

# TRÍPLICE IMAGEM NA HISTÓRIA DO VESTIR: PAINEL DE MEMÓRIAS E SABERES NEGLIGENCIADOS PELO COLONIZADOR

Linha de pesquisa: Roupas memória

Júnior Maciel de Oliveira<sup>1</sup>

Letícia Welerson Sott Meyer<sup>2</sup>

Lorraine Cristina de Oliveira da Silva<sup>3</sup>

Andrea Lomeu Portela<sup>4</sup>

## Resumo:

Nosso estudo é fruto de um projeto de iniciação científica que pretende desconstruir narrativas eurocêntricas baseadas apenas em relatos do período colonial e patriarcal que silenciaram os modos de vestir, o papel social das mulheres e os saberes de nossas culturas originárias. A proposta tem caráter fotoetnográfico para investigar três fotografias de mulheres do século XIX pertencentes ao acervo do Museu Mariano Procópio (MMP), que possui dados de contextos representativos da nossa formação cultural. As imagens foram fornecidas pela fundação MAPRO e constituem nosso painel imagético. Trata-se de fotografias de meados do século XIX, em formato *carte de visite*, sem identificação das personagens retratadas. A falta de informações nos motivou e diz muito sobre a ideologia do silêncio imposto à condição das mulheres fotografadas.

**Palavras-chave:** Fotoetnografia. Museu Mariano Procópio. O vestir no Brasil.

## 1 INTRODUÇÃO

Este é um trabalho de caráter experimental que objetiva pensar acerca das configurações do vestir no Brasil de modo a formar novos pesquisadores da moda aptos a analisar os fragmentos de nosso passado. Especificamente, os disponíveis no acervo pertencente ao Museu Mariano Procópio (MMP), situado na cidade de Juiz de

---

<sup>1</sup> Discente de Moda UniAcademia; aluno de iniciação científica; <[linsjuca123456789@gmail.com](mailto:linsjuca123456789@gmail.com)>.

<sup>2</sup> Discente de Moda UniAcademia; aluna de iniciação científica; <[lwelerson@gmail.com](mailto:lwelerson@gmail.com)>.

<sup>3</sup> Discente UniAcademia; aluna de iniciação científica; <[lorraine.silva@hotmail.com.br](mailto:lorraine.silva@hotmail.com.br)>.

<sup>4</sup> Doutora em Ciências Sociais; Docente UniAcademia, orientadora de projeto de Iniciação científica; <[andraportela@uniacademia.edu.br](mailto:andraportela@uniacademia.edu.br)>.

Fora, este que é o primeiro museu de Minas Gerais e guarda um importante acervo fotográfico de imagens da sociedade do século XIX.

Nosso percurso se faz necessário como meio de desconstruir narrativas eurocêntricas, baseadas em relatos sobre o vestir realizados no período colonial e que silenciam modos e saberes de nossas culturas originárias. Estes saberes, no entanto, podem ser fundamentais ao design de moda como ferramentas de compreensão e reformulação de nossos modos de vestir que, no passado, foram desenhados com características multiculturais não valorizadas pelo olhar do colonizador, influenciando certo apagamento presente até os dias de hoje.

O pressuposto é de que a fotografia documenta vestígios importantes desses modos de vestir e é possível traçarmos novas experiências de estudos a partir delas. Acreditamos que a fotografia contribua muito para entendermos a respeito da cultura, gosto, gestos e até alguns aspectos da história do vestuário.

Embora não seja suficiente para transmitir com exatidão as informações, uma fotografia pode revelar várias questões que podem sim serem trabalhadas com preocupações a respeito da sociedade e da moda. Comportamento, classe social ou costumes daquela época, conhecimentos que vão além vestimenta, mas que estabelecem um contexto necessário para a compreensão das aparências.

Nosso aporte metodológico tem, por esses motivos, a fotoetnografia como ferramenta, prática que estabelece interlocução com imagens, entre as quais, realizamos as análises baseados em princípios de pesquisa visual em antropologia e confrontação com dados históricos do contexto étnico de cada mulher presente nas imagens selecionadas

## **2 O MUSEU E SUA COLEÇÃO COMO CAMPO DE INVESTIGAÇÃO**

O Museu Mariano Procópio (MMP) está situado em Juiz de Fora, Minas Gerais, e foi escolhido como espaço de investigação por ser um contexto local e pela importância da representatividade do colecionismo fotográfico oitocentista de seu acervo. Segundo Ferraz (2016), historiadora e pesquisadora da formação da coleção fotográfica de Alfredo Lage, fundador no museu, esse conjunto documental foi pouco estudado, embora as fotografias se destaquem por serem testemunhos visuais legítimos.

Geralmente, os espaços da moda foram associados aos espaços femininos no período, por esse motivo, elegemos fotografias de mulheres representativas dos três maiores grupos étnicos que formaram a nação brasileira. Esse recorte se deu porque a coleção tem caráter universal e possui fotografias de todas as partes do mundo.

O formato das fotografias selecionadas é do tipo *carte de visite* (cartão de visitas), em uma proporção de 9cm x 6cm. Quanto à localização no acervo, podem estar isoladas ou pertencer a algum álbum em particular, como nos álbuns **Tipos humanos** ou **Figuras femininas** (FERRAZ, 2016), em suas respectivas subdivisões.

As fotografias aqui selecionadas não apresentam a nitidez esperada pela fotografia profissional, nem mesmo usamos a máquina fotográfica como instrumento de coleta. O que dá ao nosso estudo algumas características que merecem atenção.

No espaço específico do Museu Mariano Procópio, podemos dizer que é o que fornece o nosso campo de visão do universo oitocentista representativo de três tipos oprimidos pela sociedade patriarcal e colonizadora, três mulheres representantes do contexto multicultural de formação social do Brasil, justamente aqueles que demandam novos olhares.

Quanto ao método, a fotografia etnográfica é bastante especializada e experimental, mas apresenta alguns aportes reflexivos que muito nos interessam, entre eles, considerar conceitos de comunicação não-verbal, o equilíbrio entre a realidade e o olhar, como destaca Collier Júnior (1973, p.7), “ as fotografias são registros preciosos da realidade material”. Legitimamente, torna o pesquisado capaz de abstrair elementos em sua observação, concomitante, são documentos que possibilitam formar arquivos, reduzir ou ampliar pontos de observação, formular modelos estatísticos entre outras práticas, embora apresente limitações como qualquer outro método. Como disse Margaret Mead,

o êxito deste trabalho depende mais da compreensão do quadro de atuação do pesquisador e da transposição de alguns destes elementos para documentário de quadros fotográficos fixos de que, em si, do melhoramento ou elaboração de técnicas de fotografia (MEAD, 1963 apud COLLIER JR., 1973, p.35).

Dito isso, trazemos outro dos principais aspectos que é o da formulação das memórias, por se tratar de fotografias históricas que, por sua vez, nos apresentam um contexto de figuras marginalizadas que afinal, como disse Pollock (1989), a história

deve ressaltar fornecendo a importância devida às memórias subterrâneas apagadas pelas culturas dominantes para, finalmente, integrar as culturas minoritárias dominadas, salientando o “[...] caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional” (POLLOCK, 1989, p.2), que recai de forma ainda mais intensa sobre as mulheres.

### 3 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS FOTOGRAFIAS

A fotografia é um elemento que circunda várias esferas da vida, de modo a representar as mais diferentes condições e situações de vida aos indivíduos. Pode ser documento, memória, decoração, entre outros. Pode ainda ser ou despertar ideias isoladas ou em conjunto. O fato é que ela desperta novos sentidos a cada observação, cabendo ao espectador um esforço do imaginário para levar sua observação além do olhar comum.

A fotografia surgiu no século XIX, embora se saiba que o “desejo de captura de imagens é muito anterior, sendo que foi ao longo desse século que alguns pioneiros desenvolveram variados processos fotográficos” (FERRAZ, 2013, p. 2872).

No Brasil a fotografia era usada como instrumento ideológico. Uma das formas de transmitir a filosofia que desejavam impor era o *carte de visite*, que foi usado no século XIX “para satisfazer as visões europeias sobre a realidade brasileira” (HARDMAN, 2015. p.26).

Na passagem do século, surgiram outras utilidades da fotografia, o que tornou mais popular o seu uso como cartão postal, conseqüentemente, expandindo os documentos fotográficos (HARDMAN,2015).

Hoje, as técnicas fotográficas estão avançadas e nos permitem ver com mais exatidão os fatos do passado e do presente, mesmo levando em conta que ela foi e é usada como meio ideológico. E mesmo que usada ideologicamente, é possível identificar características culturais, sociais e religiosas de modo mais concreto. Por meio da fotografia é possível construir e descobrir histórias de um passado presente se o espectador superar o olhar puramente estético para uma formulação crítica conectada socialmente em seus significados tanto individuais como coletivos. (HARDMAN,2015)

Segundo Barbosa e Cunha (2006), embora haja problematização dos modos de ver, a tarefa de trabalhar com imagens amplia olhares e delimita novas questões que possibilita a construção de conhecimento. Assim, as imagens funcionam como meio antropológico de ver, pensar, olhar e ampliar análises entre domínios do visível.

(...) olhar não é apenas um fenômeno fisiológico - imagens fílmicas ou fotográficas não são apenas cópias do mundo visível – e também nossa capacidade de perceber por meio da linguagem exatamente aquilo que procuramos estruturar e ordenar, sobretudo aquilo que conhecemos. Concebemos o mundo por valores que delimitam nossa capacidade de olhar, nossa percepção e nossas possibilidades de apreensão de sentido (BARBOSA; CUNHA, 2006, p.58).

Geoff Dyer (2017), atenta para o caráter ideológico da fotografia que ao ser vista provoca o não-visto, sendo resultado de uma opção do fotógrafo estabelecendo um *quantum* de verdade aplicável ao modo geral, mas que é variável ao modo de discernir por meio de uma expressão, ação, justaposição, ambiguidade visual ou uma configuração.

Como uma experiência do olhar, “toda fotografia é de fato um meio de testar, confirmar e construir uma visão total da realidade. Daí o papel crucial na luta ideológica” (DYER, 2017, p.41), ressaltando a importância de uma leitura do vestir compreendendo as armas de luta ideológica usadas contra nós no campo visual, desmistificando e desconstruindo padrões a fim de usá-los a nosso favor.

### 3.1 A FOTOGRAFIA ENQUANTO MÉTODO PARA OS ESTUDOS DA MODA

A fotografia como método de estudos para a moda encontra ressonância com o trabalho de Gilda de Melo e Souza (2005), que usa a fotografia de finais do século XIX como seu panorama de análise historiográfica da moda e das roupas em conexão com seus contextos sociais e de gênero. E a respeito dos gostos em perspectiva estética, psicológica e sociológica.

A historiadora Rosane Ferraz (2016), salienta que o retrato fotográfico tinha como traços um aspecto de encenação representativa idealizada para ser vista no futuro. O indivíduo era disposto de modo centralizado na fotografia e constituía uma espécie de invenção de si. Além da individualidade, as fotografias funcionavam para delimitar um tipo de identidade.

Nesses retratos, as pessoas se exibiam em suas melhores roupas ou trajes de exceção, usados em ocasiões especiais como em festas. Portanto, nosso ponto de partida será a descrição dos trajes observados nas imagens escolhidas para a pesquisa.

Para Collier Jr. (1973, p.51), “registrar a impressão que as pessoas dão, o que elas vestem e a condição de seu vestuário é uma oportunidade descritiva” para estabelecer critérios comparativos, entre outros. Observações tais quais as de espaços físicos, capta uma demonstração social a partir de pontos utilizáveis e específicos.

Etnograficamente, o vestuário fornece elementos para a comparação dos grupos étnicos e das organizações sociais, define os encargos dos ricos e dos pobres e diferencia o habitante rural do habitante urbano. Uma visão estatística completa do vestuário pode revelar características culturais [...] (COLLIER JR., 1973, p. 51).

Longe da ideia prevista da fotografia como documento fiel da realidade por ser informativa, é preciso pensarmos no caráter representativo e de cenário de modelos idealizados. O contexto de formação da coleção de **Tipos humanos**, na qual se inserem nossas imagens faz jus à representação dos cenários de civilização e autorrepresentação da sociedade europeia concomitantemente à representação do exótico e pitoresco, objetivando o consumo por estrangeiros e também pela elite local (FERRAZ, 2013).

Os retratos de “tipos”, corpos anônimos cuja única particularidade era a raça ou a ocupação, eram objetos comprados e colecionados por sua peculiaridade, diferença e estranheza, como um bem de consumo turístico que encontraria seu lar no álbum privado (BRIZUELA, 2012, p.121 apud FERRAZ, 2013, p. 156).

São retratos de tipos negros, tipos populares de ambos os sexos, anônimos, vendidos como exemplos de pitorescos ou exóticos para estrangeiros e mesmo nacionais que se apresentavam com o cartão postal.

Aos tipos indígenas, além das fotografias expostas como exóticos, participaram presencialmente de exposições como zoológicos humanos.

Em relação as mulheres brancas, é preciso destacar sua condição de submissão e de *outdoor* de um sucesso social que não é dela, mas do marido.

São três condições de objetificação e violência, entre as quais, recaem sobre a mulher. De mesmo modo, é sobre o universo feminino que comumente associaram as questões de moda, sendo esta, a única via de expressão que algumas puderam alcançar. Por isso, se faz necessário um olhar apurado sobre estas aparências.

#### 4 TRÍPLICE IMAGEM DO VESTIR FEMININO NO BRASIL COLONIAL

Eis três exemplares da coleção do MMP a que denominamos de erro de português, retrato em preto e branco e senhora não identificada, respectivamente, com as quais exercitaremos nosso olhar descritivo e crítico.

##### 4.1 ERRO DE PORTUGUÊS

Quando o português chegou  
Debaixo duma bruta chuva  
Vestiu o índio  
Que pena!  
Fosse uma manhã de sol  
O índio tinha despido  
O português.<sup>5</sup>

Na primeira fotografia em questão (Figura 1), vemos uma mulher indígena que nos parece muito jovem, quase menina. Está vestindo uma saia longa com uma estampa xadrez e uma blusa sem mangas, com as alças caídas aos ombros. Tanto a blusa quanto a saia estão em cores claras e são largas em relação a seu corpo. Quanto ao comprimento, a saia se arrasta ao chão, apontando um possível não pertencimento. Teria sido emprestada para o momento da fotografia? Além disso, vemos que ela está usando algo nos pulsos e na cabeça para além das roupas. Com relação ao acessório na cabeça da jovem, aparentemente, ele sustenta o menino agarrado junto às costas dela. Esse menino também é indígena e parece usar uma blusa e uma bermuda de cores claras, provavelmente de algodão.

---

<sup>5</sup> ANDRADE, Oswald. Obras completas, Volume 6-7, Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972.



**Figuras 1,2 e 3** – Figura 1 -Typo indígena botocudo, s/data, Joaquim Ayres//Figura 2 – Detalhamento da parte superior do corpo// Figura 3 – Foco no vestido e encolhimento dos ombros



Fonte: MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

Embora descritos como nus, os povos indígenas já possuíam técnicas e indumentária próprias, criadas com diversos materiais encontrados na natureza. No entanto, na fotografia é possível identificar, pelas características e materiais utilizados, que a roupa que vemos não era a natural de sua cultura e povo. Assim, entende-se que a roupa pertence a outro grupo e cultura a qual elas foram depositadas. Os cabelos curtos remetem, igualmente, à descaracterização dos costumes a que foram submetidos. Vestir passa a fazer parte da violência física e visual impostas à cultura originária.

Os indígenas eram considerados povos inferiores, exóticos e marginalizados. Foram usados como mão de obra escrava, principalmente na agricultura. Por tudo isso, despidos de sua cultura, proibidos de se pintar e obrigados a esconder seus corpos, pois seu modo de vestir era considerado nudez aos olhos europeus da época. Essa fotografia exerce o papel de mostrar a imposição da cultura portuguesa sobre os povos indígenas, apagando seus costumes. Além da visão do povo indígena como uma atração e algo estranho e errado.

Essa fotografia pertence ao álbum **Tipos indígenas** do MMP, está entre as representações dos indígenas da família dos botocudos e outros nativos.

Quanto a origem dessa fotografia, segundo a historiadora Rosane Ferraz (2013), foram tiradas pela Comissão Geológica dirigida pelo professor Hartt e cujo



fotógrafo oficial era Marc Ferrez. Algumas fotografias dos Botocudos do Alto Rio Doce foram selecionadas e expostas na Exposição Antropológica de 1882, no Museu Nacional, como parte dos investimentos em instituições científicas na construção de uma imagem de nação moderna e civilizada em contraponto com os selvagens botocudos. Esse foi o retrato do Brasil indigenista, cultuando discurso romântico sobre um índio mítico enquanto um processo real de extermínio indígena se punha em curso (VIEIRA, 2019).

A identidade nacional idealizada por esse discurso se baseava na representação dos Tupi como bons selvagens que dominariam os selvagens botocudos. Por isso, justamente os botocudos foram escolhidos para a exposição do Museu Nacional, sendo que, sete deles foram enviados ao Rio de Janeiro para fazer parte do espetáculo.

Assim, além das fotos, que serviam para exibição e preservação da imagem dos povos em extinção, os próprios botocudos foram expostos na corte e, no ano seguinte, a exposição foi apresentada em Londres, precisamente em maio de 1883. Nas quais foram descritos como canibais, feios, hediondos e selvagens (VIEIRA, 2019).

Conforme Vieira (2019), as exposições internacionais e etnográficas realizadas no século XIX tinham o caráter colecionista e o intuito de ser uma amostra do mundo desejável de se conhecer e colonizar, as quais chamavam de show etnográfico para o entretenimento popular. Expunham objetos e pessoas de culturas consideradas exóticas e distantes. Hoje, a história as denominam zoológicos humanos e muitos autores se preocupam com os sujeitos expostos. Daí a importância de revisitarmos a fotografia da mulher indígena do MMP e analisarmos a violência empregada em sua roupa, enquanto uma forma de apagamento de sua cultura.

O modo de vestir dos botocudos, bem como de outros povos originários são praticamente desconhecidos em nosso país. Nos estudos da moda não são considerados como deveriam, não são exploradas as riquezas que representam e nem mesmo sendo investigados quanto aos elementos estéticos ou às influências e que, possivelmente, teriam na formação de nossos gostos, desejos e disposições culturais presentes em nossas escolhas. Quais os aspectos estéticos que eles teriam a nos ensinar? O que resiste? Como de fato podem ser descritos? Já não é tempo de o design de moda no Brasil aprender com os aspectos artísticos e criativos de nossos

povos originários e questionar sobre quem somos nós do ponto de vista de nossas identificações visuais?

## 4.2 FOTOGRAFIA EM PRETO E BRANCO

As informações sobre as aparências dos negros no Brasil do século XIX, tem como uma de suas principais fontes as fotografias em formato de *carte de visite* que eram vendidas a estrangeiros como tipos humanos exóticos. Eles aparecem em cenários montados, alguns com trajes de origem africana, outros com trajes de trabalho. Maltrapilhos, descalços, dorsos nus entrevedo suas marcas tribais.

Em outro tipo de fotografia, se vestem com roupas dos brancos e até cartolas, mas nunca calçados, como sinal da escravidão. Porém, nesse cenário teatral idealizado, uma verdade se pode entrever, a tristeza que ressalta nos olhares vistos nestas fotografias.

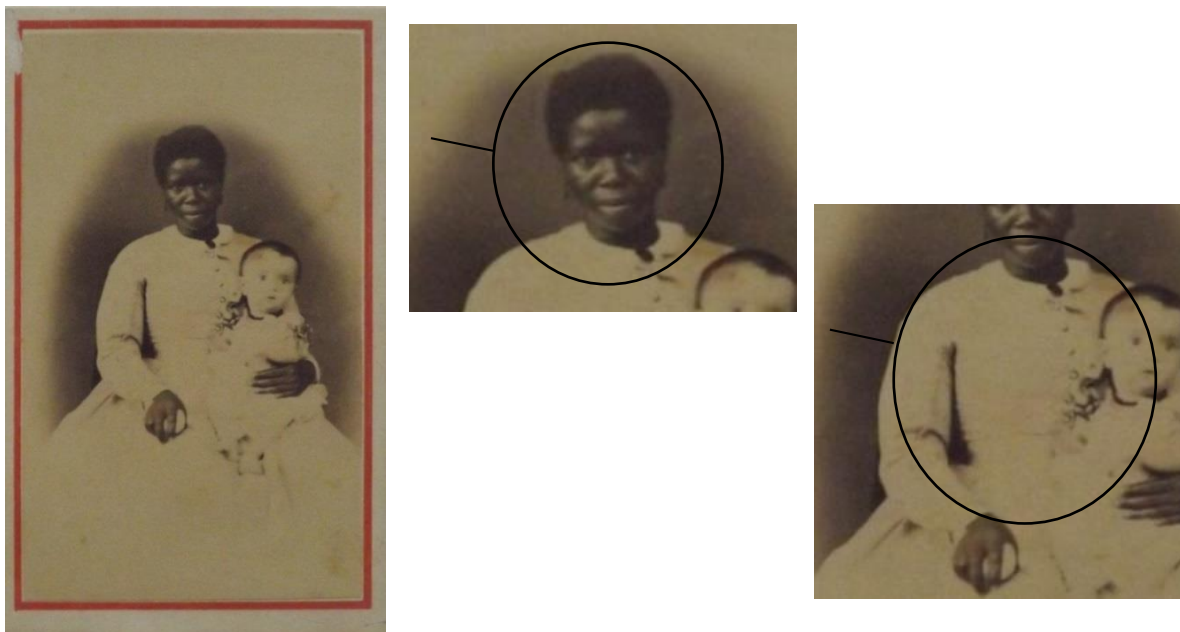
A fotografia de outra mulher pertencente aos álbuns do colecionista Alfredo Lage nos serve de exemplo, na qual vemos uma mulher negra em vestes brancas. E embora não tenha sido identificada, nos diz muito do ser humano entristecido, violentado, silenciado. A veste branca que leva, luxuosa para sua condição, representa a marca da servidão. E na condição de ama de leite, provavelmente, afastada de seu filho biológico.

No ano de 1870, ano aproximado da fotografia, de acordo com informação do acervo do MMP, a escravidão não havia sido abolida no Brasil, mas algumas condições de liberdade existiam. Portanto, não poderíamos afirmar se se trata de uma mulher escravizada ou liberta. Mas, podemos supor que era uma ama-seca ou ama de leite pela criança em seu colo e pelo modo de vestir uma roupa toda branca, que era uma exigência para o tipo de trabalho como padrão de higiene da época.

Na foto, **figura 4**, a mulher teria os cabelos presos ou bastante curtos. O vestido longo tem um modelo europeu, ele é branco com gola arredondada, botões de abotoamento frontal, saia rodada e mangas compridas. A fotografia tem um degradê preto e branco ao fundo, evidenciando sua posição centralizada no retrato. A mulher olha para a câmera e o bebê para o lado, como que evidenciando que, apesar da proximidade aparente, pertencem a dois mundos distintos. A mulher parece estar

segurando algo branco em sua mão direita, enquanto segura a criança com o braço esquerdo, que também está vestida com uma roupa branca.

**Figuras 4,5 e 6** – Figura 4 - *Carte de visite*, c. 1870// Figura 5 - Ponto focal no rosto sereno de olhar entristecido// Figura 6 - Detalhamento frontal do vestido.



Fonte: MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

Para maior entendimento do vestuário analisado, Portela (2017) apresenta uma descrição hierárquica determinante dos diferentes modos de vestir dos negros cativos. O principal critério era a importância das atividades e profissões que exerciam, o que acabou por transformar os julgamentos das aparências no Brasil, tendo como alicerce a hierarquização social. Entre os de maior status estariam os escravos domésticos, que tinham aparência bem cuidada e boas roupas. Entre eles estão as mucamas, camareiras, amas-secas, mordomos e cocheiros.

E o que a foto dessa mulher representa na coleção de Alfredo Lage? Conforme nos esclarece Ferraz (2013, p.),

[...] a fotografia da ama e da criança também é bastante representativa dos costumes do século XIX. A senhora elegante dos encontros dos salões e dos bailes, sempre ocupada com modas e divertimentos, não tem tempo para dedicar-se à prole, à amamentação e às atividades domésticas [...]. Os empregados raramente eram fotografados sozinhos, sendo as amas

retratadas com as crianças, numa associação direta com o papel social que desempenhava naquela sociedade (FERRAZ, 2013, p.?).

Segundo a pesquisadora Sandra Koutsoukos (2006), que investigou as fotografias das amas de leite do século XIX, em anúncios de jornais da época, ser ama de leite era uma condição preciosa. Para compra, venda, aluguel, pedidos. E o aluguel de uma ama podia render boas quantias ao seu senhor.

Apesar de contrariar ordens médicas que incentivavam a amamentação da própria mãe, o uso de uma ama de leite era uma prática comum. Dessa maneira, os médicos estabeleceram alguns cuidados como exames periódicos e tentativas de regulação da profissão de ama de leite (KOUTSOUKOS, 2006).

Quanto às imagens fotográficas, a violência visual em relação a mulher negra ainda pode ser notada até os dias de hoje, em determinadas imagens de publicidade e na moda. Embora a mulher negra tenha sido da maior importância na formação da sociedade brasileira, ela continua sofrendo opressão histórica, portanto, se faz fundamental a discussão sobre meios de superar o silêncio de suas imagens reais, o negligenciamento social e de sua representatividade em todas as esferas da sociedade.

#### 4.3 SENHORA NÃO IDENTIFICADA

Por último, observamos uma fotografia de uma mulher branca que posa para a foto em pé e apoiada em uma cadeira. Através dos elementos contidos na fotografia, tais como, indumentária, parte dos móveis, penteado e cor da pele, é possível supor que a mulher tinha um alto prestígio social.

Nos retratos femininos, há o predomínio das mulheres brancas das elites oitocentistas, seguidoras dos padrões e convenções disseminadas socialmente. Assim, as fotografias de corpo inteiro se prestam à valorização do vestuário. A representação da mulher burguesa do final do século XIX, a indumentária e a pose escolhida para a composição de sua imagem estão relacionadas à demonstração da riqueza gerada e gerenciada pelo marido (FERRAZ, 2016, p. 141).

Apesar da condição social privilegiada, o sucesso da representação recai sobre a condição do marido e não de uma realização pessoal. Tanto que o fator de identificação não foi preservado e é possível que sequer tenha sido realizado.

Geralmente, as fotos de homens brancos são primorosamente acompanhadas pelo nome e sua profissão ou título nobiliário. Parece nem sempre ter havido o mesmo cuidado para com as mulheres.

No século XIX, o homem burguês tinha como valores o trabalho e seu sucesso financeiro. Dessa forma, o vestuário masculino se tornou mais funcional e discreto para representar seus esforços e, em contrapartida, o vestuário da mulher – esposas e filhas – será a imagem de sucesso do homem.

Os excessos de panos e ornamentos representam o poder de consumo e a estrutura pesada e complicada ao vestir, mostra a vida ociosa. Nos diz também que, possivelmente, ela teria serviçais para ajudá-la a se vestir. Segundo Portela (2017), o recato, a religiosidade e o desenho dos atributos corporais femininos estão representados nos detalhes do vestir oitocentista.

Como vemos na Figura 7, um vestido que tampa todo o corpo, com mangas compridas e fechamento até o pescoço. O peito cerrado com uma pala, camadas de saias longas e volumes que se sobressaem na altura dos quadris. Fitas, passa-fitas, passamanarias, babados, botões, tule e diferentes materiais compõem a complexa estrutura do vestido. Vemos ainda, um penteado alto e elaborado com um acabamento em joia na parte frontal da cabeça. Ela também usa brincos delicados e discretos.

**Figuras 7,8 e 9** - Senhora não identificada, *carte de visite*, Rio de Janeiro, por Lopes, c. 1860



Fonte: MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

Embora a fotografia seja em preto e branco, as cores escuras se notam. Um ar pesado e desconfortável se considerarmos o clima do Rio de Janeiro. A manifestação do olhar também chama a atenção. Embora o cenário idealizado, como não nos atentarmos para a contradição da expressão facial?

São estes questionamentos que importam no levantamento das informações na etnografia. Afinal, podem ser contextualizadas em função de sua localização e pertencimento, bem como, podem ser confrontadas com a história da roupa e da moda. Mas, nem só a roupa, nem só o contexto histórico, nem só a representação, nem só o olhar de quem fotografou, mas devem estar em jogo o conjunto de dados e observações sob o olhar do próprio etnógrafo.

É nesse tipo de olhar que encontramos ressonância com o trabalho de Gilda de Melo e Souza (2005), que enxerga uma percepção dinâmica ligada ao corpo, ao gesto, à atitude e ao gênero. E, longe da vida monótona e ociosa, torna possível entrever a moda como um espaço, talvez o único, de extravasamento e afirmação da mulher. Ao grupo feminino, “a moda continua sendo, no século XIX, a grande arma na luta entre os sexos e na afirmação do indivíduo dentro do grupo” (SOUZA, 2005, p. 89).

Os afazeres femininos ligados à moda, à costura, concertos, remendos, enfeites e bordados, podem formar as linhas de escape para um campo de atuação, escolhas e criação que restou à mulher. Longe de representar a futilidade como comumente é julgada, a moda pode ser considerada um campo político de atuação na luta de gêneros e pela igualdade social.

E assim, se configurou a tríplice imagem que transformamos em painel de observação da mulher e seu vestir no Brasil oitocentista. Três mulheres de olhares fixos e entristecidos no cenário opressor e patriarcal, em que o estudo fotoetnográfico se apresenta como caminho fértil para descobrirmos elementos importantes sobre a história do vestir no Brasil.

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Mesmo não sendo uma verdade inquestionável, as possibilidades de interpretações que estão escondidas na fotografia se mostraram frutíferas para os estudos da moda e porque são ponto de partida para a busca de muitos dados. E, em



certo grau, comunicam aspectos estéticos e técnicos a respeito da roupa. Sobretudo porque, nem sempre é possível ter uma peça histórica para se estudar.

E mesmo que pela fotografia não seja possível sentir texturas ou ter a certeza do material utilizado, ela cumpre o papel de memória, história e presença das pessoas da época. As três fotografias em questão, revelaram universos diferentes relacionados às mulheres do século XIX, como condição de subalternidade e silenciamento social. Percebemos o apagamento a respeito da cultura, da condição servidão e do que se espera em função do status social a que cada mulher pertence.

A história conhecida popularmente, acaba assumindo uma determinada angulação na memória coletiva. A partir da visão de uma maioria social, diversas narrativas são contadas por gerações sem abordar todas as perspectivas dos fatos. A invisibilização de culturas e povos minoritários é marcante quando se trata de um pensamento construído de forma mundial ou nacional.

Ao longo da história do Brasil, numerosas minorias sociais não puderam contar a verdade completa sobre a complexidade de suas vivências. A consequência de uma perspectiva eurocêntrica reflete na mentalidade dos brasileiros até hoje, partindo do ponto que a maioria reconhece o ano de 1500 como o 'descobrimento' do país. A construção dessa visão histórica ignora a existência de inúmeros povos indígenas, que têm suas culturas reduzidas a estereótipos até os dias atuais.

Os africanos, trazidos para o Brasil com o intuito de aumentar a mão de obra escrava que alguns indígenas já exerciam, foram retratados apenas com a condição imposta pelos portugueses, como escravos. Atualmente, a maior parte dos descendentes sabem somente de sua origem africana, mas não sabem da sua história detalhada, que nasceu em um continente com mais de cem etnias diferentes. Pouco se estuda sobre a verdadeira essência desses povos, seja sobre a sua realidade no Brasil ou nos países da África, como se tudo girasse em torno da escravidão e não de suas identidades.

Como resultado de uma sociedade patriarcal, as mulheres com mais condições viviam, em sua maioria, como sombras dos maridos e pais. Muitas delas passavam por situações de submissão, sofrendo com violências e tendo sua liberdade cerceada. O papel feminino era visto como o de mais uma posse e objeto para os homens, símbolo de status social. A história foi formada com os holofotes voltados para as figuras masculinas brancas.



No caso do Brasil e do mundo, apenas os grupos majoritários têm suas histórias conhecidas e propagadas de forma popular. A memória coletiva ainda reforça os estereótipos e preconceitos, desconsiderando os detalhes de um passado e um presente ricos em cultura.

O anonimato das mulheres das três fotografias muito tem a nos dizer, formam a tríplice imagem de um Brasil colonial e patriarcal que aqui reconstruímos para entender os processos históricos de silenciamento e, sobretudo, para darmos voz àquelas que não puderam falar ou se expressar, ao não ser pelas pistas deixadas pelos olhares e aparências registrados nas fotografias.

## REFERÊNCIAS

AZZI, Cristiane Ferreira. **Vitrines e coleções**: quando a moda encontra o museu. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2010.

BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BERGER, John. O terno e a fotografia. In: **Para entender uma fotografia**. Tradução: Paulo Geiger. Companhia das Letras: São Paulo, 2017.p. 58-66.

BURILLE, C. F. S. **Trajetória da mulher na História do Brasil**: submissas ou ardilosas? Rio de Janeiro-RJ, 2012.

COLLIER JR., John. **Antropologia visual**: a fotografia como método de pesquisa. São Paulo: EDU/EDUSP, 1973.

FERRAZ, Rosanne Carmini. **Colecionismo e a formação da coleção de fotografias oitocentistas no acervo do Museu Mariano Procópio- Juiz De Fora (MG)**. IV encontro nacional de estudos da imagem- Londrina- PR – 2013.

\_\_\_\_\_. A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil oitocentista. 2016.

HARDMAN, Aline Souza. **Pencas de balangandãs**: construção histórica, visual e social das “crioulas” no século XIX (manuscritos). Aline Souza Hardman. – 2015. 124 f..

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo**: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. Campinas, SP: [s.n.], 2006.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. In.: Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro: vol. 2, n. 3, 1989.

PORTELA, Andrea Lomeu. **Trajetórias Sociais das Roupas do Museu Mariano Procópio**: Tramas e afetos. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2017.

SOUZA, Gilda de Melo e. **O espírito das roupas**: a moda no século XIX. 5.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VIEIRA, Maria Cavalcante. **A exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição dos índios botocudos**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 25, n.53, p.317-357, jan/abr. 2019.