

H. A. Torres

## Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana \*

Tese com que se apresenta Heloïsa  
Alberto Torres, ao concurso para  
provimento da Cadeira de Antropologia e  
Etnografia da Faculdade Nacional de  
Filosofia da Universidade do Brasil.

1950

---

\* Sem o concurso da pesquisadora Januária Mello não teríamos tido êxito na recuperação deste texto. Agradecemos também a ela a cuidadosa revisão da digitalização dele, bem como a Jadison Freitas pelo tratamento das imagens. Agradecemos ainda a Antonio Carlos de Souza Lima, que à época da pesquisa sobre Heloïsa coordenava a organização de seus documentos, a concordância em publicá-lo aqui.

### **Introdução**

O presente trabalho abrange parte de um tema de pesquisa que, há alguns anos, prende nossa atenção. Numa sociedade como a nossa, formada por colonização, e algumas dezenas de anos de independência política não chegaram a apagar a orientação econômico-social que proporcionou ao regime patriarcal sua mais ampla e pacífica expansão. Nesse regime, a mulher nasceu, cresceu e – com exclusão da professora – passou a vida limitada a um mundo tão alheio aos interesses da cultura, da inteligência e do espírito, como estranho ao campo da atividade social direta. Constituíram-se entretanto, tipos culturais femininos que desempenharam papel de realce em certos âmbitos geográficos ou sociais. Essas expressões tiveram sua personificação na figura da fazendeira, que tantas vezes administrou sua propriedade com sabedoria e clarividência; na mulher comerciante, cuja segurança de ação e perspicácia impunham respeito aos próprios correligionários masculinos; afirmam-se ainda na rendeira que, pelo exercício de seu mister, constituiu-se autônoma e influente na economia regional, e na crioula baiana que, pela prática de várias e complexas atividades e pelo exercício de funções reconhecidas como masculinas pela sociedade, desenvolveu uma feição própria, original e definida; constituindo uma classe social.

A crioula baiana, sob a inspiração de tradições firmemente implantadas e dominantes na vida familiar e religiosa brasileiras, embalada pela lembrança direta ou tradicional de uma pátria distante a que fora arrancada, resistiu no ambiente a muitos títulos avassalador que encontrou. Reagiu aos constrangimentos impostos e, numa lenta assimilação de traços de cultura das classes elevadas, que o seu juízo estimava como mais dignificadores ou mais aptos a conferir prestígio, deu surto a um novo tipo cultural. Caracterizando pela aspiração constante de

subir na escala social, que lhe inspirava todos os meios de intromissão na vida íntima da família senhorial; por uma nova expressão feminina no mundo estético; pela direta participação nas atividades econômicas; por uma atuação dominante no terreno da religião que contribuiu para estruturar. Formou conceitos bastante fortes para pautar diretrizes de comportamento e da expressão de um tipo regional dos mais marcados.

Todos esses tipos culturais femininos constituem matéria insuficientemente ou nada estudada; qualquer deles daria magnífico tema para uma tese. Demos preferência à crioula baiana porque a sua indumentária já há muitos anos nos havia prendido a atenção; cremos mesmo que foi o exame dessa indumentária que nos conduziu a considerar o grande tema dos tipos culturais femininos. A escolha do assunto decorreu, portanto, de uma preferência baseada em prioridade cronológica de interesse a que nos sentimos presas como a uma promessa com grau máximo de prioridade.

Na elaboração do presente trabalho, utilizamos largamente o método da entrevista. Colhemos, assim, no Rio de Janeiro e em S. Salvador, não somente dados importantes acerca de acontecimentos antigos, como toda uma série de minúcias que, pelo fato mesmo de representarem casos de rotina da vida diária, assumem aspectos de banalidades e escaparam outrora ao registro do historiador.

Pelo menos tão expressivo como o material acima referido foi o que se nos deparou durante essas entrevistas, com respeito às reações individuais provocadas pela simples alusão a certos tópicos – às vezes referentes a épocas bem recuadas – como que a fazer ressurgir de sopetão todo o quadro emocional que, ao mesmo tempo da sua ocorrência, cercara a eclosão ou a irrupção brusca de certos acontecimentos.

Foi assim que pudemos estimar diretamente o apreço dado a certos fatos por mulheres que entrevistamos, pertencentes a diferentes classes sociais e de diversas origens raciais. De quase todas recebemos a mais solícita e leal atenção e, por vezes,

Documento

mesmo aquilo que poderia parecer aos olhos leigos falta de sinceridade na informação, se revelava, na continuação da palestra ou no confronto com dados de outras informantes, apenas um preconceito de classe, mais que de raça.

Conversamos com 22 mulheres, de 40 a 94 anos de idade; tivemos satisfação em verificar que a mesma lucidez de raciocínio e fidelidade de memória eram o apanágio de toda aquela extensa gama de idades. A mulher baiana impressionou-nos particularmente sob esse ponto de vista.

Ao lado da bibliografia de viajantes, historiadores, sociólogos e antropólogos, constante de relação junta a este trabalho, percorremos coleções de estampas e fotografias existentes em várias instituições como a Biblioteca Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico, o Museu Histórico Nacional, o Conselho Nacional de Geografia e Estatística, no Rio de Janeiro; o Instituto Histórico, o Museu do Estado e o Instituto Feminino da Bahia, em Salvador; o Instituto Arqueológico de Pernambuco; a Library of Congress em Washington.

As coleções de vestimentas de crioulas baianas, pertencentes ao Instituto Feminino da Bahia, em Salvador; foram minuciosamente estudadas. O material não poderá ser totalmente utilizado neste trabalho; selecionamos apenas o que de mais expressivo encontramos para esclarecimento de tópicos determinados.

Aqui deixamos a expressão do nosso agradecimento a Roquette Pinto e a Gilberto Freyre, a D. Henriqueta Martins Catarino, do Instituto Feminino da Bahia; ao Dr. Francisco Conceição Menezes, do Instituto Histórico da Bahia; ao Dr. José Valadares, Diretor do Museu do Estado, Salvador; às senhoras Adelaide Pinto Dantas, Marieta Alves, Marieta Pacófino Pereira, a todas as minhas demais informantes do Rio e de Salvador; aos Drs. Remington Kellogg, Carlos Ott e H. W. Krieger, respectivamente Diretor e Chefe da Divisão de Etnologia do National Museum, Smithsonian Institution, Washington; às Dras. Margaret Mead e Bella Weitzner, ambas Associate Curator do

Departamento de Etnologia do American Museum of Natural History, New York; ao Dr. René Ribeiro do Instituto Joaquim Nabuco, Pernambuco; ao comendador Rainho Carneiro, do Gabinete Português de Leitura; aos colegas da Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional, Luiz de Castro Faria, Eduardo Galvão, Tarcísio Messias, Pedro Estevam de Lima e Alfredo de Azevedo, pelo apoio que nos deram, cada qual no sector de sua jurisdição ou capacidade, facilitando-nos o estudo de coleções etnográficas, permitindo-nos o acesso a bibliotecas e coleções iconográficas, indicando bibliografias, informando ou discutindo conosco alguns tópicos do presente trabalho. A contribuição que a algumas pessoas mencionadas ficamos devendo é inestimável: a Lucia de Magalhães, Maria Alberto Torres, Lúgia da Fonseca, Fernandes da Cunha, da Biblioteca Nacional, às bibliotecárias do Museu Nacional, a Moacir Garcia Leão, fotógrafo do Museu Nacional, a J.C. Deveza e a Settímio Pieri, reiteramos os nossos agradecimentos pelo concurso de vária ordem técnica que prestaram, sob vários aspectos, na feitura desta tese.

---

Dentre as diferentes peças que compõem o vestuário da crioula baiana o pano da Costa é, sem dúvida, o elemento de maior interesse: reúne à significação etnográfica o aspecto estático, mercê do que encerra em si mesmo de beleza e das variações acentuadas que a diversidade do seu uso imprime à figura da mulher. A expressão “pano da Costa” tem curso nos Estados de Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e no Distrito Federal, onde se acham os mercados que com mais intensidade e mais prolongadamente, estiveram em relações com a África. Chama-se ao pano, “da Costa” como se dizia dos demais produtos importados da África e que tinham uso popular: sabão da Costa, limo da Costa, búzio da Costa, muito embora a origem de alguns deles seja vária e ainda controversa. A princípio

## Documento

estendia-se a denominação a todos os tecidos importados da África, qualquer que fosse a sua aplicação; o uso lhe foi restringindo o campo até a limitação ao xale.

Na extensa literatura indígena, e sobretudo estrangeira que trata de costumes regionais brasileiros, muito pouco se disse dessa peça de vestimenta.

A iconografia que geralmente acompanha esses trabalhos e outra avulsa, constante de desenhos esparsos, pela fidelidade quase que mecânica de reprodução das figuras, bem como as fotografias, são mais eloqüentes do que os próprios textos. Acontece, porém, que, na maioria dos casos, trata-se de desenhos em branco e preto que, quando coloridos, o foram quase sempre *a posteriori*, baseando-se o artista em precárias informações ou sugestões vagas dos textos. Em conseqüência, a documentação iconográfica sobre o colorido dos panos da costa, em uso no Brasil colonial e no correr do século passado, em poucos casos merece fé. E o problema do colorido é importante porquanto fundamenta aspecto etnográfico significativo.

Os textos, em geral, são muito parcimoniosos em informação: na verdade, o pano da Costa ali não chega a ser discreto. Os observadores dele tratam principalmente como elemento estético, dentro do colorido vivo peculiar ao conjunto da indumentária *baiana*.

Apenas uma descrição do pano da Costa merece citação pela precisão e vulto de informações que conseguiu enfeixar em poucas linhas a pena de um cônsul britânico<sup>1</sup> na Bahia, ali residente durante 15 anos, em meados do século passado. Wetherel registra em uma de suas cartas de 1852<sup>2</sup>:

...A handsome coast cloth is thrown over the shoulder.  
These cloths are woven in small strips of coloured cotton  
from two to four inches wide in striped or checked patterns,  
and the slips sewed together form a shawl. Those imported

---

<sup>1</sup> Ver tabela 1.

from the coast of Africa of the best description are worth at least 50:000 (sic) mileries (sic), about 5 sterling. The most expensive and of course the favourite colour now is a bluish gray ground with dull crimson stripes.

Encontramo-nos, portanto, aqui em face do que se chama *pano da Costa*; e trata-se do autêntico, vindo de África, segundo declara o depoente, informação que o presente estudo toma em consideração e discute.

O pano da Costa é, portanto, uma peça de vestimenta tecida de algodão, lã, seda ou ráfia – às vezes em dupla associação desses elementos – que a crioula baiana deita sobre pontos diversos das suas vestes, às vezes, ajustando-o ao corpo em formas convencionais e relativas às diferentes funções que se apresta a desempenhar momentaneamente. É, em suma, um xale retangular, cuja disposição informa ao que vai a sua portadora.

Esse pano é composto de tiras de tecido geralmente estreitas “apregadas” umas às outras pelas ourelas, em sentido longitudinal; as duas extremidades das tiras cortadas se arrematam por uma simples bainha que pode variar de meio a dois centímetros. O comprimento dos que estudei, oscila entre 1,73m e 2,06m; a largura entre 0,94m e 1,20m.

\*\*\*

Há panos que destoam destas normas.

Estudei minuciosamente 18 panos da Costa pertencentes às seguintes instituições: Museu Nacional, Rio de Janeiro – 8 –; Museu do Estado – 2 – e Instituto Feminino da Bahia – 8 –, em Salvador; ademais examinei, com menos minúcia mas com bastante atenção, panos da Costa pertencentes a dois candomblés de Salvador, o que dobrou o número de peças acima registrado. Não se incluem entre esses os que tive em mãos, em 1940 e 1950, nas ruas de Salvador, trazidos por crioulas com quem conversei a respeito. Não posso precisar o seu número, mas certamente ultrapassa duas dezenas.

Documento

Para melhor conhecimento das fontes africanas de abastecimento de tecidos que teriam porventura provido os mercados brasileiros, estudei detidamente as coleções de tecidos africanos do Museu Nacional, Rio de Janeiro; do National Museum, Smithsonian Institution, Washington e do American Museum of Natural History, New York. Essas observações confirmaram a minha anterior suposição de que preliminarmente o tópicos da tecelagem africana se impunha à atenção.

\*\*\*

*Tecelagem africana.* Não seria possível – nem o interesse do presente trabalho o exigiria proceder a um levantamento pormenorizado de todo o quadro da tecelagem africana, mediante consulta de obras contendo pesquisas regionais sobre o assunto; nem são hoje muitos desses volumes facilmente acessíveis.<sup>3</sup>

Por considerá-las satisfatórias, limitamos a nossa busca bibliográfica sobre a tecelagem africana à consulta dos respectivos tópicos em grandes tratados gerais acreditados<sup>4</sup>; de alguns estudos especiais a que nosso desejo de esclarecer certos pontos nos levou sobretudo a duas obras, hoje clássicas: a de Frobenius<sup>5</sup> e a de Ling Roth.<sup>6</sup>

As informações registradas pelos especialistas cujos estudos se acham reunidos nesses dois últimos livros completam-se e a sua interpretação conduz a um delineamento do quadro cultural primitivo africano no que diz respeito a material usado para vestimenta anteriormente à tecelagem. Esses mesmos dados fornecem ainda a projeção desse quadro cultural específico através dos tempos, dando margem à observação do seu comportamento quando em atrito com os elementos têxteis indígenas de natureza animal ou vegetal, posteriormente utilizados, ou com os introduzidos no continente e que tiveram aplicação à mesma finalidade de indumentária.

O surto ou a adoção de aparelhagem técnica necessária à manufatura dos tecidos são questões bastante debatidas nas duas obras citadas.

O grande quadro da indumentária autóctone acima referido apresenta, ao lado da nudez completa ou parcialmente coberta de folhagem, a vestimenta de couro, na região hamita, e a de líber, na região etíope. Tais são as denominações adotadas por Kurt von Boeckmann para designação das duas grandes facetas culturais.<sup>7</sup>

O couro e o líber são os elementos primitivos a que influências extra-africanas vieram imprimir maior desenvolvimento, e agregar novos elementos graças à intensificação das relações com o Oriente, através de árabes e persas, da expansão semita pelo norte da África e da precoce navegação do Pacífico.

A introdução européia da tecelagem da lã encontrou na cultura hamita campo propício à sua expansão. Região pastoril em que a mulher dominava a criação e o tratamento do gado, em que praticava cortume e a tinturaria e costurava a sua própria roupa de couro com fibra animal, nenhuma repulsa ofereceu à penetração de uma nova técnica que, munida de aparelhagem própria, se aplicava à exploração de outro subproduto de sua grande indústria: o pêlo animal. A mulher, senhora de todas essas técnicas, incorporou ao domínio da sua aparelhagem o tear e ao âmbito dos seus conhecimentos a respectiva manipulação: a tecelagem com lã incluindo a de tiras de largura variada se expandiu, em conseqüência, sobre o território de cultura hamita. A sua excelência ultrapassou todas as realizações da tecelagem em algodão de fição indígena.

A maestria técnica e o apuro de decoração com que os negros tratam a ráfia – tecelagem exímia, em certas regiões; variada e bem executada tinturaria; ornatos em técnica de pelúcia e em bordados leva a crer que a introdução dessa fibra no continente data de época remota. Por adiantadas que fossem as condições em que essa tecelagem penetrou na África, um tal domínio técnico e artístico do material só poderia ter sido alcançado através de exercício prolongado.

## Documento

Vinda de Madagascar, a rafia penetrou no antigo império monomotapa e varou para oeste, expandindo-se na África Central (bacia do Congo à sua margem esquerda e todo o baixo Congo), alcançando o território de Gabum. O tear para rafia, geralmente trabalhado por homens, persiste até os nossos dias, disperso pela bacia do Congo e em Angola.<sup>8</sup> Determinando a substituição do líber, como vestimenta, pelo tecido de rafia, este tear parece ser uma sobrevivência tecnológica arcaica, bem adaptada ao trabalho com a rafia em cujo habitat se crê tenha tido origem.<sup>9</sup>

Segundo Boeckmann, a tecelagem de rafia ainda hoje existente na costa do golfo de Guiné e no Sudão não se prende ao âmbito da rafia da África Central; antes se ligará ao Mediterrâneo onde se apontam alguns velhos centros de incidência de tecelagem com fibras de palmeira.

Ainda de Madagascar, uma fibra vegetal – o algodão – e um tear penetram, no continente africano. É um tear manual que tece panos largos – de 60 a 70 centímetros. A fibra transpõe faixas de cultura eritréia e hamita, vai ao lago Vitória onde sua marcha sofre uma inflexão para o ocidente, atravessa a bacia do Congo e se expande por toda a costa de Angola. Este tear se integra na corrente sul-eritréia de Boeckmann, assim denominada em oposição à outra expansão e marcha do algodão na África do Norte, a que chama de norte-eritréia. Este movimento do algodão, cuja origem o antropólogo germânico assenta no velho império axumítico, se expande em duas direções: para o oriente até a costa do Somal e para o ocidente onde, através da velha estrada cultural do Sudão, atingem essa região.

Não foram estes, entretanto, os primeiros teares encontrados na África; desde a pré-história egípcia há conhecimento de tecelões e de algodão nessa região e admite-se mesmo a hipótese de que tal centro, alargando-se para o ocidente, por via marítima, ao longo da estrada cultural costeira, tenha dado origem ao tear vertical de algodão da costa da Guiné e das terras adjacentes. Trabalhado por mulheres, foi observado na Nigéria do Sul por Gehrts<sup>10</sup> e Roth refere alguns exemplares existentes na Inglaterra

nos museus de Bankfield (Abeokuta -1904), de Manchester, de Liverpool e de Glasgow (Opobo); assim como no Imperial Institute (peças da Nigéria do Sul).<sup>11</sup>

Roth considera que não há ligação entre os dois tipos de teares verticais: o de rafia e o de algodão.<sup>12</sup>

Ainda no norte da África, da região dos Sirtes, segundo Boeckmann, o algodão com um tear diferente – um tear de pedal – faz a sua irrupção através do Sudão, onde se instala. É o tear que tece bandas estreitas de 5 a 15 centímetros<sup>13</sup> e que tem para o nosso estudo o mais particular interesse. É um elemento mediterrâneo de cultura, segundo o citado etnólogo alemão que, sem deixar vestígio da sua passagem, percorre a velha estrada cultural do Sudão, cuja extremidade sul fez a grandeza de Bornu no século X<sup>14</sup> e alcança essa região. Foi observado pela primeira vez por Bowditch, em 1819 entre os Achante<sup>15</sup> e Johnston faz remontar sua origem ao oriente e sua dispersão aos árabes.<sup>16</sup> Não há incompatibilidade fundamental entre esta opinião e a de Boeckmann, apenas Johnston recua um pouco no espaço a origem desse tear. Boeckmann terá apanhado os traços do aparelho em meio à sua marcha para a região sudânica, portanto em mais próxima.

Introduzido na África negra, esse tear forneceu as bandas de tecido que constituem as vestes e os grandes panos envoltórios do corpo usados pelos homens em alguns grupos negros sob influência maometana e os panos que o padrão de moral ocidental impôs as mulheres para cobrir o corpo. Dele se originam também as bandas que, no Brasil, se emendavam para fazer os panos da Costa.

O tear de pedal não conservou sua pureza originária; sofreu alterações, inclusive lusitanas. Admite-se já a hipótese de ter sido introduzido pelos portugueses em África.<sup>17</sup>

A extensa aplicação dos tecidos estreitos de algodão na vestimenta de populações muçulmanas de África e entre grupos negros sob influência maometana nos inclinaria a partilhar de preferência a opinião de Boeckmann ampliada pela de Johnston.

Documento

Nesta hipótese, as modificações de origem lusitana do tear de pedal teriam sido tardios, contemporâneas à época dos descobrimentos.

De qualquer modo, trata-se de um tear de origem estranha à cultura negra, um tear mediterrâneo, provavelmente vindo do oriente e transmitido pelos árabes aos negros apenas deverá a sua preservação e restituição, em forma arcaica ou degenerada, à civilização mediterrânea, representada pelos portugueses que alteraram já em pleno século XVI.

Em suma, Roth distingue na África sete tipos de tear, dos quais três apenas interessam a este estudo, sendo que um deles indiretamente. Este é o tear vertical para rafia, de panos largos de comprimento limitado, manipulado por homens; o segundo é o tear vertical para algodão que igualmente tece panos largos e é manejado por mulheres (Nigéria). O terceiro tear - de pedal - que tece bandas estreitas e é manipulado por homens, encontrado no Sudão e nas terras adjacentes ao golfo da Guiné, é o que nos interessa mais estreitamente.

*Panos da Costa estudados.* Em 1940 compramos em diferentes casas de objetos de segunda mão (“macacos”) de Salvador três panos da Costa. Informaram os vendedores que, ao aproximar-se o carnaval, multiplicam-se as ofertas de objetos vários, inclusive de panos. Compramos mais um a uma mulher, na rua. Levados a diferentes candomblés, essas peças despertaram grande interesse; destoavam daquelas de uso mais freqüente na época; eram, diziam, panos antigos; várias filhas de santo dentre as mais idosas apontavam a três dos panos como não sendo africanos; do quarto, ora diziam ser legítimo de África, ora negavam-lhe semelhante origem. As mães de santo mantinham-se reservadas, declarando, sem grande ênfase, entretanto, serem todas provenientes da África.

Durante a permanência em Salvador, soubemos da existência de um tecelão de panos da costa que os tecia à moda africana. A localização do artífice, cujo nome era Alexandre Gerales da Conceição, foi extremamente penosa. Havia sido

funcionário dos Correios e foi nessa repartição que, de indagação em indagação, conseguimos finalmente o endereço desejado. A Alexandre apresentamos os panos. O tecelão examinou-os e reconheceu dois como trabalho seu; um recente, tecido aproximadamente entre 1930/35, outro mais antigo, datando de 1915/25. O terceiro pano prendeu a atenção de Alexandre por muito tempo; terminou por dizer: “feito por meu pai, já lá vão mais 40 de anos; é tecido de fins de século passado, quando eu ainda era rapaz novo”. E acrescentou: “digo-lhe mais; alguns poderão julgar que é legítimo africano mas, bem examinado, se vê que não é genuíno. Quando estava escasseando o pano legítimo, meu pai intercalava nas bandas que tecia, bandas autênticas de África. Colocava uma faixa no centro e as duas barras”.

Foi o que sucedera ao pano em causa e estava explicada a divergência de opiniões quanto à legítima origem africana, expressa pelas filhas de santo.

Alexandre Geraldês da Conceição rejeitou o quarto pano da Costa como trabalho feito no Brasil e mesmo como de fabricação nativa, declarando que na África não se tecem panos dessa largura; que deveria ser tecelagem inglesa, em cores usuais na África, para iludir os nativos. Essa informação, destituída de valor quando se considera a tecelagem africana em geral, não pode ser desprezada como contribuição para confirmar a origem geográfica, a que se filiavam os seus conhecimentos de tecelagem.

Alexandre Geraldês da Conceição aprendera a tecer com seu pai, mas disso não fizera o seu meio de vida. Quando o conheci, já era empregado público aposentado. Seu pai, Ezequiel Antônio Geraldês da Conceição, nasceu livre em Salvador e também foi tecelão. Não tendo conseguido prover à subsistência da sua família com esse ofício, fez-se carpinteiro, mas nunca abandonou o tear. Seu avô, Antônio Campos, Ioruba de nascimento, veio para o Brasil muito jovem e foi forro por uma Junta de patrícios; a alforria se justificou pela alegação de que Antônio conhecia ofício. Das três gerações, foi o único a dedicar-se exclusivamente à tecelagem.<sup>18</sup>

## Documento

O que interessaria, a esta altura do nosso estudo, seria a caracterização das tecelagens de modo a que se pudesse distinguir o legítimo pano de África daqueles que, em três gerações de tecelões negros, tenham sido fabricados em Salvador, bem como entre si, o trabalho de cada um deles. O problema é extremamente complexo, e a base para tal distinção ainda precária. Primeiramente, cumpre esclarecer que é fácil separar a tecelagem indígena da África, feita com material fiado pelos nativos, da que hoje ali se fabrica, com linha adquirida no comércio. E esta é quase que toda ela. A fiação do algodão na região africana que nos interessa, a julgar pelas numerosas peças estudadas nos museus citados, é bastante grosseira, e de modo algum se confunde com a de fio comercial. Homens e mulheres, entretanto, fiam porque há interesse nisso para remendo dos panos<sup>19</sup>, mas a tecelagem indígena decresce continuamente em face da importação: pois o preço do tecido europeu não permite a competição do nativo.

Além desse característico fornecido pelo tipo de fio, notam-se outros que têm origem nas condições primitivas dos teares, como a ausência de tempereiro, o que resulta em grande irregularidade na largura do tecido, e ainda outro decorrente das condições de batida, elas mesmas ligadas ao método de assentar os fios da trama.

Em consequência, o tecido fica frouxo ou compacto. Sabemos que Antônio Campos no Brasil, teceu sempre em tear africano e com linha portuguesa, o que invalidaria os recursos acima apontados, para distinguir os seus trabalhos dos feitos de há tempos para cá na África. Ezequiel Geraldes da Conceição teceu inicialmente no tear africano que lhe legara o pai; era “insticado de bambu”, segundo declaração de Alexandre. As condições de fragilidade do tear que exigia sempre reparos levaram Ezequiel a usar os seus conhecimentos de bom carpinteiro, construindo um tear de madeira, o que fez nas linhas gerais do nosso tear colonial.<sup>20</sup> Regularidade na largura das bandas e batida cerrada são, pois, características da tecelagem de Ezequiel e de Alexandre.

As exigências de cobertura do corpo, que o padrão lusitano de cultura preconizava e tentava pôr em prática na África, revelou desde cedo a escassez da produção negra de tecidos. Criado assim um novo mercado africano, os portugueses iniciaram a remessa de tecidos seus e instalaram mesmo, desde meados do século XV, indústria de tecidos nas ilhas de S. Tiago e adjacentes. Correia Lopes menciona os fatos:

...D. Afonso V mandou lá / em Arguim / erigir um castelo por Soeiro Mendes de Évora, segundo Duarte Pacheco, que assim descreve o trato: – os azenegues ali vem resgatar escravos negros de Jalofo e de Mandinga e couros de anta para adargas e goma arábica e outras coisas, e de Arguim levam panos vermelhos e azuis de baixo preço e mantas de pouca valia que se fazem em Alentejo –...Em 12 de junho de 1466, segundo Damião de Góis, obtiveram os moradores de S. Tiago o privilégio de resgatar na costa da Giné fronteira ao arquipélago. Este direito lhes foi respeitado no contrato de arrendamento dos descobrimentos feito a Fernão Gomes por cinco anos em 1469. Por isso a primeira indústria de S. Tiago e das ilhas próximas, Fogo e Maio, foram os panos listados que no comércio dos Rios se trocavam por negros (1). Desde a terra dos Jalofos até Serra Leôa estenderam os insulanos o seu raio de ação, internando-se no país ao longo dos rios. – (1) Semelhantes aos tecidos no Alentejo que Duarte Pacheco dá como usados nos resgates de Arguim (I. I, c. 24) e da Mina (I. II, c. 4). Tornaram-se objetos importantes de permuta”.<sup>21</sup>

A transposição geográfica da tecelagem do velho para o novo continente não importou em modificação dos produtos; foi do contato cultural que decorreu a diferenciação.

No estado atual dos nossos conhecimentos, é delicado pretender distinguir o tecido feito em África com o tear de pedal para bandas estreitas e com o fio de comércio, daquele que se teceu outrora em Salvador da Bahia.

## Documento

Para documentar a asserção, basta lembrar que apenas seis peças das que possuímos foram identificadas quanto ao autor e a época de fabricação; que essa identificação se fez em três casos por informação verbal, sem dúvida do mais autorizado informante: o filho do fabricante de uma das peças (nº 3 da tabela), fabricante ele mesmo de duas outras (nºs 5 e 8 da tabela). A probidade de Alexandre como informante se confirmou por fontes bibliográficas ou por dados de africanólogos portugueses: tal o motivo da nossa confiança nele. As outras três peças (15, 16 e 17 da tabela) documentam diretamente as atividades do último tecelão negro, trabalho que tivemos a oportunidade de testemunhar pessoalmente. De fabricação de Antônio Campos, que sempre teceu com tear de pedal vindo da África, nada vimos.

O material coligido ainda é pouco; é insuficiente para satisfazer às exigências dos peritos em tecelagem. Somente o exame de maior número de exemplares poderia, talvez, levá-los a verificar eventuais modismos individuais dos tecelões, que os levassem a um julgamento fundamentado, se é que o poderão conseguir jamais.

Os depoimentos dos antigos, particularmente das mães de santo<sup>22</sup>, poderão trazer alguma luz e constituem ainda uma esperança, mas há dificuldade em levar a essas pessoas idosas os documentos preciosos que as instituições proprietárias zelam com o máximo cuidado. O estudo tecnológico também apresenta dificuldade análoga pois importa em mutilação dos espécimes que impõe. Só a compreensão do interesse científico por parte dos proprietários de coleções poderá afastar tais dificuldades e acreditamos poder chegar um dia a esse ponto.

Há, ainda, um elemento que contribui, em medida não desprezível, para dar ao problema maior dificuldade de solução: as fitas de seda do comércio forma utilizadas para a feitura de panos da Costa; em alguns casos, como nas de gorgorão, chamalote, cetim, tafetás, a distinção entre esses panos e os que foram tecidos em Salvador, é óbvia; nos demais, como nos panos de louisine, e de outros tipos de tecelagem em seda fosca a dúvida

se apodera do observador. Nestes casos, o melhor e mais evidente recurso discriminativo – quando presente – é a existência de setores transversais de tecelagem diferente que, a espaços mais ou menos regulares, Alexandre introduzia nas suas bandas. Esses sectores apresentam-se em tecelagem mais rala, ou semelhante ao em fustão, ou ainda, de colorido diverso do campo do tecido<sup>23</sup>.

Nunca vimos panos da Costa completos de gorgorão, chamalote, cetim, tafetá ou *louisine*, mas vários informantes nos referiam a sua existência. Marques dos Santos, por exemplo, mostrou-nos um pedaço de cetim verde e amarelo.

Quanto ao aspecto tecnológico, portanto, podemos dizer que surgiu no Brasil um novo estilo, não somente pela adoção do tempereiro no tear – o que, paralela mas independentemente, ocorreu na África sob influência européia - como na reinterpretação dos setores transversais, às vezes bordados, de África, a que me parece corresponderem os setores em tecido frouxo, ou de fustão ou de cor variante, adotadas na tecelagem negra no Brasil e já acima referidos.

O colorido do pano da Costa é característico de importância capital. Esse aspecto faz-nos volver à tecelagem africana que estudamos em elementos nativos autênticos (fiação e tecelagem indígenas); são todas de cor azul e branca (tom cru, de matéria não alvejada). O azul obtido pelo índigo, mostra uma tendência para o cinzento, particularmente discriminável nos tons mais claros, corresponde aos n<sup>os</sup> 1 - 4 da tabela anexa. Os tons claros e vivos são raros, no material estudado, e sempre ausentes nas peças mais antigas.

Verifica-se isso em toda a zona de cultura e de influência cultural muçulmana, cujos tecidos de uso comum são azuis, com predominância dos tons escuros e brancos. Todo tecido de algodão de fiação nativa, que estudei, do Sudão ao golfo de Guiné, é exclusivamente nessas cores. Quando aparece o fio de comércio, surgem, nas peças mais antigas, um púrpura sombrio (n<sup>os</sup> 6 e 7 da tabela). Estas são as duas cores dos panos da Costa descritos por Wetherel como de grande moda em meados do

## Documento

século passado: “blue gray ground with dull crimson stripes”; são as cores dos panos da Costa que Alexandre reconheceu como tecelagem de seu pai (nº 3) e sua (nº 5) mais antiga. São as cores sempre apontadas por minhas informantes como as *únicas* em uso, durante muito tempo, nos *verdadeiros* panos da Costa. São coloridos sombrios e amortecidos.

A tinturaria no território do Congo foi mais variada, o que bem se explica numa região em que a rafia se havia expandido e em que os nativos já haviam desenvolvido a um nível técnico elevado a arte da decoração, inclusive com emprego de cores em tecidos dessa natureza. A transferência dessa tinturaria para o algodão foi feita e, apesar dessa inovação, também o Congo e Angola sofreram influência da tecelagem portuguesa em coloridos vários e vivos que cedo ali se introduziram.<sup>24</sup> Distinguem-se as tonalidades nativa e lusitana pelo caráter mais amortecido e suave da primeira, mais vivo e cru da segunda.<sup>25</sup>

Durante largo tempo os coloridos vivos não tiveram aceitação franca para o pano-xale adotado no Brasil. Eles aparecem, usados por pretas minas, em aquarelas do fim do século XVIII mas somente em panos menores com diferente aplicação, envolvendo os quadris, bem abaixo da cintura, e em tiras de dimensões reduzidas. Sucede ainda que essas tiras são trazidas simultaneamente com o pano-xale, na maioria das vezes preto e de dimensões muito grandes. Lançados sobre uma das espáduas (às vezes sobre ambas), revestem o corpo em diagonal na frente e atrás, reunindo-se as extremidades na parte inferior. É o pano da vestimenta da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, cujo porte era permitido aos negros nos dias em que saiam esmolando.<sup>26</sup> Esse pano, que cobria quase todo o corpo, deixando ver parte da camisa branca e da saia de cor muito viva, terá tido origem em tradições católicas. As estampas aquareladas que documentam essa indumentária pertencem à Biblioteca Nacional<sup>27</sup> e ao Museu do Estado, Salvador.<sup>28</sup> Em todas essas estampas, o pano, trazido pelas mulheres, é preto e muito amplo; Excetua-se um caso em que o pano é vermelho, com uma

margem preta. Nos demais, essa margem, também preta é de tecido diferente, que parece aveludado.

Este pano não teve uso somente em cerimônias ligadas às práticas religiosas católicas; as mesmas aquarelas representam negras, no desempenho de várias funções rotineiras, usando idêntico pano preto. Há mesmo uma que o utiliza para carregar às costas uma criança branca. Só mais tarde o pano foi recebendo coloridos, que, como já vimos, eram, inicialmente, em tons amortecidos. Alexandre disse-nos de como seu pai se comprazia em combinar cores berrantes. Ezequiel terá sido, portanto, um fator de inovação, mas não foi exclusivamente o artífice-artista que alterou as condições estéticas do pano da Costa. O cerimonial religioso afro-brasileiro, inspirando-se no colorido vivo dos paramentos eclesiásticos, certamente representou o maior estímulo às inovações do tecelão. Também a introdução das anilinas na África, nas últimas décadas do século passado, terão contribuído, com a oferta de produtos mais variados, para o desenvolvimento da nova expressão de que se vinham revestindo os panos da Costa.

O pano da Costa preto, tal como se usou inicialmente, em atos ligados à vida religiosa e mesmo no exercício de funções rotineiras, persistiu até aos nossos dias. Restringiu-se esse uso, entretanto, a ocasiões de exceção. Usa-se com o traje de beca – a expressão máxima de riqueza e de solenidade que a crioula baiana envergava nos dias de maior cerimônia, sobretudo naqueles que considerava as maiores festas da Igreja: Nossa Senhora das Angústias (15 de agosto), 8 de dezembro e festa de Sant'Ana.

O pano do traje de beca conserva proporções especiais: os que observei têm 2,45 m de comprimento por 0,83m de largura; são de *drap* a cujas extremidades se superpõe tecido de veludo ou de pelúcia até uma altura de 0,54m. O avesso do pano correspondente ao setor de *drap*, é forrado de cetim vermelho (cf. manequim vestindo o traje de beca, pertencente ao Instituto Feminino da Bahia, em anexo).

## Documento

O candomblé tem exercido papel decisivo sobre o colorido do pano da Costa. Obedecendo embora aos preceitos de cores que o rito prescreve como peculiares a cada orixá, a tonalidade encontra margem ampla de variação dentro de cada cor, e as preferências se inclinam ao acentuadamente para os tons vivos. Além da influência dos paramentos da Igreja a que já nos referimos, as frases de alguns membros de candomblés a respeito de suas festas levam a crer que, no atual pano da Costa como nos demais elementos da indumentária ritual, se refletem o colorido, o brilho e a cintilação dos festejos carnavalescos. “Quando elas dançam vestidas de cetim, esta sala parece um carnaval”, ouvi mais de uma vez. Um ritual tão movimentado induz realmente ao estabelecimento dessa analogia.

O pano da Costa, tal como hoje existe, é, sob o ponto de vista do colorido, uma criação afro-brasileira.

As dimensões dos panos da Costa estudados estão registradas na tabela anexa. Como o registro das duas dimensões é inexpressivo, estabelecemos uma relação entre o comprimento e a largura. Tal como se procede nos índices craniométricos, a menor dimensão, multiplicada por 100 e dividida pela maior, resulta num índice.

Uma comparação entre os índices dos panos da Costa e os das peças de tecidos africanos constantes do fim da tabela, mostra uma discordância considerável entre ambos os grupos. No dos panos da Costa, treze peças sobre dezessete têm índice entre 56 e 60. Das peças de tecido africano só uma se enquadra nas proporções do pano da Costa; mas o seu registro declara a sua aplicação: envoltório para dormir. Não encontramos, nos museus visitados, tecido algum registrado como pano-xale, nem conhecemos referências bibliográficas informando do seu uso na África. A iconografia que documenta panos envoltórios, representa-os – mesmo os que mais se aproximam dos nossos – trazidos em estilo bastante diverso dos costumeiros no Brasil.

Nas colônias portuguesas, sob a influência administrativa local, as mulheres usam grandes panos, cujo centro, no sentido do

comprimento, se coloca no meio da cintura, do lado posterior, e que vão subindo para a frente por cima dos seios, onde se prendem por enrolamento das extremidades ou por meio de uma faixa.

A aplicação dada ao pano da Costa é, portanto, uma inovação afro-brasileira; para isso deve ter contribuído o fato de não se venderem, no Brasil, os panos já prontos. Tal como na África, a costura das bandas era feita por quem ia usar a peça. Entravam em nossos portos apenas as bandas tecidas em África. O “aprego de ponto beijado”, era feito pelo indivíduo interessado, que tinha certa liberdade de escolha nas proporções do pano. A moda, entretanto, como o demonstram os índices, terá imposto limite de variação, que as próprias possibilidades financeiras do comprador respeitavam.

As bandas do tecido africano eram arrumadas em pequenos rolos, amarrados cada qual com uma palha e colocados dentro de uma cuia redonda e chata de cerca de 40 cm de diâmetro. A cuia, muito clarinha e burnida na face externa, tinha desenhos de gregas, figurinhas de animais e uma porção de “mimosidades” (sic) gravadas a faca.<sup>29</sup>

Quando era lisa, era do mesmo tipo da cuia em que se distribuía comida. Em cada cuia, havia lugar para muitos panos “porque o tecido africano antigamente era muito fino e macio”.

Para os diversos propósitos que tem em mente, a crioula usa o pano da Costa de modos também diversos. Quando se veste despreocupadamente e sai a uma compra ou a fazer a sua venda, coloca-o sobre a espádua direita, pregueando-o um pouco em cima do braço e deixa cair livres as extremidades (ver figura anexa). Quando se dispõe a trabalhar quer em casa quer na rua, envolve com o pano os quadris e, suspendendo um pouco a saia de modo a formar um chouriço franzido entre a cintura e o próprio pano, prende-o por enrolamento e fica com a saia um pouco arregaçada toda a volta e com os braços livres. É o que faz a crioula quando vai lavar roupa, quando chega a seu ponto de venda: quer “aviar-se” para trabalhar desembaraçadamente (ver

## Documento

figura anexa). Quando, porém, faz uma camisa mais enfeitada e a quer exibir com faceirice, deita o pano a tiracolo, bem aberto sobretudo nas costas deixando à mostra grande parte da camisa rendada (ver figura anexa). Ainda outra moda requintada de trazer o pano da Costa está representada numa quarta figura anexa; é a crioula que, em traje menos apurado, sai para fazer visitas ou para um passeio de ostentação. Nas cerimônias do culto africano, dobram um terço do pano, no sentido da largura, para o lado de dentro e, envolvendo as costas com ele, reúnem as suas extremidades acima dos seios; amarram o pano com um “ojá”, que termina em laço de pontas caídas sobre o peito, quando se trata de orixá masculino e com um grande laço borboleta, quando o orixá é feminino. Este é o modo que mais se aproxima do atualmente em uso em certas colônias africanas.

Na padronagem africana de tecidos, há um desenho muito freqüente que, segundo Alexandre, nunca foi tecido no Brasil e que pode, portanto, ser utilizado como caráter distintivo; o fundo é azul (n<sup>o</sup>s 1, 2 e, mais raramente, 3 da anexa tabela de cores) e nele se destaca uma retícula retangular ou simples listinhas brancas. Esse padrão encontra-se no pano n<sup>o</sup> 2 da tabela e numa das bandas que Ezequiel “apregou” como barra num pano de sua tecelagem (n<sup>o</sup> 3 da tabela).

A esse padrão, Alexandre chamava *etu*; dizia que os demais não tinham denominação. Possivelmente, teria esquecido a nomenclatura africana, freqüentemente específica para padrões.<sup>30</sup>

A padronagem do pano da Costa é do tipo mais elementar possível: simples listas longitudinais ou entrecruzadas por processos singelos de tecelagem. As distâncias entre as listas determinam a formação de xadrez ou de retângulos mais ou menos alongados que contribuem para o efeito decorativo, pela sua freqüência e coloração. Nas bandas de cor unida, a variação de sectores transversais de tecelagem diferente é outro recurso que quebra a monotonia do campo. A coincidência ou desencontro da listagem transversal das bandas, quando se faz o “aprego”, produz desenhos bizarros no conjunto, emprestando ao todo um sentido

decorativo inesperado em padronagem tão singela nos seus princípios.

O pano da Costa é mais do que um elemento decorativo no traje da baiana: é um símbolo. Varia na sua padronagem, conforma-se a certos preceitos convencionais de disposição, nos atos do culto, indica pelo colorido o santo a que é consagrada cada crioula. Além disso, ele traduz um sentimento de fidelidade para com o passado; prende as suas portadoras à terra de origem. É que a capacidade artística da crioula modificou a ponto de torná-lo irreconhecível pelas suas irmãs da Costa, constitui entretanto, no campo afetivo da crioula, uma amarra emocional com a pátria distante. A crioula guarda o sentimento profundo de que o pano *é da Costa* e representa a herança transmitida através de gerações. Este sentimento, fortalece sua significação e faz do pano da Costa um símbolo de classe.

Na silhueta da crioula, os diferentes modos de trazer o pano refletem-se no conjunto da linha do traje e mui particularmente na mobilidade tão expressiva que caracteriza a indumentária baiana.

Quando ele pende livremente do ombro e as suas extremidades se perdem na amplidão da saia rodada, a faixa vertical que ele traça, alonga a figura da mulher e se equilibra com o volume de qualquer objeto que a crioula carrega do lado oposto; esse objeto, certamente levado com algum propósito utilitário, completa a harmonia do conjunto num quadro agradável de distribuição de massas.

O pano da Costa, posto a tiracolo, ou seja, mais à feição de xale, é geralmente usado para mostrar uma camisa bonita que a crioula quer pôr em evidência. Encobrendo parte da peça, põe a outra em maior destaque, como que a forçar os circunstantes a demorar a vista no exame das rendas e dos bordados brancos<sup>31</sup>.

Nos atos do culto, adotam o feitio que, por tradição recebida dos negros livres que visitaram a pátria, representa, no espírito da crioula o modo clássico de vestir dos seus maiores. É um arranjo que avoluma a região central do tronco anterior, dando-lhe um relevo muito próprio da arte plástica africana.

## Documento

O pano da Costa foi o centro de interesse deste trabalho e, como tal, se impunha pelo significado que tem no conjunto da indumentária baiana. Todavia, muito da sua expressão social e artística se perde quando ele é arrancado do ambiente ecológico em que se desenvolveu. Por uma conjugação de correlações e de contrastes de usos e de valores estéticos, as peças da roupa da baiana quase se confundem. Falar de pano da Costa sem aludir às demais roupas e atitudes da crioula, importaria em mutilar o seu completo sentido, dentro do ambiente cultural que lhe condicionou o surto.

Como fundo de quadro para o pano da Costa, passamos portanto, a apontar rapidamente alguns caracteres das roupas da baiana, acompanhando-os de informações sobre a sua feitura, tratamento, uso e função social e pondo em destaque sobretudo os dados pouco ou mal divulgados.

Em estado de quase ou total nudez viajavam de África para o Brasil as mulheres escravas; nos mercados de escravos, assim eram expostas ao exame dos compradores. Era mais freqüente aos homens do que às senhoras ir ao mercado escolher escravos. A literatura especifica as peças de roupa que se compravam para os homens<sup>32</sup> mas é omissa com relação à das mulheres. Sem dúvida, porém, algum pano deveria envolvê-las no percurso até à nova moradia. E a cobertura do corpo passava então a ser cuidado da Sinhá. A negra que trabalhava na lavoura recebia menos atenção; a mucama trajava-se com mais capricho, mesmo porque, em certa medida, “representava” a casa do Senhor e por isso o desvelo da Senhora se apurava no traje das escravas nas ocasiões em que se fazia acompanhar, a si ou a seus filhos, pelas mucamas. Na roça, um simples pano envoltório, uma camisa ou uma saia. Nas cidades, a mulher operária que os amos alugavam para serviços auxiliares de ofício, como serventes de pedreiro, trajavam simplesmente uma camisa. Ainda na segunda metade do século passado, uma das minhas informantes lembrava-se de vê-las diariamente voltar do trabalho assim vestidas, às vezes, com uma tira ajustando a camisa ao corpo. As estampas do século XIX

(Debret, Rugendas, Ribeyrolles, etc.) referentes à vida dos negros não vão muito além da metade do século e nas roupagens representadas, os característicos da indumentária baiana vão se mostrando aos poucos.

As crianças geralmente andavam nuas, com fios de conta na cintura e ao pescoço. As meninas, bem cedo, vestiam uma camisa e punham brincos.

Um dos temas que despertaram dúvidas e, às vezes, certa discussão entre informantes, quando em grupo, foi o da idade em que a menina passava a usar saia. A várias senhoras da sociedade parecia que era quando elas “se perdiam”. As crioulas também informaram de acordo que muitas vezes o uso da *saia* significava que a crioula “tinha passado a viver sobre si”; mas que por outro lado houve e há muita moça honesta de *saia*. Na época da puberdade, quando o corpo ia mostrando formas, as senhoras e, nas classes modestas, as mulheres mais idosas, chamavam a atenção das mães desatentas ao crescimento das filhas: “Ponha uma saia em F.; assim está feio”. E a menina, às vezes aos 10 ou 11 anos, ganhava uma saia comprida. Uma informante de 84 anos, muito pobre, de família de pequenos lavradores, residente em Serrinha e depois em Sto. Amaro, que muito se prezava de não ser filha, neta, nem bisneta de escravos, explicou-me que as meninas, desde muito novinhas, punham calçola e saia, algumas vezes por volta dos 6 a 8 anos. Havia, entretanto, uma diferença: as negrinhas punham saia comprida por cima da calçola, e as filhas dos ricos, saia rodada e curta.

Hoje raramente as meninas põem *saia*; o *vestido* estendeu-se a todas as classes sociais. Apenas as iniciadas (iaô) dos candomblés as usam e isso mesmo num período de seis meses a um ano da fase de iniciação, “a menos que o santo peça que ela use saia por mais tempo ou mesmo toda a vida”.

A *saia* vai desaparecendo das ruas rapidamente, cedendo à ação simultânea de muitas forças: um certo desprezo que as classes elevadas manifestam pela “*mulher de saia*” e o conseqüente respeito humano que esse sentimento desperta em

## Documento

grades jovens crioulas; o custo da vida, que causa embaraços para a compra da saia, a qual, mesmo na sua expressão diária e modesta, é mais cara que o traje comum; o clero e a administração pública que, de vez em quando, tomam medidas coercitivas ao traje da crioula<sup>33</sup>.

De fato, a *saia* vai perdendo terreno, enquanto o *vestido* difunde-se. A diferença do número de crioula de *saia* nas ruas, de 1940 para 1950, é impressionante.

A vestimenta de crioula que mais cedo se constituiu e que bem caracterizada se transmitiu, por algumas gerações, foi o traje de beca. É a grande indumentária cerimonial, envergada nos festejos; e quem, em todo o Brasil colônia e durante grande parte do século XIX, dizia festejo, dizia festa religiosa católica. Era esta que atraía as classes modestas e que lhes permitia a aproximação dos brancos, em oportunidade de folguedo e regozijo.

Como já vimos, foram atividades de ordem religiosa que julgo terem dado origem ao pano-xale usado com o traje de beca. Nas estampas do peditório do Rosário a que já aludimos, as negras trazem grandes panos-xales pretos, com barra de tecido que parece veludo, como sucede ao pano de traje de beca.

Em nota anexa (nº 26), reproduzimos integralmente a lei que autorizava os escravos a participar do peditório. Os termos não poderiam conter maior compreensão do problema: o culto precisava de mantenedores e dava a esses mantenedores uma compensação pela alforria à custa dos próprios cofres. Ao mesmo tempo, a sabedoria real era um freio à autoridade dos senhores, pouco atentos aos interesses do culto religioso e aos do próprio rei.

Para o escravo, o ato real significava muito mais do que uma simples oportunidade de entregar-se a práticas piedosas; a isso associava-se uma satisfação, passageira embora, da sua aspiração à liberdade; – era a quebra temporária do grilhão e era a oportunidade de envergar um traje cuja beleza lhe conferia distinção e lhe dava prestígio na classe. O traje, rico e vistoso, preocupação constante e quase que única das classes elevadas,

resumia, também no espírito dos humildes todas as qualidades superiores: a riqueza, a beleza, a felicidade e o prestígio.

Nenhuma informação obtive de que o pano do peditório tivesse dado origem ao pano do traje de beca; mas é muito provável que tenha sido assim. Foram pretos os primeiros panos-xales de que a iconografia nos dá notícia e pretos também os primeiros panos usados por negras minas, com suas vestes comuns em fins do século XVIII.

Além desse pano-xale, o traje de beca constava de uma camisa talhada em esguião (bretanha) e que descia um pouco abaixo da cintura. O ombro é feito de um pequeno retângulo embainhado, a que se “apregam” mangas curtas, ligeiramente franzidas; na parte inferior do braço, na região da axila, um pequeno quadrado postiço dá liberdade à manga para todos os movimentos. A manga (de 15 cm. de comprimento), termina franzida numa tira estreita, provida de duas casas, dispostas de modo a pôr bem à vista as rosetas de ouro da abotoadura que ajusta a tira ao braço. O decote arredondado alarga-se mais para o lado que em profundidade e termina por uma renda, que a goma sustenta em pé. A camisa é toda feita em pontos de “barafunda”, tecida a cheio, em “asa de mosca”, “jasmim”, “empalhamento de cadeira”, etc. (Ver fotografia anexa). Pouco abaixo da cintura, a camisa prolonga-se, por emenda, até ao meio da barriga da perna. Esta é a peça que a baiana veste diretamente sobre o corpo lavado com sabão da Costa e untado com óleo de ori.

A camisa também pode ser bordada à mão e, geralmente, as emendas laterais fazem-se com um entremeio de renda. A renda usada nas camisas é quase exclusivamente a de almofada e o bordado é de flores, espinha de peixe, crivos, ilhós e pontos russos, etc. Camisas desse tipo usam-se tanto com saia de beca como com a saia de seda, também vestimenta de luxo. Diariamente vestem o *camisu*, que lhes vai até à cintura. O feitio é diferente: pala, decote quadrado, meia manga e babadinho como

## Documento

arremate, na cintura. Raros têm renda; mais freqüentemente usam o bico de “sianinha”.

Sobre a camisa assentam as anáguas, antigamente em número de três, hoje reduzidas a duas.

A anágua inferior, com cerca de quatro metros de roda de morim, é lisa; às vezes termina por um acabamento de recorte (ver fotografia anexa) ou de bordado inglês. É mergulhada na goma quase crua e distendida sobre uma cruzeta de paus até secar; durante o tempo em que fica “crucificada”, é freqüentemente alisada com as mãos e, depois de seca, é batida com um pau para “amansar”. A anágua média apresenta mais enfeites é engomada e passada a ferro tal como a superior, está sempre bordada com grande esmero. Bordado inglês, barafunda, rendas de bilro dispunham-se nela em profusão. Nos exemplares que medi, a roda ia a quase 3,50m e o babado era muito franzido.

Ao ajustar o cós das anáguas ao corpo, fazem correr tanto quanto possível o franzido para os lados, deixando costas e frente bastante lisas.

A saia de beca é feita de merino ou de cetim preto. Bem à frente, tem um pequeno macho, do qual saem, para os lados, preguinhas estreitas, feitas à mão por alfaiates. A bainha é postiça, de cetim roxo e tem 12cm de largura. A roda da saia é de 5,97m.

O traje de beca não comporta fantasias no uso do pano; o manequim documenta sua disposição. Na fotografia, reproduzida em anexo, a negra baiana afastou o pano certamente para melhor deixar ver a riqueza da sua camisa.

De uso diário são as saias de chita estampada que, antigamente, eram cosidas com particular esmero. Por meio de uma pala com 10 a 15cm de largura, no máximo, prende-se a saia ao cós; a saia tem, pelo menos, 4m de roda. Termina por um babadinho, cuja largura não deve exceder de 5cm e tem, às vezes, uma rendinha bem estreita na ponta. O “aprego” do babado à saia e o da saia à pala fazem-se com perfeito capricho. Aí aparecem o “perfilado” (festonné), em desenhos de gosto francês, o bico de pato, o roquete em pé (ou sinhozinho), o repolego e a

caixinha de freira (ver fotografia anexa). Todas as saias têm bolso postiço. A costura é perfeita no seu acabamento; pelo avesso das emendas, prega-se uma tira de fazenda para encobrir as costuras e impedir que o tecido das emendas esfiape. Camisa, anáguas e saia descem apenas até ao tornozelo, pondo em destaque as chinelinhas ou sandálias.

A chinela de luxo, em cetim branco ou veludo preto bordados, tem uma fivela de rendinha muito e estreita. De biqueira revirada para cima e salto de carretel (2 - 3cm de altura), é de tamanho inferior ao do pé; não cobre senão quatro dedos, ficando o dedo mínimo para fora, e o salto alcançando apenas o meio de calcanhar. Essa base em que o corpo da crioula se firma em perfeito equilíbrio parece contribuir para maior movimentação do corpo e imprime assim maior mobilidade a toda a figura.

No uso diário, a sandália é de couro e tem o mesmo feitio que a acima descrita.

Como se vê, são todos esses elementos colhidos nas vestes da Sinhá.

O cabelo, untado com limo da Costa, é freqüentemente mantido curto, prática que tinha seus fundamentos em conceitos higiênicos e que, por outro lado, se afeiçoava bem ao ajustamento do torso.

Não se pode dizer do torso que era um acessório da vestimenta, tal a freqüência de seu uso. Seu estudo encerra matéria extensa, que não caberia neste apanhado da indumentária da crioula, a que estamos procedendo.

Quanto aos modos de usar o torso, que tiveram curso no Brasil, a maioria acha-se representada em fotografias anexas. O Museu do Estado, em Salvador, fez um levantamento dos modos de uso hoje em prática e por ele se verificam ali várias inovações.

Por verdadeiras que sejam as razões já várias vezes invocadas, de razão nacional, religiosa ou regional no modo de usar o torso, uma causa é certa: a contribuição individual parece representar, no arranjo do torso, papel importante. Ele é o elemento em que as crioulas dão largas à sua imaginação e

## Documento

espírito criador; por meio do torso, introduzem variantes ocasionais no seu traje. Talvez seja o elemento mais individualizador de toda a indumentária baiana. É feito em linho, algodão, seda; lisos ou bordados; em cores unidas ou de padrões geométricos por tecelagem ou de estamparia. É o remate final da vestimenta e adapta-se, mesmo nas horas de trabalho, a fins utilitários para amortecimento de pesos carregados à cabeça e ajustamento da forma da cabeça ao plano inferior da peça a carregar.

Também sobre a cabeça, era uso, até há pouco tempo, carregar uma cestinha da Costa, traço em que Wetherel<sup>34</sup> via mais uma faceirice do que qualquer finalidade prática. O torso cobre todo o cabelo.

À cintura, do lado esquerdo, enfiam uma ponta de um lencinho de cambraia bordado e deixam cair o resto pregueado sobre a saia; sobre o lenço assentam a *penca*, provavelmente, ele tem por função impedir o atrito da imensa coleção de berloques pesados com a saia. Na fotografia anexa, esse lenço não aparece, mas sua existência me foi insistentemente referida por várias informantes.

A penca é, com os colares-rosário e escapulário, a jóia mais significativa funcionalmente. Para remontar à sua origem, precisamos tornar às aquarelas do fim do século XVII, já tantas vezes mencionadas e recordar uma particularidade doméstica da vida das nossas avós. Antigamente, a dona de casa de bom conceito zelava com particular cuidado toda a propriedade familiar guardada dentro de sua casa; e esta era vultosa: jóias, tecidos preciosos, roupas valiosas de um enxoval com número absurdo de peças – até de 12 dúzias de camisas ouvi falar – pratarias, cristais e porcelanas, alfaias, mantimentos em grandes quantidades, etc., etc. Todos esses tesouros eram conservados em cofres, arcas, armários, alcovas e outros compartimentos apropriados, que ficavam trancados a chave, ficando esta sob a guarda direta da dona da casa; para maior segurança e, sobretudo, maior comodidade, no exercício diário de suas

atividades, a Senhora as guardava consigo, reunidas numa argola que prendia à cintura. Era a penca de chaves; representava para ela o seu domínio pessoal sobre uma riqueza que sentia sua unicamente porque só ela a zelava; a capacidade de abrir todos aqueles depósitos e de dispor a seu gosto dos haveres ali contidos resumia todo o seu poder: distribuindo os gêneros que alimentariam toda a família; as jóias e vestidos que se dispunha a usar; as alfaias da casa a pôr em uso, as pratarias; os objetos com que presenteava aos grandes e aos pequeninos. A penca de chaves era o símbolo do poder, o cetro da dona de casa e o prestígio que dela se emanava era deslumbrante para a escravaria.

Ainda em 1907, tive ocasião de ver na Bahia uma senhora riquíssima, da alta sociedade, com a sua penca de chaves à cintura. Depois de um almoço-banquete que nos ofereceu, foi - à nossa antiga moda brasileira - mostrar-nos a casa. Era um solar enorme, de três pavimentos. E as chaves foram abrindo portas e mais portas de compartimentos; era os recintos que ela mesma visitava, diária ou semanalmente, conforme as necessidades da casa.

A crioula, no seu impulso de subir, de igualar-se à Sinhá também precisava de uma penca. As estampas de fins do século XVIII mostram “baianas” com uma faixa de tecido passada nos quadris, da qual pendem chaves, sacolas pequenas e dois ou três berloques. Estava já, nessa época, portanto, criada a “penca” da crioula. Porém, ela possuía poucas chaves: a da porta de casa e a da arca, elevada sobre pés, única peça de mobiliário da sua residência. Se as fechaduras eram poucas, o dinheiro era muito e o gosto pelos berloques e penduricalhos, ainda maior. Os artifices da rua dos Ourives, em Salvador, bem compreenderam a situação: os berloques de todo tipo eram fabricados. E a penca, firmando-se no seu novo aspecto, transformou-se num símbolo. Atualmente, ela consta de um grande triângulo obtuso de prata, preso por um de seus ângulos a uma grossa corrente, também de prata, que dá duas ou três voltas à cintura. O lado oposto a esse ângulo é denteado no seu bordo interno e sobre ele dispõem-se os

## Documento

berloques; o denteado segura a cada berloque, impedindo que estes deslizem para um canto só. A penca ficou fiel à sua origem: tem sempre uma ou mais chaves e, como que num reconhecimento da primazia que lhe cabe no conjunto, a chave guarda dimensões grandes, às vezes, tamanho natural. Os demais penduricalhos são cachos de uvas, romãs, pandeiros, dentes de diversos animais encastoados em prata, um sem número de outras miniaturas que pendem às dezenas e têm peso superior a um quilo.

Ouvi falar em penças de ouro, mas nenhuma vi. Recentemente, adotou-se para a penca o nome *balangandã*. Balangandã são os berloques que pendem do pescoço, não a penca; foi a informação geralmente recolhida, havendo mesmo uma informante que me declarou ser o balangandã um determinado berloque.

O colar-rosário é uma reminiscência do terço tão usado ao pescoço, por baixo da camisa, particularmente por gente de classe mais modesta. Guarda, por vezes, a disposição das dezenas de um terço com o espaço intermediário ocupado por conta maior. Nem sempre há correspondência numérica entre as contas do colar e as do terço. De um colar pendem: no peito, uma cruz; na nuca, uma figa. O antigo escapulário de pano, tão usado nas classes modestas, foi estampado numa chapa de ouro e pende de uma das correntes. Estas (entre as quais cumpre citar a de argolas lisas e lavradas intercaladas) são numerosas e, juntamente com os colares, sobem no pescoço até a nascida dos cabelos e revestem, na frente, todo o busto.

As pulseiras, dentre as quais destacam-se as de copo, cobrem os braços até os cotovelos e cada dedo, às vezes mesmo o polegar, tem o seu anel.

Brincos, pingentes ou argolas têm uso correspondente à riqueza do traje.

Cornalina, azeviche, coral, marfim, pau de Guiné, aparecem em contas, figas e outros penduricalhos, enfiados em colares. Não

há brilhante lapidado nas jóias das baianas, apenas diamantes e ouro, que geralmente é de baixo teor.

No rosto, além do óleo de ori, apenas um sombreado azul debaixo dos olhos. Era o tirô de que poucos negros se recordam na Bahia.

A indumentária de gala exige o guarda-chuva como acessório. É preto para condizer com a exigência cerimonial da cor; mas é ainda hábito ibérico que se estendeu à colônia; na Bahia, ninguém o dispensava, no século passado e era quase sempre de cor, informa Wetherel.

Para as grandes festas – sempre as da igreja – a baiana, vestida embora nos seus paramentos de grande gala, tinha de levar seu banquinho e a sofisticação de algumas chegava ao ponto de dizer que o carregavam com *dégagé*.

Tal o nível de luxo alcançado pela crioula baiana – luxo que provocou reações de ordem legislativa.

As primeiras disposições portuguesas de pragmática do vestuário não as atingiam por menção direta. Mas as restrições ao luxo renovam-se em cartas régias desde 1690. As disposições que a Corte ordenava, mais com o intuito inconfessado de marcar distância entre o modo de vestir da realeza e seu séquito e dos demais súditos assumiu aqui feição moralizadora. Os trajos das negras eram lascivos, do que decorriam muitas ofensas contra Nosso Senhor. As restrições continuaram a repetir-se e as “negras do partido” a resistir-lhes e a apurar-se cada vez mais em seu luxo. Tinham negócio, em cujo trato se impunham ao respeito dos portugueses comerciantes; emprestavam dinheiro a prêmio; recebiam favores dos senhores brancos.

A indumentária da crioula baiana constitui-se primeiramente em trajo de gala e já estava bem caracterizada em meados do século passado. Foi das ricas; nunca se difundiu muito porque seu custo era elevadíssimo, mas ainda hoje há velhas que possuem o seu trajo de beca. O Governo da Bahia fez desfilar crioulas com essa indumentária, vindas de Cachoeira, no cortejo comemorativo

Documento

do 4º Centenário da Fundação do Salvador. Não me consta seu uso atualmente.

À medida que o traje de beca foi tendo seu uso mais restrito, a indumentária em cores, da crioula, foi se desenvolvendo e encaminhando para um padrão bem caracterizado, cujos traços foram descritos páginas atrás.

Da classe social de que esse traje é um dos característicos, duas correntes derivaram: a da crioula que depois da abolição continuou ligada à casa dos senhores e a da crioula que se incorporou aos negros livres e com eles prossegue no caminho cada vez mais marcado da afirmação da sua classe .

A primeira teve o seu apogeu em fins do século passado e primeiras décadas deste; está desaparecendo sensivelmente. A segunda, embora sua representação nas ruas esteja perdendo terreno, arregimenta-se em grupos sociais religiosos e continua como uma fonte viva de inovações em vários campos de atividade.

A indumentária dos atos do culto não é a da crioula baiana; já está bem diferenciada pelo abandono de certas peças e pela criação de outras.

Fora do culto, a cor das roupas e das contas da crioula de candomblé são os elementos que a distinguem da figura da crioula baiana não iniciada.

É, porém, matéria para estudo especial que escapa ao nosso propósito atual.

\*\*\*

I O padrão de moral cristã levando a Senhora a vestir a escrava que, quase nua, entrava em contato com a sua família, foi o primeiro estímulo ao interesse da negra pela vestimenta:

o traje e o comportamento da Senhora passaram a constituir para a escrava uma fonte de inspiração.

II O exercício de atividades religiosas ligadas ao culto católico, conferindo à crioula o uso passageiro mas reiterado de

roupas vistosas e de luxo, contribui para estimular nela o desejo de posse efetiva desses trajes:

o cerimonial católico a atraiu como uma conquista pela qual valia a pena lutar.

III A luta que a crioula sustentou para realizar suas aspirações ao direito de um traje dignificador multiplicou seus recursos de ação:

o espírito combativo e renovador tornou-se um apanágio do seu caráter.

Assim, a negra baiana foi criando sucessivamente trajes próprios com finalidades diferentes. Sua substituição se foi operando à medida que as condições da vida foi tornando difícil a continuidade de qualquer deles: o traje de beca, a roupa da baiana e finalmente a indumentária do candomblé. Só aí, pela continuidade da prática religiosa, ela julga ter encontrado abrigo seguro para a preservação da nova indumentária que está criando.

\*\*\*

#### NOTAS

<sup>1</sup> Wetherel, J. - Brazil; stray notes from Bahia. Liverpool, 1860.

<sup>2</sup> Wetherel, op. cit., p.72.

<sup>3</sup> A própria Biblioteca do Congresso, em Washington, não possui todas as obras que relacionáramos para uma eventual necessidade de consulta.

<sup>4</sup> Biasutti, R. - *Le razze e i popoli della terra...* Torino, Unione tipogr. ed. torinese, 1941, 3v.

Buschan, G. - *Illustrierte Völkerkunde...* Stuttgart, Strechert, u. Schröder, 1922-26. 2v. in 3.

Ratzel, F. - *Völkerkunde...* 2ed. ganzl. Neub. Aufl. Leipzig, Wien, Bibliograph. Institut, 1894-95. 2V.

*Living races of mankind; a popular illustrated account of the customs, habits, pursuits, feasts & ceremonies...* London /Hutchinson & Co., s.d.

*Popoli del mondo; usi e costumi - Milano, etc - F.Vallardi, s.d. 8v.*

## Documento

- <sup>5</sup> Frobenius, L. - Atlas africanus... München, C .H. Becksche, 1921 -30. 7v.
- <sup>6</sup> Roth, H. L. - Studies in primitive loons. pt. 1:4 – In: J. R. Anthropol. Inst. of Great Britain and Ireland, v.46-48, 1916-18.
- <sup>7</sup> Kurt von Boeckmann: Stoffe der Fracht in Frobenius op. cit. H.I B.I.
- <sup>8</sup> Ling Roth. op. cit. – Mapa de distribuição dos teares africanos.
- <sup>9</sup> Ling Roth. op cit., p.126.
- <sup>10</sup> Gehrts, Miss. A Camera actress in the wilds of Togoland, London, 1915, pp.93 e 94 apud Roth. op. cit.
- <sup>11</sup> Ling Roth. op. cit. p.137.
- <sup>12</sup> Ling Roth. op. cit. p.124.
- <sup>13</sup> Ling Roth. op. cit. p.144.
- <sup>14</sup> Hambly, W. D. - Dep. of Antrop. Guide: Part. 3 – Ethnology of Africa. Chicago, 1930, p.24.
- <sup>15</sup> Bowditch - Mission from Cape Coast Castle to Ashantee, London, 1819.
- <sup>16</sup> Johnston - Liberia, 1906, II, pp. 1016-1018.
- <sup>17</sup> Horniman Museum Handbook. Domestic Arts. Part II, p.50.
- <sup>18</sup> Merece reparo ter ficado a tecelagem africana no Brasil restrita a uma só família. Quando outra informação colhida futuramente não venha contrariar a hipótese, pode o fato ser apontado como sobrevivência africana (Entre outros autores, cf. Herskovitz, Dahomey and ancient West African kingdom, 2vols. New York, 1938 , vol.I, pg.76.
- <sup>19</sup> Hambly, W.D. – Source book for African anthropology, Part II. Anthropological Series, Field Museum of Natural History, vol. XXVI, Chicago, 1937, p. 635.
- <sup>20</sup> A tecelagem colonial brasileira desenvolvida como indústria doméstica, em torno à casa grande da fazenda, não somente proveu a todas as necessidades imediatas locais, como, estimulada pelas exigências mais requintadas do meio – feitura de peças ornamentais para a casa, do enxoval das moças, etc.. - constituiu uma manifestação artística apreciável. O Museu Nacional possui grande e preciosa coleção desses tecido. Cf. João Moojen de Oliveira e Lorena Guaraciaba, Boletim do Museu Nacional, Rio de Janeiro, vol. XIV-XVII, 1938-1941, pp. 38-403.

<sup>21</sup> Correia Lopes, Edmundo - A escravatura: subsídios para a sua história. Agência Geral das Colônias, 1944, pp. 12 e 52.

<sup>22</sup> Houve, por parte das mães de santo, certo interesse em manter os tecelões longe do alcance dos candomblés, uma vez que elas funcionavam como intermediárias entre o produtor de pano da Costa e as filhas de santo, a quem declaravam origem africana das peças. Isso explica a sua atitude quando, pela primeira vez, levamos os panos comprados aos candomblés. Esse comportamento das mães de santo não nos parece, entretanto suficiente para explicar o desconhecimento da existência desse tecelão, por parte de todos os africanólogos que, com tanta sabedoria, versaram a matéria. Os pesquisadores hábeis e pertinazes souberam arrancar ao candomblé muito da sua matéria sigilosa. O desconhecimento da tecelagem africana decorrerá antes de desinteresse dos estudiosos pelos aspectos tecnológicos, da cultura afro-brasileira. A favor dessa hipótese corrobora o fato de não ter ainda merecido atenção o ferreiro baiano. A estrutura geral do candomblé, muito particularmente nos seus aspectos econômicos também tem ficado quase integralmente à margem das pesquisas.

<sup>23</sup> Trata-se das peças ns. 15, 16 e 17 da tabela, pertencentes ao Museu Nacional. Para o segundo caso, das peças de ns. 8, 9 e 12 da tabela, de propriedade do Instituto Feminino da Bahia.

<sup>24</sup> Johnston, H. H. -The negro in the New World. London, 1910.

<sup>25</sup> Hambly, Source book, p. 636. in: “Collecção Chronologica da *Legislação Portuguesa*” 1683-1700, pg.154.

<sup>26</sup> “Eu El-Rei faço saber que os homens pretos e Escrivão da Confraria de Nossa Senhora do Rozário de S. Salvador desta Cidade, me representaram por sua petição, que muitos dos Senhores Reis, meus antecessores, por seus Alvarás, lhes concederam, que podessem, com suas vestes, e Imagem da mesma Senhora, tirar esmolos aos Domingos pelas ruas, por serem pobres e sujeitos, e não terem com que mais propriamente podassem celebrar os cultos divinos, e seus senhores lho proibiam, e os sujeitavam; com que totalmente se ia atenuando sua boa devoção, e lhes faltavam em seu serviço; e que os vendiam para fora do Reino, sem embargo dos suplicantes quererem resgatar alguns com dinheiro da dita Confraria, para nella servirem a Nossa Senhora, pondo-lhe tão exorbitantes preços, que não podiam chegar seus cabedaes, e conseguir-lhe tão boa obra; pedindo-lhe fizesse mercê mandar, que, na

## Documento

ferma do Alvará, que para esse effeito lhes foram concedidos, podessem pedir esmollas; e que, querendo alguns senhores vender para fora do Reino algum escravo, o não podasse assim fazer, pagando-lhe por sua justa avaliação. - E visto o que alegaram, e resposta do Procurador da Coroa, a que se deu vista, e não teve duvida - hei por bem que os suplicantes possam pedir esmolos, na forma dos Alvarás que para esse effeito lhe foram concedidos - e que, querendo algum de seus senhores vender para fora do Reino algum escravo, o não possa fazer, pangando-lho por sua justa avaliação, como pedem. E este Alvará se cumprirá, como nelle se contém, etc.- Luiz Godinho de Niza o fez, em Lisboa, a 22 de Fevereiro de 1688. José Fagundes Bezerra o fez escrever. REI. (Liv. XVIII da Chancellaria fol. 173.)”

<sup>27</sup> Notícia do gentilismo da Ásia com dez riscos iluminados. Ditos de figurinhos de brancos e negros dos usos do Rio de Janeiro o Serro do Frio. Ditos de vasos e tecidos-peruvianos. A obra (manuscrita e com aquarelas) não está datada, mas foi reconhecida como do último quartel do século XVIII.

<sup>28</sup> Comando geral de Engeneria. Arquivo do desenho n<sup>o</sup>s 2, 3 e 11. (Elevasam e fachada que mostra emprospeto pela Marinha da Cidade do Salvador Bahia de todos os Santos na América Meridional. Prospeto tirado por Carlos Julião Capitão de Minerios do Regimento de Artilharia da Corte na ocasião em que foi na nau N. Sra. da Madre Deus em Maio 1773, reproduções *fac-símile* feitas por Izabel Sangareau da Fonseca em Lisboa, em 1949 e 1950.

<sup>29</sup> Hambly, D. W. – “Source book, etc., p 618.

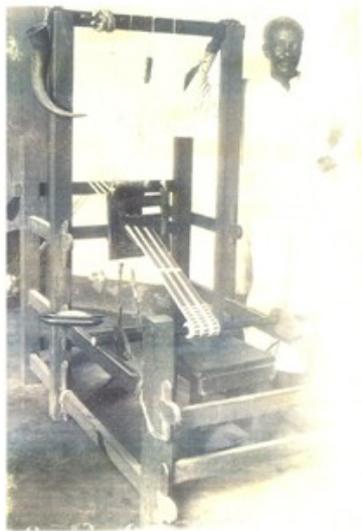
<sup>30</sup> No Daomé cada padrão de tecido tem seu nome. Cf. Herskovitz - Dahomey, etc., p. 103

<sup>31</sup> Melo e Souza, Gilda R. - “A moda no século XIX”, São Paulo, 1950.

<sup>32</sup> Rugendas, op. cit. p.

<sup>33</sup> O Governo Manoel Vitorino, baixou um ato proibindo às crioulas andar na rua com a camisa. A bata conheceu, então, seu apogeu.

<sup>34</sup> Wetherel, op. cit. p. 73.

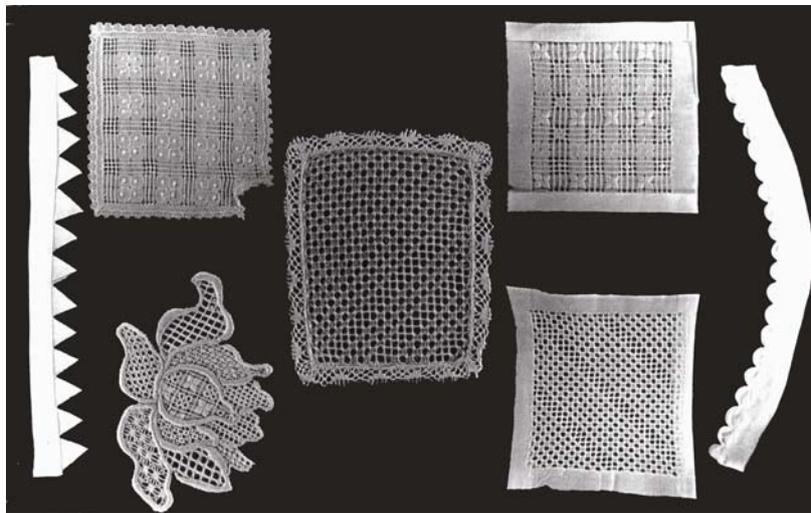


1- ALEXANDRE GERALDES DA CONCEIÇÃO  
junto ao seu bastidor, em que  
se vê uma banda de pano da Costa

2- Escala  
das  
cores  
encontradas  
nos  
panos  
da  
Costa  
estudados



Documento



3 - Quatro ombros de camisa com pontos de jasmim, asa de mosca e empalhamento de cadeiras (2 tipos). Nas duas extremidades, em posição vertical, remate em recorte (esquerda) e bico de pato (direita).



4 - Modos de usar o pano da Costa. Da esquerda para a direita, em cima: 1) saída a passeio com o traje de cerimônia; 2) saída à rua, a serviço, com o traje diário; 3) costas do 1º. Em baixo, na mesma ordem: 1) modo também de cerimônia, agasalhando mais; 2) pano da Costa de mulher que se dispõe a trabalhar; 3) modo de usá-lo em cerimônia do culto orixá masculino. Ao centro (32 a 36), diferentes modos de usar o torso.

Documento



7 - Diferentes modos de colocar o torso (1 a 12).



8 - Idem (13 a 22)

Documento



9 - Idem (23 a 31).

H.A.Torres



Documento



## DOCUMENTO

## Panos da Costa

	Material	Colorido	Dimensões					Data de Fabricação	Data de Aquisição	Observações
			Comp.	Larg. total	Larg. das band.	Nº de band.	Índice (c.l)			
1	Algodão	Sulferino (9) branco e preto	2,00	1,11	0,58 0,53	2	56	-	-	-
2	Algodão	Bordeaux (7) azul e branco	1,95	1,07	0,105	10	55			Bandas intercaladas de 2 padrões diferentes.
3	Algodão	Bordeaux (6) azul (2) e branco	1,94	1,10	0,055	20	57	1890/900	-	Recolhido por Alexandre como tecelagem de Ezequiel Geraldo da Conceição sendo que a faixa e barras são africanas.

Documento

4	Algodão	Bordeaux (7) preto e branco	1,76	1,00	0,20	5	56	-	1940	Considerado por Alexandre Geraldo da Conceição como tecelagem inglesa.
5	Algodão	Bordeaux (6) azul (2) e branco	1,82	0,94	0,09	10	52	1915/25	-	Tecido por Alexandre
6	Algodão	Azul (3) branco, bordeaux (7) e amarelo (13) e preto	1,92	1,14	0,11	10	54	1915/25 ?	-	Tecelagem e linha idênticas ao de nº 5.

7	Algodão	Tijolo (10) azul (2-3) e creme	1,84	-	0,115	10	-	1915/1925	-	Tecido por Alexandre. Tiras de 2 padrões diferentes intercaladas. Tecelagem idêntica a do nº 5.
8	Algodão	Azul (4) e branco	1,83	1,08	0,11	10	59	1925/1935	1940	Xadrez – Alexandre Geraldo da Conceição reconheceu sua tecelagem.
9	Algodão	Azul (4) vermelho (10) e branco	1,96	1,18	0,12	10	60	-	-	Tecido semelhante ao de nº 8.

Documento

10	Seda	Sulferino (8) branco e preto	2,05	1,185	0,115	10	58	-	-	Tiras diferentes intercaladas.
11	Seda	Ocre (12) branco e sulferino (8)	1,89	0,185	0,105	10	58	-	-	Tecido semelhante ao de Alexandre.
12	Seda	Sulferino (8) verde (5) e branco	1,86	1,09	0,115	10	59	-	-	-
13	Seda	Sulferino (8) verde (15) e branco	2,06	1,20	0,12	10	58	-	-	-
14	Seda	Sulferino (8) branco e azul (3)	1,91	1,12	0,14	8	59	-	-	-

15	Seda (em algodão)	Azul (5) verde (15) amarelo (11) e preto	1,88	1,12	0,11	10	60	1940	1940	Tecelagem de A. G. da Conceição.
16	Seda (em algodão)	Branco	1,75	1,12	0,11	10	64	1940	1940	Tecelagem de A. G. da Conceição.
17	Seda (em algodão)	Branco, azul (5), amarelo (11) e vermelho (10)	1,73	1,04	0,115	10	60	1940	1940	Tecelagem de A. G. da Conceição.
18	Algodão	Bege (14) e branco	2,00	1,16	0,115	10	58	-	1950	
19	Algodão	Sulferino (9), preto, branco, azul (3)	1,85	1,45	70 75	2	78		1905	Pana indígena Yoruba-Alto Niger

Documento

20	Algodão	Branco e azul (2)	1,75	1,04	0,115	9	59	Cont.	1947/48	Yorubá-Kauo, Nigéria. Veste para noite.
21	Algodão	Branco e azul (2)	2,00	0,54	0,09	6	27	-	1947/48	Yoruba-Kano. Nigéria. Pano
22	Algodão	Azul (2-4), preto, ocre (11)	2,00	1,40	0,10	14	70	-	1947	Saia Yoruba. Nigéria.
23	Algodão	Bege (14) azul (2-4) e branco	2,00	1,40	0,10	14	70	-	1947	Saia. Tecido indígena. Nigéria.

Nota: Faixas e Barras – Nº 3: no centro, duas bandas bordeuax, uma barra da mesma cor e outra azul e branco; Nº 6: barra de um só lado. Remate – Nºs 1 e 19: franja; os demais, bainha. Entidades detentoras das Peças – Museu do Estado (Bahia): Nºs 1 e 7. Instituto Feminino da Bahia: Nºs 2, 6, 9,10, 11,12, 13 e 14. Museu Nacional: Nºs 3, 4, 5, 8, 16, 17 e 18. American Museum od Natural History: Nºs 19, 20, 21, 22 e 23.

BIBLIOGRAFIA

- Agassiz, J. L. R. & Agassiz, E. C. (Cary). - Voyage au Brésil. Trad. de l'anglais...par F. Vogeli... Paris, Hachette, 1869.
- Azevedo, J. L. de. - Épocas de Portugal econômico. 1947.
- Carneiro, E. - Negros bantús; notas de ethnographia religiosa e de folklore. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 1937.
- \_\_\_\_\_ . - Religiões negras. Rio de Janeiro, Civilização Brasil, 1936.
- Carvalho, A. de. - A magia sexual no Brasil. inv: Rev. Inst. arqueol. geogr. Pernambuco. Vol. 21, 1919.
- Carvalho, C. A. de. - Tradições e milagres do Bonfim. Tip. Baiana, 1915.
- Coelho de Souza, J. R. M. de C. Systema ou colleção dos regimentos reas. Lisboa, 1783, 6 v.
- Collecção chronologica da legislação portugueza compilada e anotada por José Justino de Andrade e Silva desde 1603. Lisboa, 1854-59. 10v.
- Collecção da legislação portugueza desde a ultima compilação das Ordenações, redigida pelo Dez. Antonio Delgado da Silva. Lisboa, 1825-30, 6v.
- Debret, J. B. - Voyage pittoresque et historique au Brésil. Paris, Fimin Didot, 1834-39, 3v.
- Dornas Filho, J. - A escravidão no Brasil. Rio de Janeiro. Civilização Brasil, 1939.
- \_\_\_\_\_ - A influência social do negro brasileiro. in: Rev. Arq. Mun. S. Paulo, v.51, 1938.
- Ephraim, H. - Uber die Entwicklung der Webetechnik u. ihre Verbreitung ausserhal Europas. in: Mitt. Stadt. Mus. f. Volkerk. Leipzig, Bd.1, Hftl, 1905.
- Estudos Afro-brasileiros. (Coleção dos trabalhos do 1º Congresso Afro Brasileiro. Recife, 1934) Ariel edit., 1935.
- Freyre, G. - Casa-grande e senzala... Rio de Janeiro, Maia & Schmidt Ltda, 1933.
- \_\_\_\_\_ - Sobrados e mocambos... S. Paulo, Com. ed. nac, 1936.

Documento

- Hambly, W. D. - Source book for African anthropology, pt 1 and 2. in: Chicago nat. hist. mus., anthrop. ser., - v.26,1937.
- Johnston, H.H. - The negro in the New World. London, Methuen & Co.1940.
- Joyce, T. A. - Babunda weaving. in: Ipek, v.l, 1925.
- Landes, R. - The city of women. New York, MacMillan. 1947.
- Mace, J. - Le tissage chez les populations du Lac Léopold II. In: Anthropol., v.25, 1930.
- Mello Moraes Filho, A. L. - Historia e costumes. Rio de Janeiro. Garnier, s.d.
- Mello e Souza, G. R. de. - A moda no século XIX. S. Paulo, 1950.  
Mimeografado. (Tese de doutorando apresentada 1ª Cadeira de Sociologia, da Fac. Filosofia. Cienc. e Letras da Univ. de S. Paulo).
- O negro no Brasil; trabalhos apresentados ao 2º Congresso Afro-brasileiro: (Bahia). Rio de Janeiro, Civilização Brasil, 1940.
- Nina Rodrigues, R. - Os africanos no Brasil; rev. e pref. de H. Pir, 2 ed. São Paulo, Comp. ed. nac., 1932.
- \_\_\_\_\_ - Animismo fetichista dos negros baianos. Pref. e notas de A. Ramos. Rio de Janeiro, Civilização Brasil, 1935.
- Osorio, U. - A ilha de Itaparica. 2 ed. rev. e aum. Bahia, 1942.
- Palencia, I. de. - The regional costumes of Spain, 1926.
- Perdigão Malheiros, A. M. - A escravidão no Brasil. Rio de Janeiro, Tip. Nac, 1866.
- Pierson, D. - O Candomblé da Bahia. Curitiba, Edit. Guaira Ltda, 1942.
- Querino, M.R. - A Bahia de outrora. Bahia, Livr. economica, 1922.
- \_\_\_\_\_ - O colono preto como dados da civilização brasileira. Bahia, 1918.
- \_\_\_\_\_ - Costumes africanos no Brasil. Pref. e notas de A. Ramos. Rio de Janeiro. Civil. Brasil. 1938.
- \_\_\_\_\_ - A raça africana e seus costumes na Bahia. In: Congresso brasileiro de geografia. 5º, Bahia, 1916, Anais, v.
- Ramos, A. - As culturas negras no Novo Mundo. Rio de Janeiro, Civilização Brasil., 1937.

- \_\_\_\_\_ - O espirito associativo do negro brasileiro. in: Rev. Arq. Mun. S. Paulo, vol.47, 1938.
- \_\_\_\_\_ - O folk-lore negro do Brasil.. Rio do Janeiro, Miviliz brasil. 1935.
- Ramos, A. - Introdução à antropologia brasileira. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1934-47. 2v.
- \_\_\_\_\_ - O negro e o folk-lore cristão no Brasil. in: Rev. Arq. Mun. S.Paulo, v.47, 1938.
- \_\_\_\_\_ - O negro brasileiro. S. Paulo, Comp. ed. Nac., 1940.
- Rego Barros, J. - Senzalas e mucambos: Rio de Janeiro, 1939.
- Ribeiro, J. - O elemento negro. (Coletânea póstuma, por Joaquim Ribeiro, Rio do Janeiro, Rio-Record, (s.d.)
- Ribeyrolles, C. - Brasil pittoresco. Paris, Imp.lith. Lemerancier, 1861.
- Roth, H. L. - Great Benin; its costume art and horrors. 1903.
- Rugendas, M. - Voyages pittoresques dans le Brésil... Trad, de l' allemand par M. de Cobéry... Paris, Engelmann & cie, 1835.
- Senna, N. de - Africanos no Brasil. Bello Horizonte. (Queiroz Breyner Ltda, 1940).
- Torday, E. & Joyce, T.A. - Notes ethnographiques sur des populations habitant les bassins du Kasai et du Keange oriental... in: Ann. Mus. Congo Belge, ethnogr. anthrop. ser. III, t. II fase 2, 1922.
- Vilhena, L. dos S. Cartas de Vilhena. Bahia, Impr. of. do Estado, 1922.
- Vincent, F - Around and about South America. 2nd. ed. New York, 1890.
- Walsh, R. - Notices of Brazail in 1828 and 1829. London, F. Westley and A. H. Davies, 1820.