunda imagem, contamos com a encenação de uma atividade comercial no estúdio fotográfico, onde há um maior controle do cenário. O registro une, possivelmente, dois “escravos de ganho¹²”, com seus tabuleiros e produtos a serem vendidos. E, chamamos atenção para as roupas dessa cena, onde encontramos peças em péssimas condições de conservação e em tamanhos maiores do que os corpos dos modelos registrados. Atentamos aos aspectos como a saia enrolada (de modo desigual) na cintura para que os pés descalços ficassem à mostra e o grande volume de tecidos que se misturam entre cintura e dorso. Assim como as peças que vestem o homem se mostram arrastando no chão ou cobrindo mais do que uma peça de tamanho correto cobriria. A nosso ver, esses elementos buscam confirmar a ideia unilateral de escravizados maltrapilhos, o que se distingue do padrão da foto anterior. E, temos consciência de que há fotos externas que trazem trabalhadores negros registrados com roupas em condições ruins de conservação, no entanto, selecionamos essas imagens dispersas para dialogar com a nossa ideia de que havia uma produção interna, que contava com um maior controle do fotógrafo, que passava por um direcionamento de uma produção que suprisse o ideário de subalternidade negra que os consumidores do velho mundo poderiam buscar.

¹² “Escravos de ganho” eram os escravizados que trabalhavam na prestação de serviços que gerava alguma renda. Uma prática bem intensa nas cidades. Poderiam vender produtos diretamente para seus senhores ou poderiam ser alugados para terceiros. Na dinâmica desse trabalho, comumente negociavam, com seus senhores ou “locatários”, uma quantia a ser paga em um determinado período. Também, disfrutavam de uma certa autonomia como moradia separada dos senhores e a possibilidade do acúmulo de pecúlio.

Figuras 2 e 3: Mulher na Bahia e Duas pessoas comercializando



Figura 2: Marc Ferrez, 1875, Salvador / Praça Castro Alves.

Figura 3: José Cristiano de Freitas Henriques Júnior, Rio de Janeiro, 1865.

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles e Ermakoff (2004).

Outro elemento presente em alguns registros de mulheres negras é a seminudez. No caso das imagens que trouxemos, esse elemento fica por conta do colo e parte do seio à mostra, algo impensável¹³ para mulheres brancas em fotos que circulariam abertamente. Ainda que não fosse uma nudez total como a da maioria das imagens antropológicas, também havia uma intencionalidade de identificação e diferenciação que seria demarcada pela amostragem das marcas corporais, que junto à legenda da imagem propõem demarcar uma identificação da origem das retratadas – Mina Bari e Mina Tapa.

¹³ Sobre imagens de nudez de mulheres brancas, ainda que houvesse produções sexualizadas destas, entendemos a proposta de consumo de modo diferente. Dado que no caso feminino negro o anseio pelo consumo sexual era vinculado a subalternidade racial.

Figuras 4 e 5¹⁴ – *Typos humanos* registrados no Brasil



Figura 4: “Mina Bari”, Augusto Stahl, Rio de Janeiro, 1865.

Figura 5: “Mina Tapa”, Augusto Stahl, Rio de Janeiro, 1865.

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles e Ermakoff (2004).

Essa “tipologia” já era algo comum em obras do início do século e se repetem ao longo do tempo. E acaba se associando a mencionada categoria dos “*typos humanos*” que foi disseminada no Brasil, pelo fotógrafo Christiano Júnior¹⁵, profissional de destaque nacional que, em um dos seus anúncios, especificou essa tipologia como “*typos pretos*”. Ao anunciar o seu trabalho em 1866, no Almanaque Laemmert, da seguinte maneira: “variada coleção de costumes e typos de pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa”, explicitou em registro escrito uma das intencionalidades da sua produção e deixa latente a preocupação da venda de seus produtos. O que demonstra que a produção

¹⁴ Chamamos atenção para a questão de nomeação das pessoas negras registradas. Até o dado momento só encontramos a informação dos nomes quando elas estão associadas à pessoas brancas, como o caso das amas de leite e amas seca que aparecem nas fotografias de crianças brancas que são destinadas aos espaços de álbuns familiares. O que gera um outro tipo, mais restrito, de sociabilidade e circulação destas imagens.

¹⁵ Christiano Júnior, bem como outros fotógrafos, foi um dos que produziu um grande número de carte-de-visite com homens e mulheres negros vestindo roupas e utensílios que ilustravam os trabalhos que desenvolviam e alguns tipos humanos encontrados nas ruas das cidades brasileiras. Essas fotografias enfocavam algumas funções comuns exercida por escravos e libertos no dia a dia urbano, como: vendedora, quitandeira, ama de leite, vassoureiro, costureira, entre outras.

de imagens de pessoas negras era um mercado promissor para a fotografia. A seguir um dos registros do fotógrafo, no qual ele apresenta uma cena de venda em seu estúdio¹⁶.

Figura 6 – Mulher negra posando em cena de trabalho



Foto 6: “Vendedora”, José Cristiano de Freitas Henriques Júnior, 1865.

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

Tendo em mente essa dimensão de procura por fotografias feitas no Brasil, refletimos sobre o que era registrado nessas imagens. A produção do cotidiano e *typos humanos* no país já era algo comum desde a abertura dos portos às nações amigas, em 1808. Nesse período artistas europeus, como o caso de Jean Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, tratavam de registrar o país, principalmente em sua diversidade. Essa comprovação acabou encontrando, na segunda metade do oitocentos, um respaldo de

¹⁶ Ao formarmos o *corpus documental* para a dissertação, mapeamos uma majoritariedade de fotografias com mulheres relacionadas às atividades comerciais. O que dialoga com a perspectiva de Maria Odila Leite da Silva Dias (1995) ao estudar mulheres negras na sociedade paulista do século XIX, em que aponta a possibilidade de que a investida das mulheres nessas atividades tinha a ver com uma herança afrodiaspórica de sociedades africanas e que poderia ser usado como um diferencial valorizado no mercado escravagista. Ainda que a origem das pessoas escravizadas seja um tema complexo, a ideia de um possível “tino comercial” poderia ser usada pelos vendedores como um diferencial de certas mulheres, já que estas tinham uma entrada menor no mercado escravagista brasileiro. Mais sobre o assunto, ver também Cecilia Moreira Soares (1996), Sheila de Castro Faria (2000) e Juliana Barreto Farias (2012).

apelo ainda mais fidedigno que era o recurso fotográfico. Quando a fotografia entra no circuito da visualização do território, aspectos e imagens do Brasil já circulavam por outros cantos do mundo, mas a foto, que fora lançada mundialmente, defende um compromisso com o real, e para isso também dialoga com a visualidade construída anteriormente.

As imagens que trouxemos anteriormente compõe um levantamento de fotografias que resultou no nosso *corpus documental*. Quando iniciamos esse levantamento o que nos chamou atenção foi o contato que tivemos com imagens de mulheres negras com diversos tipos de roupas e adornos, desde os padrões da comerciante da imagem anterior, até padrões que passamos a nomear como opulentos. E são fotografias como as seguintes figuras 6, 7 e 8) que nos permitiram questionar esse modo de vestir que se afastava de padrões vestuais mais simples.

Por isso, trazemos o enfoque na análise das roupas que repetiam padrões que nomeamos de opulência¹⁷, o que, ao se tornar uma categoria analítica, permite que defendamos a hipótese de que esse vestir mais pomposo fazia parte de uma intervenção das mulheres fotografadas na construção das imagens em que estariam presentes. E, partimos de uma proposta reflexiva de pensar essas “novas” combinações e produções como a construção de um novo paradigma do vestir, que era empenhado por estas mulheres negras.

Se articularmos essas roupas e joias, de um novo paradigma do vestir, com o compromisso fotográfico com o registro “da realidade”, podemos reivindicar a ideia de que essas roupas e joias precisavam estar em algum lugar desse “real”. Pois precisavam de respaldo que a levassem aos estúdios. E uma das imagens de roupas e adornos que distinguimos a partir da nomenclatura de opulência é a imagem a seguir, na qual o fotógrafo Rodolpho Lindemann registra uma mulher negra e a registra como “Baiana”.

¹⁷ Em nosso trabalho do mestrado uma das categorizações foi a divisão entre os termos opulência e sobriedade. Ainda que tenha sido uma categorização posta em questionamento, usamos o termo opulência como uma associação das fotografias que continham roupas e adornos que se aproximavam de um padrão de enriquecimento, como: saias volumosas/estampadas, por conta de como isso encarecia as peças. Assim como blusas de rendas que tinha valor e trabalho manual agregado e as joias que ampliavam seus custos pelos tamanhos e quantidades. No caso da categoria sobriedade, estavam as demais fotografias que continham peças de roupas e joias mais “contidas”.

Figura 7 – Mulher negra posando com roupas e adornos associados à opulência



Figura 7: “Baiana”, Rodolpho Lindemann, Bahia, 1900.

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles.

Imagens como essa se distanciavam das anteriores (fotografias 4,5 e 6), ainda que todas fossem produzidas em estúdios fotográficos. Nesta foto podemos ver uma roupa em boas condições de conservação, característica que se destaca se compararmos às anteriores. Junto a conservação, lidamos com saia volumosa, engomada e com tecidos estampados; assim como joias diversas e uma robusta penca de balangandãs. A blusa também não fica de fora, sua produção de rendaria e tecido delicado, requer cuidado especial, o que pode apontar um o valor agregado à peça. Por isso analisamos essa fotografia como uma exemplificação de uma produção visual com uma seleção de peças mais vistosas, ainda que não sejam produtos que apareciam com grande frequência em fotografias de mulheres brancas.

Nesse caso, a escolha do que tratamos como “boa roupa” para o momento do registro, demonstra a tentativa de consolidar um destaque socioeconômico que não estava relacionado ao universo feminino branco, mas sim ao que propomos como o novo

paradigma do vestir. Tanto o fotógrafo quanto a fotografada, uma mulher negra livre¹⁸, ao produzirem o registro sabiam que relacionar esse corpo feminino negro a essas roupas e joias teria uma associação desses elementos à um destaque socioeconômico. Ser visto, fazer o registro e ser registrado fazendo (performando) dialoga também com a dimensão de conhecer os códigos visuais a serem utilizados para tais percepções de terceiros.

Um exemplo desse conhecimento de objetos que ao compor a foto agregariam valores, até mesmo financeiro, é o uso de joias¹⁹. Presentes em sua abundância nas fotografias de mulheres negras da Bahia²⁰, não passam despercebidas. Pulseiras de bolões, penca de balangandãs penduradas na cintura, brincos sempre presentes e anéis que ocupam quase todos os dedos são marca registrada de muitas mulheres negras. Elementos que se destacavam por não fazerem parte de uma produção mais enxuta, que era uma constância nos registros de mulheres brancas e o mesmo ocorre com o pano da costa, os turbantes e torsos. Essas peças não eram encontradas em registros de mulheres brancas ainda que alguns reivindicuem a questão da disseminação deles por uma ida de Napoleão Bonaparte ao norte da África, e que retornou com turbantes e xales para a França, gerando uma prática de uso desses adornos, que passaram a ser exportados para outros territórios internacionais. Mas essa afirmativa, no caso brasileiro, pode ser refutada vide o fato das mulheres brancas não aparecerem em fotografias e relatos de viajantes usando essas peças.

E, para analisar a nossa hipótese de uma intervenção das mulheres negras no modo como eram visualizadas por meio das fotos em que apareciam, associamos imagens como a anterior, com produção interna, com produções externas, em espaços citadinos, onde percebemos que os elementos presentes em alguns registros de estúdios se repetiam. O que nos permite refletir sobre esses usos não serem ações pensadas apenas para o momento do *click* fotográfico, sem nenhuma noção prévia. Seria algo que acontecia também em ocasiões cotidianas, sendo elas comuns ou especiais, como festas, ritos religiosos ou práticas comerciais de cotidiano (uso de um marcado cordão na figura 2). Como o caso da imagem abaixo, onde temos um exemplo de uma produção em um espaço público, onde a cena montada é de uma venda em que a mulher negra encontrasse ao

¹⁸ Esta afirmação é possível a partir da datação da imagem. A abolição da escravidão se dá no Brasil em 1888. Logo, em 1900, ano da foto, não havia mais a institucionalização da escravidão, ainda que as condições escravistas tenham permanecido em alguns territórios brasileiros.

¹⁹ Sobre joias, ver TEIXEIRA, Amanda Gatinho (2017).

²⁰ Nas fotografias que remetem ao Rio de Janeiro a presença de joias fica por conta de peças menores e menos recorrentes.

centro. Sua saia volumosa, seus colares, sua blusa de rendaria, como na imagem anterior, e um turbante robusto, nos apresenta uma performance que se desenvolve em seu cotidiano e que foi transferida para os estúdios.

Figura 8 – Mulher negra posando em área externa no seu ambiente de trabalho



Figura 8: “Vendedora no Mercado”, Marc Ferrez, Rio de Janeiro, 1875.

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles.

3. Performance cotidiana: o ser visto como estratégia

Para a nossa reflexão sobre a interferência visual das mulheres negras nos registros fotográficos feitos de si, trazemos a proposta analítica de pensar essas imagens como uma performance. Segundo Richard Schechner (2003, p.25) “qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado “como se fosse” performance”. A partir dessa afirmativa, o autor nos apresenta uma perspectiva multifacetada para pensarmos o conceito da performance, dando espaço para que dialoguemos com a ampliação dessa noção para a lógica do cotidiano, como um espaço/tempo de performance.

Se pensarmos as fotografias que analisamos a partir das dimensões do “ser, fazer e mostrar-se fazendo”, proposta pelo autor, podemos estruturar a hipótese sobre essas sujeitas que tinham nas suas práticas sociais do vestir um modo de interferir em como seriam visualizadas. Por isso propomos a ideia de que essa prática social do dia a dia dialoga com a dimensão de Schechner (2003, p.27) de que a vida cotidiana também

permitia e era construída a partir de “anos de treino e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias.” Não era somente sobre vestir uma “boa” roupa, era sobre criar parâmetros de uma “boa roupa”, que incorporassem seus gostos, interações, necessidades de trabalho e toda a gama do que fazia parte de seu universo. E que também fossem lidas, intencionalmente, como dispendiosas. Pois no Império do retrato, não bastava “ser” e “fazer”, precisava “mostrar-se fazendo”.

Outra dimensão disso era que as fotografadas não eram apenas mulheres, eram também negras que (sobre)viviam em uma sociedade patriarcal e escravagista. A sobrevivência de seus corpos estava relacionada à sobrevivência de suas epistemes e o “vestir-se” não era apenas uma cobertura de seus corpos, era o que Schechner identifica como afirmação de identidade daqueles que executam a performance, pois, para o autor performances contam histórias. Uma mulher como a da imagem a seguir sabe que será vista, consumida e que sua imagem circulará, então performar ações como a manutenção de sua pose, o encarar a máquina fotográfica e o vestir-se contribui para o que reivindicamos como autodefinição das mulheres negras. Ainda que sejam ações executadas em estúdios fotográficos, o que faz com que sejam ações que sofram influência e determinações dos fotógrafos. Manter a pose e participar da performance do vestir, o que só é possível a partir de outras que construíram e mantiveram (ensaíam) esse novo paradigma, faz com que a sua performance faça parte da construção, e entendimento, desses parâmetros de autonomia dessas sujeitas.

Mas para que os códigos visuais desse “vestir-se” sejam entendidos precisam passar por uma construção e consolidação, o que segundo Schcheiner seria a necessidade de treinar, ensaiar e repetir essas performances. Um “vestir-se” em seu cotidiano, uma repetição de padrões e adaptações dessas roupas e adornos contribui para o que o autor chama desse ensaio que ocorre também em espaços públicos no tempo cotidiano. E essa constância e continuidade contribuem para o que Mauad (2005) nomeia “educação do olhar”. Ao aplicarmos este conceito em nossa análise, entendemos: para que os códigos visuais, ensaiados por essas mulheres negras, fossem passíveis de decodificação por outros sujeitos que interagem com suas performances, fazia-se necessário um educar o olhar sobre si. Ao ver uma mulher negra com determinadas roupas e joias, que não repetiam os padrões de outros corpos femininos (brancos), o sujeito externo deveria ser capaz de ler aquele código visual como um elemento de distinção. E essa educação ocorria a partir da performance que elas desenvolviam no cotidiano. Ao estarem nas ruas, nas

fotografias, nos estúdios, nas pinturas e em muitos outros espaços, as representações visuais de mulheres negras educam aqueles que participavam de suas performances. Por isso defendemos que essa roupa, ou segundo Viana (2017), esse traje social, não era apenas uma roupa para proteção ou circulação nas ruas, mas uma roupa de atividades sociais que se tornava uma ferramenta de educação de quem às viam.

A relação dos conceitos de educação do olhar e performance do cotidiano nos traz a ideia de que a imagem do período era produzida a partir de uma relação estreita com a realidade, com o que era visto rotineiramente. Ao mesmo tempo, a imagem ao ilustrar esse cotidiano também dava uma espécie de parâmetro de quais performances se esperar nesse espaço/tempo. Ao registrar uma mulher negra com seu tabuleiro que comercializava pelas ruas, tanto do Rio de Janeiro quanto da Bahia, a fotografia que era educada a reproduzir um determinado tipo de vestes, ações e interações, também educava seu consumidor sobre como eram as práticas socioeconômicas das fotografadas. Ou seja, a escolha delas de circular com um determinado objeto/roupa e não outro/a, também tinha a ver com essa lógica schchneriana de um cotidiano em que se experimenta e se constrói performances. O ato de “ser observada” nas ruas e o “ser fotografada” fazia parte das práticas sociais e, conseqüentemente, do jogo da autodefinição. Um exemplo desses tipos de registros são as figuras 2 e 8, em que as fotografadas estão comumente em seus ambientes de trabalho, com seu traje social interagindo com outras pessoas. Essa performance cotidiana nos permite ter uma exemplificação da presença desse “vestir-se” no dia a dia da cidade.

Então, a partir do momento em que essas mulheres performam em seu cotidiano, e se destacam visual, também constroem uma autodefinição de seus corpos, pois interferem no modo como serão vistas. Ainda que sejam consumidas por terceiros, a busca fica pelo entremeio de influenciar no modo como esse consumo acontecerá e a visualização do seu corpo. Agora pensemos nessas mulheres negras em seu cotidiano nas sociedades escravocratas brasileiras, ou mesmo no pós abolição: Como seriam seus dias, suas dinâmicas, suas vivências? Como existir/resistir mesmo com as violências inenarráveis que afligiam seus corpos e epistemes?

Por isso, o conceito de autodefinição, de Patrícia Hill Collins (2019) nos aproxima da reivindicação de que cada performance importava, pois trazemos reflexões sobre corpos femininos negros que perambulavam pelas ruas, que interagiam com vários sujeitos e que acumulavam pecúlio, fazendo movimentos em prol de conquistas diárias de autonomia. Collins ao nos apresentar um estudo sobre sociedades de mulheres negras

estadounidenses na contemporaneidade, também nos atenta a ideia de que mulheres negras afrodiaspóricas tem um histórico de (re)construir suas identidades a partir de interações com outras mulheres negras. Então, ainda que estivessem inseridas em sociedades hierarquizadas, patriarcais e colonialistas, que tinham como proposta suprimir as liberdades de seus corpos e mentes, havia uma busca pela interação com semelhantes na condição de gênero e raça. Essa proposta, é entendida por nós, como uma ferramenta na reivindicação de ilustrar as suas autonomias.

Um exemplo dessa relação comunitária feminina negra que tem um marco nas vestes está na fotografia 9, que traz a imagem de duas mulheres negras com roupas associadas a Festa da Boa Morte, uma celebração que ocorre ainda hoje, todo mês agosto no Recôncavo Baiano. Segundo Renata Pitombo Cidreira (2015, p.09) a comunidade da Boa Morte era uma mistura de “matizes, texturas e adornos que revelam a combinação harmoniosa de traços de uma religiosidade marcada por fortes tradições católicas e pelos expressivos rituais do Candomblé”. As suas vestes trazem essas relações entre à instituição católica e as religiões de matrizes africanas e também demarcam visualmente a construção de uma identidade para as mulheres da irmandade. Esse vestir se repete com padrões que ainda hoje identificamos como trajes de mulheres negras na Bahia, o que Raul Lody trata como:

uma rica e complexa montagem e panos. Anáguas, várias engomadas, com rendas, entremeios e de ponta. Saia, geralmente com cinco metros de roda, de tecidos diversos, com fitas e rendas entre demais detalhes na barra. Camizu ou camisa, geralmente rebordada na altura do busto. Bata, usada por cima, de tecido mais fino. Pano da costa para diferentes usos (LODY, 2015, p.29).

No caso das mulheres da Boa Morte, essas vestimentas se especificam e compõem um sentido de opulência construído junto às joias que as adornam, assim como o uso de determinados elementos e roupas são associados à uma hierarquia interna.

Figura 9 – Duas mulheres negras posando em conjunto em estúdio fotográfico



Figura 8: Rodolpho Lindemann, Salvador, s/d.

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles.

Pitombo afirma que as roupas usadas pelas irmãs da Boa Morte ao longo das celebrações anuais:

guardam semelhanças com as vestes das escravas, ou seja, o traje de crioula, formado basicamente por uma saia rodada e/ou plissada, o camisu (camisa de crioula, espécie de combinação em cor branca), com bordado de Richelieu ou renda renascença; na cabeça, um torço, ou turbante, geralmente branco ou colorido, o pano da costa, e os adereços como os balangandãs, joias e correntões (PITOMBO, 2015, p.22-23).

Inicialmente a confraria era formada por mulheres forras que construíam uma unidade social para se fortalecerem e articularem práticas e perspectivas que a protegessem perante a sociedade escravagista no Brasil. A performance do cotidiano fazia com que essa unidade fosse visualmente identificada, o que nos permite analisar como o vestir-se fazia parte da construção de sociabilidades destas mulheres, assim como a própria construção hierárquica que passavam a organizar. No caso baiano ainda havia a

latente relação religiosa que levavam para as roupas relações de poder e subordinação também entre as mulheres negras. Nos tempos atuais o traje das mulheres da Boa Morte, ainda variam conforme as etapas das celebrações religiosas e são compostas de:

camisu de algodão branco, com bordados de Richelieu, saia preta de cetim plissada, pano da costa de veludo (um lado preto e outro vermelho), torso branco de algodão, que às vezes também traz o bordado em richelieu, lenço amarrado na cintura, geralmente branco ou com algum bordado e sapato branco (em grande maioria sapatilhas, os chinelos fechados na frente) (PITOMBO, 2015, 24).

Outra análise que essas roupas trazem é o demonstrativo do distanciamento das mulheres negras do trabalho braçal, ao mesmo tempo que materializam os códigos de “riqueza” construídos por elas. Em diversas das imagens que compõem o nosso *corpus documental*, encontramos adornos, tecidos, formas de uso e acessórios que destoam do universo ocidental, que se baseia em códigos europeus, ainda assim, por isso defendemos a ideia da formação de um novo paradigma que se constrói a partir desses modos europeizados mas se diferencia a partir das misturas que ocorrem com elementos de origem afrodiáspórica e que passam a fazer parte de marcadores culturais da sociedade imperial, usados pela população negra, que tem impacto demográfico nessas sociedades.

Ao registrar as vestes, a fotografia também explicita algumas sociabilidades que a aproxima do que seria a construção de unidade feminina negra que Collins (2019) trata. A imagem já apresenta o elemento da coletividade ao conter uma cena de mais de uma mulher. Ainda que essa duplicidade ocorra em algumas das outras imagens encontradas, elas estão apresentando mulheres e suas relações de trabalho. O que não ocorre nessa imagem. Não há nenhum elemento que as associem a qualquer tipo de trabalho, pelo contrário, a imagem traz objetos que a distanciam da condição de trabalhadoras e/ou escravizadas, como o caso do sapato, que se relaciona à condição de alforriada.

Outro objeto é o guarda-chuva. Segundo Eduardo Silva (1997) o guarda-chuva se tornou um símbolo de prestígio²¹ em sociedades iorubás e eram usados somente por

²¹ O autor analisa a vida de Dom Obá II, um homem negro que se autointitulava Obá, que seria rei em iorubá, mas que fazia uso de roupas semelhantes aos homes da elite branca, como: guarda-chuva, sapatos, bengala, luvas, cartola, óculos e fraque. Ainda assim, pesquisou sobre os elementos que compunham esse traje social de Obá no Rio de Janeiro e chegou à estudos de como determinados elementos, roupas e adornos foram reinterpretados em sociedades africanas.

importantes governantes. O que segundo Silva acaba sendo uma prática de distinção copiada em territórios brasileiros pelas populações negras. E, o guarda-chuva também trazia uma lógica de mão ocupada. As mulheres que trabalhavam com comércio precisavam de mãos livres que pudessem segurar produtos, negociar, gesticular e mesmo interagir com outras pessoas. Uma mão ocupada era uma ilustração também de ócio. Quem poderia ocupar uma mão inteira com somente uma ação, que nem geraria lucro? Tratava-se daquelas pessoas que poderiam se distanciar da labuta.

4. Considerações parciais

A nossa proposta de refletir sobre a autodefinição destas mulheres se relaciona com a necessidade da história da moda trazer para suas análises outros componentes sociais e sujeitos históricos que tragam heterogeneidade para seus estudos. A partir do momento em que dialogamos com a dimensão de que essas mulheres existiram, precisamos lidar com o questionamento se estariam, ou não, inseridas nas dinâmicas sociais. E se sim, uma reflexão que deixamos em aberto é sobre os limites dessas relações.

Conscientes de que o campo de estudos que as trazem como sujeitas históricas vem se ampliando e para que isso se fortaleça, faz-se necessário propostas metodológicas que incorporem suas práticas, e o vestir-se é um dos atos sociais dessas mulheres, que podem ser lidos como um modo de análise para os estudos de História. Por isso, a nossa contribuição é a de apresentar o vestir como uma performance cotidiana destas mulheres e, assim, uma possibilidade analítica para as sociedades que analisamos. Para essa nova proposta, os estudos devem trazer aspectos de raça como um marcador social, dado que a importância dessa perspectiva se mostra quando tratamos das sociedades brasileiras ao longo de nossa história. Marcos históricos, como sermos o país que mais recebeu escravizados do mundo, um dos últimos a abolir a escravidão institucionalizada e também sermos um país que tem o pós abolição como um tempo alongado que se perpetua em nossa sociedade, ratifica essa necessidade epistemológica. Logo, quando propomos uma análise que leva a performance feminina negra como fio condutor teórico metodológico, tratamos da construção de um campo analítico que traz as formulações socioeconômicas e culturais da afro diáspora em suas importâncias e multiplicidades.

Por isso tomamos como base as ideias da construção de uma identidade amefricana que tenha a sua base formulada nesse espaço interseccional de elementos europeus, indígenas nativos e africanos (afrodiaspóricos), pois, a nosso ver, podemos

propor reflexões científicas sobre o Brasil a partir de sua formação amefricana, que defendemos. Conceito proposto por Lélia Gonzalez (2019) que afirma o Brasil como um espaço que tinha suas sociabilidades forjadas nos espaços de interações humanas múltiplas, o que fazia com que não pudesse ser unicamente um território eurocentrado. Pois, acreditar nessa perspectiva unilateral(eurocêntrica) é contribuir para um endosso histórico de apagamento de uma parcela considerável da população da época. Então se não podemos pensar em um país unicamente fagocitado pelo anseio de ser Europa, precisamos encontrar uma outra perspectiva analítica para os nossos estudos. E com isso posto em debate, pretendemos fazer parte dos diversos estudos que trazem perspectivas afrodiaspóricas e afroinfluenciadas pensando no Brasil e suas cidades negras²².

E, se voltamos nossos olhares para a questão das roupas, o “vestir-se” não era uma garantia de inserção social, mas era um espaço bastante explorado pelas mulheres negras do período, logo a sua performance cotidiana pode ser lida com uma intencionalidade do ser vista, como propomos ao longo do escrito. O que, como dizemos anteriormente, permite a tentativa de participar do modo como era vista a partir de uma autodefinição que pode ser também entendida, como a busca de consolidar a autonomia possível no período. E dizemos autonomia e não liberdade pois tratamos de corpos femininos negros e a sua existência por si só trazia pesos sociais que a limitavam em qualquer conceito de liberdade que usássemos.

Sendo assim, concluímos que contribuir para a leitura de seus corpos com ferramentas dadas a partir de suas performances cotidianas, especificamente de suas roupas e adornos, nos aparece como uma subversão da ordem no imaginário social, que tinha como consolidada a ideia de riqueza e liberdade como aspectos inseparáveis. E, ao romper com essa dimensão da autonomia (liberdade) como algo natural à condição humana branca performar algo que se aproxime desses aspectos é revolucionário, no sentido de entender essa performance como um educador social que se estruturava como possibilidade de leitura de práticas sociais dentro do sistema escravagista brasileiro e construídos a partir de ações femininas negras.

²² Conceito cunhado por Sidney Challoub (2011) pensando os modos como os escravizados teciam a malha do sistema escravista nas costas transatlânticas.

Referências

- CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: Uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2011
- CIDREIRA, Renata Pitombo. Boa Morte: imagens e simbologia. In: (org.). *As vestes da Boa Morte*. Bahia: Editora UFRB, 2015, p. 13-28.
- DEBRET, Jean Baptist. *Voyage pittoresque et historique au Brésil [...] (Volume 2)*. Paris: Firmin Didot Frères, 1835
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder: em São Paulo no século XIX*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- FARIA, Sheila de Castro. Mulheres forras – riqueza e estigma social. *Tempo*, Niterói, v. 5, n. 9, p. 65-92, jul. 2000. Disponível em: Acesso em: abril de 2023.
- FARIAS, Juliana Barreto. *Mercados Minas. Africanos Ocidentais na Praça do Mercado do Rio de Janeiro*. 2012. 294f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- FREDERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva*. Editora Elefante: São Paulo, 2019.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: HOLLANDA, Heloisa B. (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Ed.Bazar do Tempo, 2019. p. 341-357.
- LEITE, Miriam Moreira. *A Condição feminina no Rio de Janeiro: Século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1981.
- LODY, Raul. *Moda e História: as indumentárias das mulheres de fé*. São Paulo: SENAC, 2015.
- MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: as imagens do Brasil oitocentista. In: Marcondes, Neide e Belloto, Manoel (orgs.). *Turbulência cultural em cenários de transição: o século XIX ibero-americano*. São Paulo: Edusp, 2005.
- MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: Ensaio sobre História e Fotografias*. Niterói: Eduff, 2008.
- MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. Violência apaziguada: escravidão e cultivo do café nas fotografias de Marc Ferrez (1882-1885). *Revista Brasileira de História*. 2017, v.37, n. 74, pp. 33-62. abr. 2017. Disponível em: Acesso em abril de 2023.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: *O Percevejo*, ano 11, nº 12, 2003, p.25 a 50.

SOARES, Cecília Moreira. As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. *Revista Afro-Ásia*, Bahia, n.17, p.57-71,1996.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Joalheria de Crioulas: Subversão e Poder no Brasil Colonial. *Revista Antíteses*, Londrina, v. 10, n. 20, p. 829-856, jul. – dez. 2017. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/issue/archive> Acesso em abril 2023.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1899)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VIANA, Fausto Roberto Poço. *Para documentar a História da moda: de James Laver às blogueiras fashion*. São Paulo: ECA USP, 2017. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/165> Acessado em abril de 2023.

Recebido em: 30/04/2023

Aceito em: 15/05/2023