

Aline O. Temerloglou Monteiro, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual – UFG.

Profa. Dra. Rita Andrade – FAV/UFG.

Representações do traje de crioula no séc. XIX: algumas considerações sobre os *carte de visite*

Aline O. Temerloglou Monteiro (FAV/UFG)

Profa. Dra. Rita Andrade (FAV/UFG)

RESUMO

Esta comunicação propõe discutir algumas possibilidades de representação do traje de crioula, entre elas o cartão de visita de Christiano Junior e de Militão. A análise de suas composições será feita a partir de comparações entre fotografias desses dois fotógrafos. O objetivo dessas análises é apresentar a fotografia de estúdio como fontes visuais para o estudo do traje do século XIX brasileiro.

Palavras-chave: traje de crioula; *carte-de-visite*; fotografia; análise visual.

ABSTRACT

This paper discusses some possibilities of representation of the Creole costume, including the *carte de visit* of Christiano Junior and Militão. The analysis of their compositions will be made from comparisons of *carte de visite* of these two photographers. The purpose of this analysis is to present this type of photograph as visual sources for the study of the costume of the nineteenth century in Brazil.

Keywords: Creole costume; *carte de visite*; photography; visual analysis.

O estudo das representações do traje de crioula feitas durante o século XIX faz parte da pesquisa de mestrado, ainda em desenvolvimento, que investiga duas saias estampadas pertencentes ao Museu do Traje e do Têxtil da Fundação Instituto Feminino da Bahia. Algumas saias que compõem essa coleção foram usadas por uma crioula baiana conhecida como Fulô que viveu

na segunda metade do século XIX e trabalhou como criada em uma fazenda da região. (PEIXOTO, 2003).

O traje de crioula é composto essencialmente de turbante, camisa, saia (como aquelas do referido museu), pano da Costa¹ e adereços. O turbante, por exemplo, chegou ao Brasil através de africanos cujas nações haviam sido anteriormente dominadas por povos islâmicos; o pano da Costa, xale que as mulheres negras usavam de diversas maneiras, era um dos elementos tipicamente africano; a saia e a camisa vieram de influência direta das portuguesas ou indiretamente tendo como mediação as senhoras brasileiras. Sobre essas multi-influências, Raul Lody (2003, p.15), importante pesquisador da cultura afro-brasileira, diz ser esse traje “a verdadeira montagem afro-islâmica-européia, de brasileiríssima criação”.

Os conhecimentos que temos desse traje advêm principalmente das fontes iconográficas, relatos de viajantes e da literatura publicada sobre o assunto. Ao contrário dos estilos vigentes na Europa, as saias de crioula não eram representadas em publicações de moda. As revistas de moda, portanto, não fornecem informações sobre sua modelagem, costura, sobre seus aspectos formais, suas cores e estampas, pois essa indumentária pouca relação tinha com o sistema da moda vigente naquele período. As fontes iconográficas em que as saias aparecem, como no traje de crioula, às quais temos acesso hoje são, na sua maioria, aquelas feitas por viajantes e estrangeiros que estiveram no Brasil durante o século XIX e que representaram o que lhes parecia exótico, tanto na gravura, na pintura como na fotografia.

Em sua tese sobre tecidos no Brasil, Teresa Cristina Toledo de Paula (2004), analisa um conjunto de imagens de Alexandre Ferreira feitas nas décadas finais do século XVIII em que o artista retrata índios com vestes coloridas e estampadas. A autora explica que ainda hoje consideramos essas imagens estranhas já que os referenciais iconográficos sobre índios no Brasil apresentam em sua grande maioria índios vestidos com tecidos lisos e brancos. Além de alertar sobre os perigos de interpretação das obras dos viajantes, Paula (2004) enfatiza o interesse de Alexandre Ferreira em retratar e identificar o uso e a circulação de tecidos nesse período no Brasil.

No começo do século XIX representações que consideram as vestimentas e os tecidos podem ser encontradas principalmente nas obras de

Jean Baptiste Debret e Johhan Moritz Rugendas, e a partir da segunda metade do século, fotógrafos como Christiano Junior e Militão Augusto de Azevedo compõem essas fontes com seus *carte-de-visite* que serão explicados adiante.² Contudo, ao analisar as principais fontes iconográficas que representam os negros no Brasil, como por exemplo, as obras de Debret, Rugendas, Chamberlain, entre outros, Eneida Sela (2008) aponta que esses registros se relacionavam com a forma vigente na época de representação de costumes, independentemente do tipo de mídia, ou seja, tanto em pinturas, desenhos, gravuras, etc, alertando assim que o conhecimento desses estilos pode ser essencial na interpretação de suas obras.

Especificamente sobre a obra de Debret, Rodrigo Naves (1996, p.72) analisa as diferenças estilísticas entre suas obras a óleo e as aquarelas que compõem o conjunto de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, ressaltando serem essas últimas, composições que retratavam o desejo de Debret em fazer “uma arte que mantivesse um vínculo com a realidade do país, sem perder de vista a dimensão crítica da postura ética neoclássica”, evidenciando assim que o tema e estilo estão direta ou indiretamente ligados entre outros fatores, aos objetivos, características e contexto do artista.

Os viajantes e artistas em sua grande maioria chegavam ao Brasil pelos portos do Rio de Janeiro e Salvador, seguindo depois suas viagens em busca de retratar o novo mundo pitoresco. Diante de tantas coisas possíveis de surpreender esses olhares estrangeiros, a paisagem e os costumes foram o os temas mais representados e relatados (SELA, 2008). Muitas dessas obras, como as dos artistas citados, Debret e Rugendas, foram publicadas na Europa alguns anos depois de suas estadas no Brasil, contribuindo além de outras coisas, para a construção de um modelo de composição com relação as escravas que servirá de inspiração às futuras fotografias feitas anos depois no Brasil.

***Carte-de-visite*: um exemplo comparativo**

Dentre as coleções de retratos fotográficos que podem auxiliar o pesquisador interessado em estudar os trajes usados por negras e crioulas desse período, duas são de fundamental importância, sendo elas as coleções de *carte de visite* de Christiano Junior que pertence hoje ao acervo do Museu

Histórico Nacional do Rio de Janeiro, e os cartões de visita de Militão Augusto de Azevedo pertencentes ao acervo do Museu Paulista da USP em São Paulo.

As fotografias no formato *carte-de-visite* foram criadas por Disderi na França em 1854. Annateresa Fabris (1998, p.20) explica que o formato encarecia as fotografias, assim Disderi tem a idéia de “produzir imagens menores, 6x9 [cm] que permitiam a tomada simultânea de 8 clichês numa mesma chapa”. Dessa forma, segundo a autora, a fotografia convencional que antes era comercializada por 50 ou 100 francos dá lugar ao cartão de visita que custava por volta de 20 francos, estendendo “o direito de imagem não só a pequena burguesia, mas ao próprio proletariado” (FABRIS, 2004, p.29).

A atitude de Disderi não se resumiu apenas à diminuição do formato da fotografia, mas também a preferência por fotografar o cliente de corpo inteiro e não apenas o rosto como era mais comum com os daguerreótipos³ (FABRIS, 1998). Assim, já que o rosto não estava no centro das atenções, o fotógrafo poderia explorar os elementos cênicos para compor os retratos, criar a ambiência pretendida e também enfatizar o que Fabris (2004) chama de “teatralização da pose”. Lemos (1983, p.57) divide esses elementos dos cartões de visita em “vestimentas, atributos simbólicos portados pelos figurantes e os recursos cenográficos.”

As vestimentas eram no século XIX um importante diferenciador social, com fortes implicações simbólicas (SOUZA, 2005). A moda européia vigente do período era conhecida no Brasil através dos produtos que desembarcavam nos portos, da circulação de estrangeiros no país e também pelas revistas importadas. Escravos provavelmente se vestiam com roupas mais simples dado sua situação social, mas também, no caso de algumas negras e crioulas forras, vestiam o chamado traje de crioula. Como esse traje se diferenciava dessa moda européia, não é de se admirar que artistas e fotógrafos estrangeiros tenham se interessado em retratá-los.

Para a dissertação de mestrado foi necessário proceder com a análise de determinadas imagens para discutir os usos das saias de crioula no contexto da visualidade e da materialidade nessas fontes primárias de pesquisa. Propomos algumas comparações a fim de apontar a presença de um modelo de representação do traje de crioula que passou da gravura para a fotografia. Pelo estudo dessas fontes visuais é possível inferir que havia uma

certa variação na forma de representar a mulher negra. No terceiro exemplo, perceberemos que os códigos da sociedade branca desse período eram outros, e assim o negro, principalmente aquele em situação de liberdade, poderia preferir ser representado em, pelo menos, dois padrões distintos de aparência.

Na Figura 1, podemos notar que Debret retrata uma escrava de ganho⁴ vestida com um traje que podemos chamar de traje de crioula, pois traz todos aqueles elementos descritos anteriormente. Ao compararmos aquele desenho com a fotografia de Christiano Junior (Fig.2), percebemos representações semelhantes dos trajes, sendo essa última feita aproximadamente 40 anos depois da primeira. Vale salientar que na década de 1860 as gravuras de Debret já haviam sido publicadas havia cerca de 30 anos e, portanto, de provável conhecimento de Christiano Junior.



Fig.1 - Debret, Jean B., Escrava de Ganho, 1834, Fonte: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil.



Fig. 2 - Christiano Jr, Escrava vendedora de frutas, 1865, MHN – RJ.
Fonte: www.itaucultural.org.br



Fig. 3 - Militão, Retrato de Mulher, déc. de 1880, Museu Paulista – SP.
Fonte: KOUTSOUKOS, Sandra S. Machado. No estúdio do photographo: o rito da pose. 2007

Além do traje e da semelhança da pose, na Figura 2 vemos que a foto não foi feita no ambiente natural dessas escravas de ganho, mas em um estúdio, o que era próprio dos *carte-de-visite*. Koutsoukos (2008) analisa vários manuais de fotografia que eram escritos por fotógrafos experientes e ensinavam aos iniciantes os truques da fotografia. A autora relata que nesses manuais eram encontradas informações de como montar um cenário, que tipos de objetos usar, como melhorar a luz e também traziam informações dos processos químicos envolvidos na revelação. Todos esses recursos compunham um dos principais objetivos dos cartões de visita que era a tentativa de “conformar o arquétipo de uma classe ou de um grupo, valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que se inscrevem na superfície da imagem” (FABRIS, 2004, p.31).

Apontamos que a escrava fotografada por Christiano Junior (Fig.2) estava em um estúdio e não em seu ambiente de trabalho, porém nas descrições feitas por Fabris (2004) e Koutsoukos (2008), podemos perceber algumas diferenças entre essa figura e o que é explicado acerca dos *carte de visite*.

Embora a imagem (Figura 2) não seja emblemática das categorias estabelecidas nos manuais citados, como o uso de objetos e cenários luxuosos, alguns aspectos desta representação se aproximam do padrão normalmente encontrado nesses manuais foram seguidos. Um deles é a pose. A mulher carrega um tabuleiro e uma cesta com frutas na cabeça, porém ela está com a pose de meio perfil, muito usada nos *carte-de-visite*. O objeto que ela segura faz parte da encenação do que era provavelmente sua atividade, e suas roupas aparentam serem feitas de algodão, sendo a saia de um tecido estampado e de corte semelhante às saias estudadas no Museu do Traje e do Têxtil em Salvador.

Em comparação à essa composição, seria interessante analisar um *carte-de-visite* de Militão. Na Figura 3 temos o que Fabris (2004) chamou de simbologia social e da desindividualização em razão do arquétipo do grupo dominante, ou seja, as particularidades de cada indivíduo retratado são suprimidas para dar lugar a uma composição de cenário, objetos e vestimentas baseada em códigos pré-estabelecidos e legitimados dentro da sociedade. Koutsoukos (2002) aponta para o fato de que no Brasil oitocentista, o negro para escapar dos estigmas da escravidão não bastava ser livre, mas devia “parecer livre”. A mulher negra da Figura 3, provavelmente vai ao estúdio em busca de um retrato construído dentro dos padrões e sistemas de códigos da sociedade que ela agora faz parte ou procura se inserir, sendo então, fotografada de forma semelhante ao que uma mulher branca seria. Militão constrói a cena seguindo os preceitos e usando os recursos próprios do *carte-de-visite*, e assim como na Figura 2 a mulher se posiciona com o corpo verticalizado e de meio perfil. Contudo, os objetos são diferentes. Se na Figura 2 eles representam o trabalho, na Figura 3 eles são objetos de distinção social, tais como os móveis, tapetes, e candelabro. Outro objeto de distinção é a bolsa que ela segura a sua frente e, por fim, o vestido em tecidos claros, lisos e aparentemente mais finos que aqueles usados pela mulher da Figura 2. A forma do traje também muda, já que na Figura 3 a mulher usa um vestido em conformidade com a moda da época, de mangas compridas, e com a presença de babados, plissados e drapeados ao longo do vestido. As formas percebidas na Figura 3 indicam que não apenas o ir ao estúdio fotográfico, mas o ser retratado em adequação com a moda e costumes da sociedade eram

igualmente importante. Se, como Koutsoukos (2002) afirma, não bastava ao negro ser livre, mas era importante que ele se parecesse livre, então, o traje e a moda poderia ser um aliado nesse processo. Assim, Souza (2005, p.130) explica que:

“a moda é um dos instrumentos mais poderosos de integração e desempenha uma função niveladora importante, ao permitir que o indivíduo se confunda com o grupo e desapareça num todo maior que lhe dá apoio e segurança.”

Portanto, se o *carte-de-visite* poderia ter uma função simbólica de afirmação de distinção social, como vemos na Figura 3, advindo de uma provável iniciativa da própria retratada em ir ao estúdio, na Figura 2 a iniciativa aparenta ser mais do fotógrafo do que da fotografada.

Um anúncio do estúdio do fotógrafo Christiano Junior, citado por Koutsoukos (2002, s/p), dizia que em seu estúdio era possível encontrar fotografia de “pretos”, sendo essas, próprias para quem iria a Europa. Esse anúncio nos indica a existência de uma prática de troca e envio de cartões de visita, não apenas de retratos próprios, como também de retratos de outros, já que nesse caso de Christiano Junior, estavam a venda em seu estúdio, cartões de visita dessas escravas. Lemos (1983, p. 56) reforça essa idéia da fotografia popularizada dizendo “todos trocavam retratos. Todos passaram a oferecer retratos como lembrança e prova de estima”.

O cartão de visita, como ressalta Fabris (2004, p.28), possibilitava o “direito de imagem” àqueles que antes não tinham acesso aos retratos. A autora lembra que Disderi morre na miséria, sendo esse um indicativo do sucesso de sua criação já que grande parte dos fotógrafos “adere ao formato cartão de visita ou transforma seu ateliê fotográfico numa verdadeira indústria” (FABRIS, 2004, p.32).

Se na figura 3 vemos uma construção que envolvia cenário, objetos, vestimentas, pose e o próprio ato de ir fotografar-se como forma de inserção social e de se assemelhar a um grupo através da construção da aparência, na Figura 2 observamos uma construção que envolvia também vestuário, objetos e pose, mas aludindo à exposição do exótico, do diferente, destinado principalmente à olhares estrangeiros.

Considerações Finais

Assim como acontecia nas gravuras e pinturas, as fotografias de negros, fossem eles livres ou escravos, estavam cercadas de influências da sociedade, dos padrões da época e dos olhares dos próprios fotógrafos. Ao estudar as vestimentas desses grupos, como é o caso do traje de crioula, é preciso considerar essas possibilidades a fim de evitar generalizações e afirmações equivocadas.

Os *carte de visite* são fontes importantes no estudo da roupa no Brasil, porém como ressalta Burke (2004, p.18) “imagens são testemunhas mudas (...) para utilizar a evidência de imagens de forma segura, e de modo eficaz, é necessário, como no caso de outros tipos de fonte, estar consciente de suas fragilidades”.

Acreditamos, portanto, que o estudo das saias presentes em acervos como a do Museu do Traje e do Têxtil da Fundação Instituto Feminino da Bahia pode representar uma importante contribuição em estudos dos trajes do século XIX no Brasil através do cruzamento das análises de fontes visuais e de artefatos.

NOTAS

¹ O nome Pano da Costa se refere aos artigos que vinham da costa d'África.

² É preciso ressaltar, no entanto, que toda representação está em maior ou menor grau envolta a estilos, gostos e padrões de uma época.

³ Imagem produzida pelo processo positivo criado pelo francês Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). No daguerreótipo, a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm

⁴ Escravas de ganho eram aquelas que trabalhavam nas ruas vendendo diversos tipos de produtos a mando de seus senhores.

BIBLIOGRAFIA

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru/São Paulo: EDUSC, 2004.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura dos retratos fotográficos. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1998.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. No estúdio do fotógrafo: Um estudo da (auto-)representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. **Revista STUDIUM**, n.09, out. 2002. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/nove/index.html>.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. No estúdio do fotógrafo: o rito da pose, Brasil segunda metade do séc. XIX. *Revista Ágora*, Vitória, n.5, p. 1-25, 2007.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. O aprendizado da técnica fotográfica por meio dos periódicos e manuais: segunda metade do século XIX. **Revista de História e Estudos Culturais**, Campinas, v. 5, ano V, n. 3, p.1-18, jul/ago/set de 2008. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>.

LEMOS, Carlos A. C. Ambientação ilusória. In: MOURA, Carlos Eugenio Marcondes de (Org.). **Retratos quase inocentes**. São Paulo: NOBEL, 1983.

LODY, Raul. **O que que a baiana tem**: pano-da-costa, roupa de baiana. Rio de Janeiro: FUNARTE, CNFCP, 2003.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. **Tecidos no Brasil**: um hiato. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo. 2004.

PEIXOTO, Ana Lucia. (Org.). **Museu do Traje e do Têxtil**. Salvador: Fundação Instituto Feminino da Bahia, 2003.

SELA, Eneida Maria Mercadante. **Modos de ser, modos de ver**: viajantes europeus e escravos africanos no Rio de Janeiro (1808-1850). Campinas:UNICAMP, 2008.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Espírito das Roupas**: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.