

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

ISIS FREITAS DOS SANTOS

“GOSTA DESSA BAIANA?”

**Crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann
(1880-1920)**

Salvador

2014

ISIS FREITAS DOS SANTOS

“GOSTA DESSA BAIANA?”

**Crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann
(1880-1920)**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
História da Universidade Federal da Bahia, para a obtenção
do título de Mestre em História.**

Área de concentração:

Escravidão e Invenção da Liberdade

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Wlamyra Ribeiro de Albuquerque

Salvador

2014

Santos, Isis Freitas dos
S235 “Gosta dessa baiana?” Crioulas e outras baianas nos cartões
postais de Lindemann (1880-1920) / Isis Freitas dos Santos –
2014.

130 f.: il.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Wlamyra R. de Albuquerque
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia.
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2014.

1. Mulher – Representação. 2. Fotografia de mulheres.
3. Negra. I. Albuquerque, Wlamyra R. de. II. Universidade
Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.

CDD: 305.42

ISIS FREITAS DOS SANTOS

“GOSTA DESSA BAIANA?”

Crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann (1880-1920)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Bahia, para a obtenção do título de Mestre em História.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a. Wlamyra R. de Albuquerque - Orientadora
PPGH/Ufba

Antonio Luigi Negro
PPGH/UFBa

Marcelo Bernardo da Cunha
PPGMuseu/UFBa



PARECER SOBRE TRABALHO FINAL DE PÓS-GRADUAÇÃO

NOME DO ALUNO		MATRÍCULA	NÍVEL DO CURSO
Isis Freitas dos Santos		211115557	Mestrado
TÍTULO DO TRABALHO			
"Gostas dessa baiana?": a construção social da "baiana" como símbolo local e as dinâmicas sociais que a envolvem (1880-1920)			
EXAMINADORES	ASSINATURA	CPF	
Wlamyra Albuquerque (Orientadora)		530.895.615-49	
Antonio Luigi Negro (UFBA)		941 153 207 10	
Marcelo Bernardo da Cunha (Programa de Pós-Graduação em Museologia/UFBA)		37899774577	

ATA

Aos trinta e um dias do mês de março de 2014 nas dependências da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), foi instalada a sessão pública para julgamento do trabalho final elaborado por Isis Freitas dos Santos, do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História Social do Brasil. Após a abertura da sessão, a professora Wlamyra Albuquerque, orientadora e presidente da banca julgadora, deu seguimento aos trabalhos, apresentando os demais examinadores. Foi dada a palavra à autora, que fez sua exposição e, em seguida, ouviu a leitura dos respectivos pareceres dos integrantes da banca. Terminada a leitura, procedeu-se à arguição e respostas da examinanda. Ao final, a banca, reunida em separado, resolveu APROVA a aluna. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada por quem de direito.

PARECER GERAL

A DISSERTAÇÃO ATENDE AOS CRITÉRIOS DE QUALIDADE DO PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA. A BANCA DESTACA A ORIGINALIDADE DO TRABALHO E A QUALIDADE DA PESQUISA.

SSA, 31/03/2014: Assinatura do aluno:

SSA, 31/03/2014: Assinatura do professor orientador:

Para Josefa, Joilson e Wlamyra

AGRADECIMENTOS

Escrever um trabalho autoral me pareceu sempre uma empreitada individual e solitária. Hoje ao término deste trabalho me dou conta do quanto esta construção não é apenas minha. Autores, professores, familiares, amigos, funcionários das bibliotecas e arquivos foram sujeitos indispensáveis para que este trabalho se realize.

Ainda na graduação do Curso de História da Universidade Federal da Bahia encontrei em minha trajetória professores que foram capazes de incentivar e suscitar questões fundamentais para a elaboração de minha pesquisa. Foram naqueles quatro anos de estudos, incertezas e descobertas que construir uma rede de amigos, colaboradores e incentivadores aos quais gostaria de agradecer através dos profs. Doutores: Antonio Luigi Negro, Dilton Oliveira de Araújo, Edilece Souza Couto, Evergton Sales Souza, Gabriela dos Reis Sampaio, Lígia Bellini, Lina Maria Brandão de Aras e Valdemir Donizette Zamparoni. Obrigada pelas manhãs em São Lázaro. Aos colegas e amigos da turma de História de 2005 deixo aqui meu agradecimento e profundas saudades.

Aproveito para declara minha gratidão ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Bahia; ao CNPq; à Fundação Gregório de Mattos; à Fundação Pedro Calmon e seus funcionários no Arquivo Público do Estado da Bahia e na Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Sem estas instituições e seus colaboradores seria impossível concluir este trabalho.

A minha trajetória acadêmica possibilitou a construção desta dissertação. Nela existe a ação de pessoas que comungam de um mesmo ideal e que me fizeram reafirmar que a educação é um instrumento que pode transformar vidas. A antiga Fundação Clemente Mariani conseguiu reunir estas pessoas que me apoiaram e dedicaram seu tempo, seu saber e sua amizade. Agradeço aqui a Paulo de Jesus, Marta Lícia, Daniele, Regininha, Graça e tantos outros que contribuíram para esta pesquisa e para minha formação como profissional da História e como cidadã.

Euforia, desespero, confiança, insegurança foram alguns dos sentimentos que acompanharam esta construção. A emoção se aflora aos tecer estes agradecimentos à minha orientadora a prof^a. Dr^a. Wlamyra Albuquerque. Ressalto a minha admiração a esta mulher fantástica. Excelente professora e pesquisadora, ciente de seu lugar social. Só eu e ela sabemos das dificuldades que enfrentamos e quanto prazeroso é este momento. Obrigada pela clareza das explicações, pela paciência com minhas fraquezas, pelas leituras criteriosas, por sua generosidade intelectual. Aqui agradeço também a banca qualificação. Aos profs. Antonio Luigi Negro e Suely

Moraes Cerávolo, pelas leituras e observações que tornaram este trabalho mais completo e minhas ideias mais amadurecidas.

Para minha família e amigos peço desculpas pelas ausências, por deixar de colaborar com as tarefas domésticas, por não ter tempo para ouvi-los com maior atenção. Agradeço as orações de minha mãe Josefa de Freitas que me deram força para prosseguir. Sua admiração por mim provoca sempre a vontade de ser melhor e não desistir. Sem seu carinho, amor e exemplo de força e coragem são o combustível para minha vida. A meu companheiro Jhoilson, agradeço seu apoio quando achava que não era possível prosseguir. Seu otimismo sempre me fez oxigenar as ideias e voltar com maior vigor à escrita. Obrigada pela compreensão de todos que percebiam que minhas faltas eram justificadas por uma realização que não era só minha.

Temos necessidade também de ser pacientes, se quisermos compreender aqueles que são diferentes de nós: uma pessoa expressa-se plenamente a si mesma, não quando é simplesmente tolerada, mas quando sabe que é verdadeiramente acolhida.

(Papa Francisco)

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo investigar o processo de construção da imagem da mulher de cor da Bahia em símbolo local nas últimas décadas do século XIX e iniciais do XX. Esta construção não se realiza de maneira unilateral e sem conflitos. Tendo como objetos de pesquisa as construções imagéticas que falam das identidades destas mulheres e que circularam em postais, fotografias e discursos literários, procuro analisar as dinâmicas que envolvem a produção, circulação e leituras possíveis destes objetos com o intuito de perceber as dinâmicas sociais que o norteia. Para guiar a primeira parte do trabalho trago a trajetória, na Bahia, do fotógrafo Rodolpho Lindemann autor e divulgador de duas séries de postais que trazem as mulheres de cor da Bahia como tema; a interação entre fotógrafos e modelos nas ruas e nos estúdios de Salvador e as dinâmicas que envolveram a autorrepresentação. Por fim procuro discutir esta mesma construção sob o ponto de vista da interação entre as classes dominantes de Salvador com as mulheres de cor que trabalhavam em seus lares. O lar branco torna-se local de construção de uma memória que acaba por produzir as “baianinhas”, símbolo ressignificado de uma cultura local.

Palavras-chave: construção imagética, autorrepresentação, fotografia, mulheres de cor, Bahia, final do século XIX início do XX.

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 01	Porteuse d'eau. -----	32
Imagem 02	Dans l'Atelier. -----	35
Imagem 03	Largo do Teatro com bondes de tração animal. -----	37
Imagem 04	Teatro São João e Praça Castro Alves; á direita Anúncio Photographia de Gaensly & Lindemann, fins do século XIX. -----	37
Imagem 05	Estúdio da <i>Photographia Gaensly & Lindemann</i> em São Paulo. -----	38
Imagem 06	<i>Bahia, Largo do Theatro.</i> -----	39
Imagem 07	Marc Ferrez, Bahia, Praça Castro Alves, 1885. -----	44
Imagem 08	Detalhes da Imagem 07 – Marc Ferrez, Bahia, Praça Castro Alves, 1885. ---	45
Imagem 09	Vendedoras de Rua. -----	47
Imagem 10	<i>Creoula da Bahia.</i> -----	59
Imagem 11	<i>Uma Crioula da Bahia, Bahia-Brasil.</i> -----	59
Imagem 12	<i>Vendedora de Bananas.</i> -----	59
Imagem 13	<i>Vendedora de Bananas com Criança.</i> -----	63
Imagem 14	<i>H. Vendedora de Fructas – Bahia.</i> -----	64
Imagem 15	Detalhes das imagens 13 e 14. -----	64
Imagem 16	<i>D. Creoula – Bahia.</i> -----	66
Imagem 17	<i>J. Creoula – Bahia.</i> -----	66
Imagem 18	<i>K. Creoula – Bahia.</i> -----	66
Imagem 19	<i>L. Creoula – Bahia</i> -----	66
Imagem 20	<i>B. Uma Creada – Bahia.</i> -----	76
Imagem 21	<i>A. Ama - Bahia.</i> -----	80
Imagem 22	<i>E. Lavandeira - Bahia.</i> -----	80
Imagem 23	Carte-cabinet de Antonio da Silva Lopes Cardoso. Bahia, 1861. -----	99
Imagem 24	Carte-cabinet de Antonio da Silva Lopes Cardoso. Bahia, 1881. -----	99
Imagem 25	Jóias de crioulas em ouro. Bahia, séculos XVIII e XIX. -----	101
Imagem 26	Correntão de crioula em ouro com crucifixo relicário. Pulseira de crioula em ouro. Bahia, século XVIII. -----	101
Imagem 27	Pulseiras de crioula tipo copo em ouro. Bahia, século XVIII. -----	101
Imagem 28	Penca de balangandãs em prata com 31 peças e corrente. Bahia, século XIX. -----	101
Imagem 29	Bracelete de ouro ou copo para punho. Pertence á coleção Dr. F. M. de	

	Góes Calmon – da Bahia. -----	102
Imagem 30	Copos para punho de ouro, de menores dimensões, braceletes id., Colares, brincos, botões para punho, id., e balangandã ou penca de prata, do uso das crioulas Baianas. -----	102
Imagem 31	Aurelina Andrade de Cerqueira Lima. -----	108
Imagem 32	Enquanto elas falam, o crioulinho ouvi... -----	115
Imagem 33	Um grupo de tagarelas no Mercado Modelo. -----	115
Imagem 34	Betty Smith, neta do fotógrafo Read. -----	116
Imagem 35	R.A. Read, Bahia-Kreolin (Eigeborene) im Festgewand (Creuola da Bahia (nativa) em Traje de Festa), 1908. -----	118
Imagem 36	Richard A. Read, Bahia, c. 1913, arcevo IFHC. -----	118
Imagem 37	Paula, filha do Dr. Pires Brandão Filho. -----	119
Imagem 38	Guanayra, filha do Dr. João Lago. -----	119
Imagem 39	Guanayra Lago ao lado da mãe e das irmãs. -----	120
Imagem 40	Uma Baianinha com todos os pertences. -----	120
Imagem 41	Dulce, filha do Snr. Francisco Benjamim Siqueira. -----	120
Imagem 42	Era uma baiana a princípio, com todos os seus <i>dengues</i> e todos os seus <i>yôyôs</i> ... -----	122
Imagem 43	A Preta das Bancas. -----	122

ÍNDICE DE TABELAS, GRÁFICOS E QUADROS

Mapa 01	Localização Aproximada dos Estúdios Fotográficos Atuantes em Salvador Entre as Décadas de 1870-1910. -----	22
Mapa 02	Detalhe do Mapa 01 com a localização aproximada dos estúdios fotográficos. -----	23
Mapa 03	Pontos de venda. -----	74
Gráfico 01	Número de trabalhadoras domésticas inscritas a partir de 1887 em Salvador, distribuídas por categorias profissionais. -----	82
Tabela 01	Distribuição das Criadas por Cor. -----	83
Tabela 2	Ocupações de Escravas: Salvador 1811-1888. -----	89
Gráfico 2	Trab. Domésticos de Salvador p/ Distribuição Étnico-raciais. -----	93
Tabela 3	Empregadas por Ocupação em Salvador 1887. -----	94
Gráfico 3	Cozinheiras Segundo a Cor da Pele. Salvador 1887. -----	111

SIGLAS E ABREVIATURA

AHM – Arquivo Histórico Municipal

AN – Arquivo Nacional

APEBa – Arquivo Público do Estado da Bahia

BND – Biblioteca Nacional Digital

BPEBa – Biblioteca Pública do Estado da Bahia

FBN Fundação Biblioteca Nacional

FCM – Fundação Clemente Mariani

HDB – Hemeroteca Digital Brasileira

IFB – Instituto Feminino da Bahia

IGHB – Instituto Geográfico e Histórico da Bahia

IMS – Instituto Moreira Salles

MCCP – Museu Carlos Costa Pinto

MT – Museu Temporal

SUMÁRIO

Agradecimentos

Resumo

Índice de Imagens

Índice de Tabelas

Índice de Siglas e Abreviaturas

Introdução	13
Capítulo 1 – “Uma crioula da Bahia”: Rodolpho Lindemann e a construção de uma representação imagética local.	15
1 – O Fotógrafo e o Estúdio	17
2 – As Ruas.	39
Capítulo 2 - Vestidas de Si: mulheres de cor nos estúdios fotográficos.	52
1 - Vestidas de si.	58
2 - As Crioulas – Bahia.	65
3 - Mulheres de cor: das ruas e das casas.	73
Capítulo 3 – “Uma baianinha com todos os ‘pertences’”: as famílias baianas vestidas do outro.	87
1 - Trabalhadoras de cor nas ruas e lares soteropolitanos: escravas, livres e libertas.	88
2 - Trabalhadoras de cor na intimidade do lar branco.	97
Família Costa Pinto.	97
Luis Tarquínio e suas amas.	104
A Baianinha dos Cerqueira Lima.	107
3 - A vida do “ménage” vem toda pr’a rua... ..	110
4 - As baianinhas.	116
Considerações Finais.	124
Fontes.	126
Bibliografia.	130

Introdução:

Desde criança me encantam as baianas de acarajé que se colocam no finzinho da tarde nas esquinas das ruas de Salvador para comercializar seus quitutes. Uma delas faz parte de minha memória afetiva em especial. Sentada em um banquinho, ricamente vestida com roupas brancas de muitos babados e rendas, a Baiana que trabalhava na Sede de Praia do Esporte Clube Bahia me fascinava por sua beleza e altivez.

Em tempos de pouco dinheiro desenvolvi uma técnica para ganhar dela um de seus quitutes. Com vergonha de pedir, colocava-me em pé do lado do tabuleiro e ali ficava. Olhava os quitutes, os pequenos acarajés jogados como oferenda na frente do tabuleiro e pensava que aquela ação era um desperdício. De tempos em tempos olhava aquela mulher, seu turbante, seus colares de muitas cores e as folhinhas de arruda que carregava atrás de uma das orelhas. Ela permanecia imóvel, fingindo não me notar, mas claramente aborrecida com minha presença de criança.

Depois de algum tempo neste jogo, ela me dava como forma de livrar-se da minha presença, uma cocada de amendoim ou de coco. Eu alargava meu sorriso, agradecia o presente e saía correndo para dividi-lo com meu irmão. Essas lembranças são marcas deixadas por mulheres ao transformar-se na “baiana de acarajé”. Investigar as origens da construção desta identidade coletiva é o principal objetivo deste trabalho. Este trabalho busca contribuir para os estudos sobre os sentidos sociais das imagens da “baiana” como símbolo local no final do século XIX e início do XX. O objeto da minha pesquisa são as imagens das mulheres de cor da Bahia construídas no período e sua circulação e usos.

O museu Carlos Costa no Corredor da Vitória, bairro nobre de Salvador, guarda uma coleção riquíssima de joias utilizadas por mulheres de cor da Bahia entre os séculos XVIII e XX. O museu está abrigado num casarão da década de 1950.¹ O pé direito muito alto dá ainda mais visibilidade a riqueza e ao luxo do seu acervo. Caminhando entre as muitas coleções temos contato com objetos de arte e decoração que falam de um tempo passado onde a sociedade brasileira se estruturava em moldes escravistas. Aquarelas, prataria, porcelanas, tapetes, móveis de madeira nobre são muitos e belíssimos, mas o que mais deslumbra são as chamadas “joias das crioulas”.

O segundo andar do casarão comporta uma ala dedicada à este acervo. Olhar de tão perto aqueles objetos me fez pensar nas mulheres que os usavam, nas suas histórias e nos conflitos que elas viveram. Nas paredes do ambiente algumas fotografias trazem as crioulas vestidas à caráter e usando joias semelhantes às que estão nas vitrines. Inevitável não prestar atenção nas reproduções dos postais que também estão expostos naqueles museu. Quem os produziu? Com que intenção?

¹ Silva, Simone Trindade Vicente da. *Joias Crioulas*. São Paulo. Instituto Victor Brecheret, 2012.

Quem os consumiu? Como eles circularam? Quem eram aquelas mulheres? Quais os lugares sociais que elas ocupavam? Como era a sua interação com as pessoas que utilizavam os objetos das outras alas do museu? Este “balangandã” de questões caracteriza e conduz este trabalho.

Os balangandãs são adereços místicos que eram utilizados pelas “crioulas da Bahia” na região da cintura, como forma de proteção e atração de prosperidade.² Eram formados por inúmeros penduricalhos (chaves, moedas, cilindros, romãs, cachos de uva, figas, dentes etc.) que serviam de amuletos para as mais variadas situações. A escolha dos objetos que comporiam cada balangandã era individual e por conta disso ele em si carrega um conjunto de crenças e posições diante da vida que falam sobre a trajetória de suas donas e das relações delas com a sociedade em que viviam.

No primeiro capítulo esboço um mapeamento dos locais onde estavam localizadas as estúdios dos fotógrafos que produziram imagens de mulheres de cor no final do século XIX e início do XX em Salvador. Utilizo este mapeamento para explorar o cotidiano em volta destes locais e tento compreender a vida dessas mulheres fora dos estúdios, suas relações com os profissionais da imagem fotográfica. A história da passagem do fotógrafo Rodolpho Lindemann por Salvador servirá como pano de fundo nesta empreitada.

Já no capítulo 2 analiso os elementos que compõem as imagens dos postais. Modelos, indumentária, cenários e adereços foram observados. Procuo compreender as dinâmicas que estavam envolvidas no processo de produção daquelas imagens fotográficas que posteriormente passaram a ser editadas no suporte de cartões-postais e vendidas como *souvenir* da Bahia. Analiso também, os mecanismos capazes de permitir que as modelos participem desta produção onde elas se autorrepresentam ou autocaracterizam e verifico os usos e a circulação dos postais nas duas primeiras décadas do século XX na Bahia. Por fim, no terceiro capítulo analisa a coleção de imagens que trazem meninas da elite da época retratadas com baianinhas. O principal desafio deste capítulo é analisar os sentidos impresso no vestuário e na divulgação das imagens destas baianinhas. Ao vestir-se como as “baianinhas”, esta parcela da população produz sentidos próprios para as crioulas, mulheres negras que continuavam a servi-la, agora como criadas.

² Sobre as “joias das crioulas” em geral e os balangandãs em particular ver: Godoy, Solange de Sampaio. *Círculo das Contas: joias de crioulas baianas*. Salvador: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 2006 .

Capítulo 1 – “Uma crioula da Bahia”: Rodolpho Lindemann e a construção de uma representação imagética local.

Illmo. Exmo. Senr.

A Junta Diretora da Associação Comercial tendo-se desvelado no aformoseamento das praças vizinhas do seu edifício, vê-se contrariada nos esforços que continuamente faz para a conservação do asseio e policiamento delas, e entre outros obstáculos que encontra há um que a Junta não pode por si remover por que depende da ação da Polícia, é o ajuntamento de pretas ganhadeiras e vendedeiras de doces, frutas, e outros objetos, nas escadas do edifício da praça que não só interrompem o transito de todas as pessoas que tem de subir ou descer nas ruas da concorrência dos Negociantes, como á tarde depois que a Casa se fecha o ajuntamento aumenta a um ponto que acaba por vozeria acompanhada de palavrões não só pouco polidos mas antes ofensivas da moral e da decência, em um lugar circulado por habitações de famílias honestas que muitas vezes se vêm forçadas a retirarem-se das janelas.

O que a Junta pede a V. Excelência é providencias para que estes ajuntamentos sejam dispersados pelos Agentes policiais. [...].³

O trecho da solicitação de retirada das ganhadeiras das calçadas do edifício sede da Associação Comercial da Bahia, em 1870, nos remete a uma Bahia na qual conviviam tensamente projetos de reforma social e práticas culturais relacionadas à população de cor. Os conflitos ocorridos nos locais públicos acabam por refletir e constituir uma luta cotidiana que tem por objetivo determinar os lugares sociais e mesmo geográficos reservados à população negra.⁴

Nas ultimas décadas do século XIX este movimento toma força. Guimarães em, *República de 1889: utopia de branco, medo de preto*, destaca a ideia de que um esforço político pela reconstrução nacional teria sido encabeçado por uma elite formada por fazendeiros e intelectuais movidos por ideais de civilização europeia que usaram do positivismo e da ditadura republicana para tentar moldar a sociedade ideal.⁵ Segundo ele:

Tal reconstrução passava pela reurbanização e sanitização das principais capitais provinciais, federalismo político, e incentivo à imigração de camponeses europeus para substituir a mão de obra negra e mestiça. Principalmente, tal reconstrução representava pôr um fim à continuada mobilização social das massas urbanas, que começara nos 1880 com a

³ APEBA. Polícia. Associação Comercial da Praça da Bahia, 1870. Maço 6178.

⁴ Wlamyra Albuquerque em *O Jogo da Dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil*, discute a cidadania negra no pós-abolição e destaca este processo de disputa dos lugares sociais no período.

⁵ Guimarães, A. S. A. *A República de 1889: utopia de branco, medo de preto*. Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar, v. 2, p. 17-36, 2011. P. 23.

campanha abolicionista. Significava, sobretudo, atualizar em novas linguagens as formas de subordinação e inferiorização da massa trabalhadora de origem mestiça e escrava.

Esse processo que tenta tirar das escadarias e, conseqüentemente das vistas da sociedade e dos visitantes, o ajuntamento de pretas ganhadeiras, também busca recolocar esta parcela da população em novos lugares sociais de maneira a manter determinada hierarquia social.⁶ Aformosear as ruas e os pensamentos certamente não foi uma tarefa fácil nem nas últimas décadas do século XIX tampouco no início do XX.

O “aformoseamento” das praças que circundavam o edifício sede da Associação Comercial – instituição que reunia boa parte da elite local - era custeado por particulares, no entanto, a retirada das ganhadeiras e vendedeiras do local dependia do poder público. Desta maneira, Estado e sociedade deveriam agir em conjunto para resolver tal demanda. As obras de saneamento da cidade do Salvador eram custeadas parte pelo poder público, parte pelos moradores. De acordo com estudo realizado pela pesquisadora Anna Amélia Nascimento, desde 9 de Agosto de 1850 a lei nº 406 previa que reformas de calçamentos, passeios, encanamentos e bicas das ruas eram pagas pelos proprietários dos prédios. Por sua vez a administração pública concorria com os materiais, ferramentas, engenheiros e mestres para o melhoramento das vias públicas dividindo as despesas de acordo com a extensão e importância de cada prédio. No caso das ruas com igrejas matrizes, capelas, conventos e estabelecimentos religiosos o poder provincial arcava com os custos de seus calçamentos.⁷

Ao mesmo tempo em que se tenta expulsar com a força policial, estas mulheres que causavam tanto incomodo, ver-se surgir os primeiros registros fotográficos delas em formato de *carte-cabinete* com o fim comercial e de divulgação de uma dita cultura local.⁸ O que ocorre nos estúdios fotográficos que as transformam de indesejáveis à *souveniers*?

O aumento constante da população negra livre ou liberta nas grandes cidades nas últimas décadas oitocentistas só viria a agravar a tensão social. Transformá-las em peças desejáveis parece uma solução inteligente para o problema inicial. As fotografias das mulheres de cor da Bahia, construídas nos estúdios, parecem colaborar nesta empreitada. Estado e sociedade assim, deveriam trabalhar juntos e “aformosear” não só as praças, mas também suas ocupantes. Este não foi um processo simples e rápido. Houve resistência de ambas as partes.

⁶ Para informações sobre a condição de mulheres pobres na Salvador do primeiro período republicano ver: Ferreira Filho, Alberto Heráclito. *Salvador das Mulheres: condição feminina e cotidiano popular na 'belle époque' imperfeita*. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGH da UFBA em 1994 e *Desafricanizar As Ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1 890-1937)*. In.: Afro-Ásia, 21-22, (1998-1999), p. 239-256.

⁷ Nascimento, Anna Amélia Vieira. *Dez Freguesias da Cidade do Salvador: Aspectos sociais e urbanos do século XIX*. Salvador: EDUFBA, 2007. P. 64.

⁸ Com tamanho variável (mais comum 10 cm X 14 cm) o Carte-cabinete era utilizado em pequenas molduras que eram colocados sob móveis em casas e escritórios. In.: Sandra Koutsoukos. *Negros no Estúdio do Fotógrafo*.p39.

Neste capítulo proponho o mapeamento dos locais em que, em Salvador, foram instalados os estúdios dos fotógrafos que produziam estas imagens para, através deste mapeamento, explorar o cotidiano em volta destes locais e tentar compreender a vida dessas mulheres fora dos estúdios e suas relações com os profissionais da imagem fotográfica.

De acordo com Boris Kossoy, a atuação do fotógrafo pode ser entendida enquanto filtro social na medida em que ele elabora imagens sobre determinados aspectos de uma sociedade e simultaneamente omite outros. Para ele, o talento e o intelecto do fotógrafo “influirão no produto final desde o momento da seleção do fragmento até sua materialização iconográfica. O testemunho que é o registro fotográfico do dado exterior é obtido/elaborado segundo a mediação criativa do fotógrafo”.⁹

As imagens aqui analisadas são do fotógrafo Rodolpho Frederick Lindemann pelos seguintes motivos: o fato de estar atuando nas últimas décadas da escravidão e na primeira da República e, sobretudo, por ser o autor das duas maiores séries conhecidas de tipos de mulheres de cor da Bahia; séries estas publicadas em postais que circularam, pelo menos, no Brasil, América do Sul e Europa. Saibamos, pois, um tanto mais sobre Rodolfo Lindemann, seu estúdio fotográfico em Salvador, suas parcerias comerciais e sua vida na capital baiana.

1 – O Fotógrafo e o Estúdio

Em 26 de dezembro de 1879 chega ao porto de Salvador, depois de uma viagem de 24 dias com início no porto de Havre na França, o Vapor Belgrano. O Belgrano partiu de Havre, passou por Pernambuco, Bahia e finalmente chegou ao Rio de Janeiro. Esta embarcação foi utilizada para transporte de imigrantes, sobretudo italianos, para os portos brasileiros nas últimas décadas do Império brasileiro.¹⁰ Naquele dia, os poucos passageiros que desembarcaram na província da Bahia foram os italianos Francisco e Algostini Spinelle (com 40 e 11 anos, respectivamente) vindos de Havre e identificados como trabalhadores, além do estudante brasileiro Francisco Ferreira Pinto Lobão Junior, 23 anos, que embarcou em Pernambuco junto com o fotógrafo Rodolpho Frederick Lindemann, então com 29 anos.¹¹ De acordo com o pesquisador Ricardo Mendes, baseado no registro de casamento do fotógrafo em abril de 1888, Lindemann teria nascido em Paris e era filho

⁹ Kossoy, Boris. *Fotografia & História*. 3ª Ed. rev. São Paulo. Ateliê Editorial, 2001. P. 50.

¹⁰ O vapor francês de passageiros Belgrano de 3.500 toneladas era frequentemente utilizado para o transporte de migrantes no cumprimento do contrato celebrado entre o Governo Imperial e Joaquim Caetano Pinto Junior. Partindo de Havre tinha como destino final o Rio de Janeiro, passando por portos como os de Pernambuco e Bahia. As viagens do Belgrano poderiam se estender até Rio da Prata e Buenos Ayres com retorno ao Rio de Janeiro transportando passageiros de diferentes nacionalidades. Sistema de Informação do Arquivo Nacional (SIAN). Divisão de Polícia Marítima, Aérea e de Fronteiras. Relações de Passageiros em Vapores – Porto do Rio de Janeiro. Notações: BR.AN.RIO.OL.0.RPV.PRJ.55; 77; 174; 260; 285; 309; 414; 436; 536; 612; 688; 869; 923; 1031; 1122 e 2293.

¹¹ APEBa. Seção Arquivo Republicano. Diretoria da Polícia do Porto. Livro de Entrada e Saída de Passageiros Vol. 03.

de João Frederico Lindemann e Aimée Francisca Haquin.¹² A pesquisadora Maria da Ajuda Santana confirma este dado e especifica que ele nasceu em 1855 e faleceu após 1916.¹³

O Capitão C. Gilles seguiu então sua viagem em direção à capital do Império, onde chegou quatro dias depois de sua estada na Bahia. Naquele porto o funcionário da Polícia Marítima atestou o desembarque de mais 12 passageiros da terceira classe todos italianos, com boa saúde e sem reclamações após quase um mês de viagem¹⁴.

Os passageiros que desembarcaram em Salvador naquele caloroso dia de verão logo após o natal de 1879, certamente foram recebidos no porto por carregadores e vendedeiras de cor a oferecer seus serviços e mercadorias. Qual deve ter sido a surpresa dos italianos (caso esta tenha sido a primeira vez que desembarcaram no Brasil), ao olhar as ruas estreitas e as ladeiras íngremes fervilhando de gente de cor ocupada em seus afazeres. Uma população negra a cruzar as ruas com todo tipo de mercadorias nas costas, na cabeça ou a guiar carroças, há muito eram as primeiras impressões que os recém chegados guardavam da capital baiana. Desde o século XVIII viajantes estrangeiros visitam as terras da Bahia e deixam suas impressões registradas em crônicas, diários e telas.¹⁵ A estranheza que possivelmente nossos visitantes sentiram não era restrita a estrangeiros. Mesmo quem vinha do interior da província estranhavam a capital:

Meu tio morava no Largo do Pelourinho. Não sei o nome das ruas percorridas da Lapinha até ali, recordo, porém a decepção que sofri à vista de casas enegrecidas, ruas tortuosas percorridas pelos moleques esfarrapados ou sujos, negros maltrapilhos. A luz mortiça dos lampiões de azeite de peixe, tornava ainda mais tristonho o aspecto da cidade [...]¹⁶

Sandra Koutsoukos destaca algumas possibilidades de explicação para a escolha dos fotógrafos estrangeiros em se fixar no Brasil poucos anos depois da criação do primeiro daguerreótipo no início de 1839.

¹² Mendes, Ricardo. *Um Fotógrafo entre Duas Cidades*. In: Ferraz, Vera Maria de Barros (org.) *Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light (1899-1925)*. São Paulo, Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2001

¹³ Santana, Maria da ajuda Santos. *Imagens Valiosas: Cartões postais valorizam a Chapada Diamantina para atrair investidores, numa época de franca decadência das minas*. In.: **Revista de História**. Nº 89. <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/imagens-valiosas>. Acesso em 13 de julho de 2013.

¹⁴ AN. (SIAN). Divisão de Polícia Marítima, Aérea e de Fronteiras. Relações de Passageiros em Vapores – Porto do Rio de Janeiro. Notação: BR.AN.RIO.OL.0.RPV.PRJ.1122.

¹⁵ Graham, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823*. Tradução e notas de Américo Jacobina Lacombe. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1956; Leitão, Cândido de Mello. *O Brasil Visto pelos Ingleses*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1937; Leitão, Cândido de Mello. *Visitantes do Primeiro Império*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1934; Taunay, Affonso de E. *Visitantes do Brasil Colonial (séculos XVI a XVIII)*. 2ª Edição, São Paulo Companhia Editora Nacional, 1938; Tollenare, Louis François de. *Notas Dominicais*. Tradução de Alfredo de Carvalho. Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia. Vol. 14, 1907; Von Martius, Carl Freidrich Philipp; Von Spix, Johann Baptist. *Através da Bahia excertos da obra de Reise in Brasilien*. 3ª edição, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1938.

¹⁶ Bittencourt, Ana Maria Ribeiro de Góes. *Memórias*. Manuscrito. In.: Nascimento, Anna Amélia Vieira. *Dez Freguesias da Cidade do Salvador: Aspectos sociais e urbanos do século XIX*. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 34.

Rapidamente, muitos fotógrafos estrangeiros invadiram a Corte e outras cidades brasileiras, fugindo talvez da concorrência profissional que havia em seus países de origem, em busca de fortuna e sucesso no mercado que se abria, e/ou atraídos pela diversidade possível de temas, dada a beleza “pitoresca” do país, já descrita antes e ainda naquele tempo por numerosos viajantes e registrada em desenhos e litografias aquareladas.¹⁷

Quem sabe movido pela curiosidade ou querendo se inteirar das coisas da terra, Rodolpho Lindemann tenha visto naqueles dias o recém-inaugurado Mercado do Ouro, uma das muitas obras que estavam em curso na região portuária de Salvador na década de 1870, graças aos esforços empreendidos pelo governo em conjunto com particulares. Tais obras conquistavam o mar aterrando grande faixa da praia ao tempo em que tentavam extinguir os incômodos causados pela população empobrecida da cidade que circulava por toda a zona comercial da Freguesia da Conceição da Praia. De acordo com Consuelo Novais Sampaio, com a obra do Mercado do Ouro e do Cais Dourado, “em vez de sentir mal-estar, os estrangeiros que aportavam a negócios ou a passeio podiam concentra-se nas ‘exóticas belezas tropicais’.”¹⁸ Estas “exóticas belezas tropicais” estavam na topografia particular da cidade, na vegetação diversificada, na luminosidade do verão que dava às cores uma maior diferenciação e, não podemos esquecer, na população que para alguns causava espanto por sua negrura e pobreza e para outros causava certo encantamento, sobretudo ao se tratar das mulheres de cor, com sua indumentária e trejeitos.

A possibilidade de concentrar-se nas “exóticas belezas tropicais”, não só no cais ou no Mercado do Ouro, mas espalhadas em toda cidade pode ter encantado nosso fotógrafo. Sua inspiração, porém não deve ter vindo apenas de tais belezas naturais, mas da vida cotidiana de homens e mulheres de cor que faziam das ruas de Salvador ambiente para o labor e a diversão. Não posso assegurar que esta tenha sido a primeira vez que este fotógrafo tenha pisado na Bahia. De acordo com Santana ele se radicou na Bahia em 1876, porém ela não indica sua fonte.¹⁹ Ao que tudo indica ele possuía um estabelecimento fotográfico em Recife, algo relativamente comum entre os fotógrafos da época que costumavam tentar manter estabelecimentos em vários centros urbanos, a exemplo de Antonio Lopes Cardoso que manteve estabelecimentos funcionando simultaneamente em Salvador e Recife na década de 1870 ou o alemão Albert Henschel que manteve a *Photographia Allemã* em Salvador, Rio de Janeiro e Recife.²⁰ No caso de Lindemann, esta circulação se evidencia

¹⁷ Koutsoukos, Sandra Sofia Machado. *Negros no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2010. P. 26-27.

¹⁸ Sobre as obras no porto de Salvador e o processo de transformação de Salvador na segunda metade do século XIX, ver SAMPAIO, Consuelo Novais. *50 anos de urbanização: Salvador da Bahia no século XIX*. Rio de Janeiro: Versal, 2005.

¹⁹ Santana, Maria da Ajuda Santos. *Imagens Valiosas: Cartões postais valorizam a Chapada Diamantina para atrair investidores, numa época de franca decadência das minas*.

²⁰ De acordo com a pesquisadora Christiane Vasconcellos era comum os fotógrafos iniciarem suas carreiras como itinerantes até conseguir estabelecer-se em alguma cidade, de preferência as capitais Salvador, Rio de Janeiro, Recife e

quando notamos a sua produção no período. Na Exposição Universal de Paris de 1889, por exemplo, Lindemann apresenta junto com Guilherme Gaensly, o *Tableaux Photographiques de Bahia et Pernambuco*, no qual foram expostas fotografias, de sua autoria, da Bahia e de Pernambuco; um indício de que, no mínimo, ele realizou trabalhos fotográficos naquela província.²¹

O cartão postal de entrada da cidade do Salvador, para quem vinha pelo mar, era as ruas das freguesias da Cidade Baixa. Nelas predominavam as lojas de fazendas, miudezas ferragens e peças para embarcações. Os trapiches também eram comuns naquelas freguesias e serviam para o comércio de produtos que vinham para o porto e de lá eram redistribuído bem como daqueles produzidos na terra para serem encaminhados para a exportação. Na freguesia da Conceição da Praia ficava a Alfândega Geral responsável pela inspeção das mercadorias, o Arsenal, a Ribeira das Naus com seus estaleiros e a Praça do Comércio com seu edifício grandioso. Ainda nesta freguesia estava, na Praça de São José, próximo a igreja de Santa Bárbara, a feira do pescado local onde os produtos vindos, sobretudo, do Recôncavo, estavam expostos para serem mercadejados.²²

Subindo uma das ladeiras da cidade, Lindemann como tantos outros estrangeiros, foi em direção a Cidade Alta em busca de hospedagem e, quem sabe, de um ponto comercial onde pudesse iniciar seu negócio. Baseada em relatos de viajantes do século XIX e anúncios de hospedagens e alimentação publicados em periódicos locais, Olívia Dias traça um amplo panorama sobre a hospedagem de estrangeiros aqui na Bahia no século XIX. Ela demonstra a precariedade de algumas instalações e o requinte de outras que ofereciam inclusive cardápio francês. A estrutura montada para receber os visitantes cresceu durante os oitocentos, sobretudo na área central da Cidade Alta e, segundo a autora, criou novas formas de sociabilidade.²³ O Príncipe Maximiliano de Habsburgo em sua estadia na Bahia em 1860, por exemplo, hospedou-se no Hotel de um francês de

posteriormente São Paulo. In. VASCONCELLOS, Christiane Silva de. *O Circuito Social da Fotografia da Gente Negra, Salvador 1860-1916*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006, p. 32.

²¹ Sobre as Exposições Universais e Nacionais da segunda metade do século XIX e início do século XX ver: Barbuy, Heloísa. *O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal*. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, n. ser, v. 4, p.211-240, dez. 1996 e *A Exposição Universal de 1889 em Paris: visão e representação na sociedade industrial*. São Paulo. História Social USP/Loyola, 1999; Maçola, Eloísa. *Antecedentes à Torre: Exposições Universais do Século XIX*. São Paulo, UNESP, 2006; Neves, Margarida de Sousa. *As Vitrines do Progresso*. Rio de Janeiro, PUC, 1986; Pesavento, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: Espetáculos da Modernidade do século XIX*. Editora Hucitec, São Paulo, 1997; entre outros.

²² Nascimento, Anna Amélia Vieira. *Dez Freguesias da Cidade do Salvador: Aspectos sociais e urbanos do século XIX*. Salvador: EDUFBA, 2007.p. 50.

²³ Dias, Olívia Biasin. *Viajantes na Bahia oitocentista: motivações e impressões acerca dos serviços de hospedagem*. **Turismo Visão e Ação**, Balneário Camboriú (SC), v. 8, n. 3, p. 423-436, 2006 e *Viagens Oitocentistas: a hospedagem no interior do Brasil e na cidade da Bahia*. **Revista Eletrônica de Turismo Cultural**. n° 01, abril, 2007.

frente à Praça do Theatro. Ele relata a existência de uma comunidade francesa em Salvador e destaca o Corredor da Victória como um local de residência predominantemente estrangeira.²⁴

Em 1881 portanto, menos de dois anos após sua chegada ao porto de Salvador, Lindemann aparece no *Almanak da Província da Bahia* com estabelecimento fotográfico montado na Rua Direta do Palácio, atual Rua Chile.²⁵ A Rua Direta do Palácio era o local do comércio elegante de Salvador que no momento da chegada do estabelecimento de Lindemann estava se formando e especializando. Diferente do comércio praticado na Freguesia da Conceição da Praia, o da Cidade Alta ocupava-se, sobretudo da moda, dos artigos finos, do entretenimento o que não impedia a realização do pequeno comércio caracterizado pelas quitandas e pelo comércio ambulante protagonizado, sobretudo, pela gente de cor da cidade.

A freguesia da Sé, o núcleo primitivo da cidade do Salvador era, quando da chegada de Lindemann, o centro administrativo e religioso da província. Nela estavam os principais edifícios do governo, da justiça e da Igreja Católica. Nesta freguesia também se encontravam propriedades particulares de grande porte como Solar do Ferrão no Pelourinho.²⁶ Ela fazia fronteira com a Conceição da Praia na Ladeira da Misericórdia, com a freguesia de Santana do Sacramento na Rua da Vala e com a Freguesia de São Pedro Velho na ladeira das Hortas e nas Portas de São Bento.²⁷

A Cidade Alta foi endereço das principais casas fotográficas desde a década de 1860; a *Photographia Allemã*, a *Photographia Universal*, a *Photographia Nacional*, a *Lopes e C^a* tiveram suas sedes, em momentos distintos nas freguesias da localidade. É o que pode notar no mapa com a localização aproximada de alguns dos estúdios fotográficos atuante, em Salvador, entre as décadas de 1870 e 1910.²⁸

²⁴ Habsburgo, Maximiliano de. *Bahia 1860: esboços de viagem*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro; Bahia, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982.

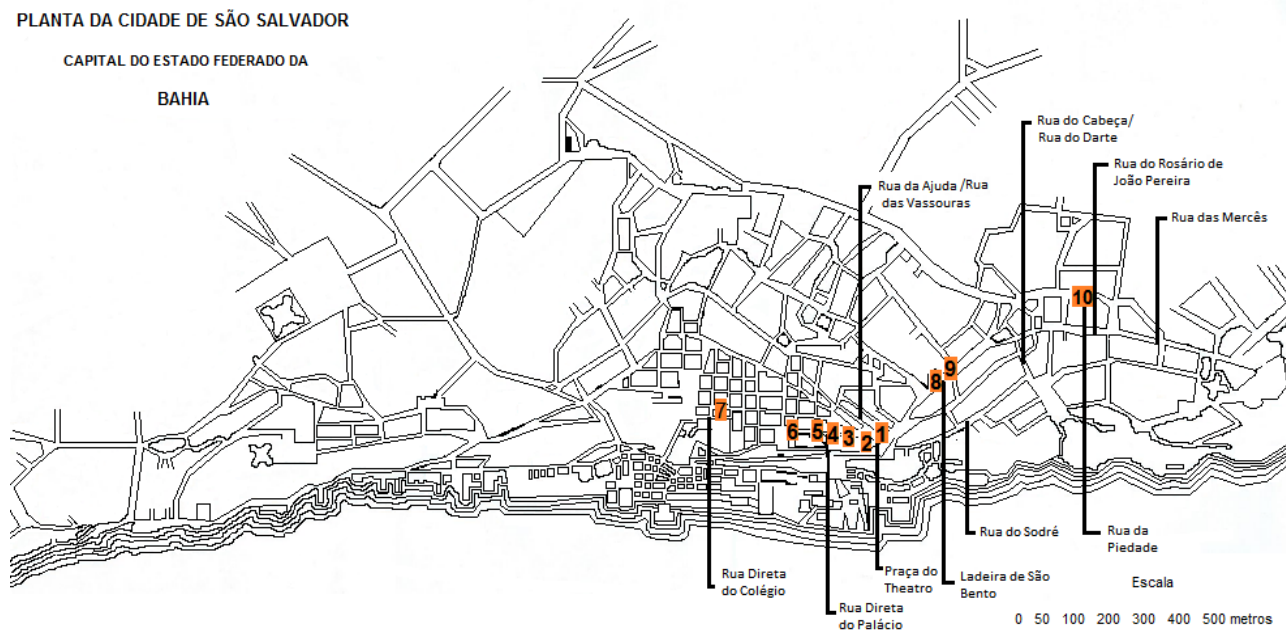
²⁵ Kossoy, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro. Fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

²⁶ Nascimento, Anna Amélia Vieira. *Dez Freguesias da Cidade do Salvador: Aspectos sociais e urbanos do século XIX*. Salvador: EDUFBA, 2007.p. 51.

²⁷ Nascimento, Anna Amélia Vieira. *Dez Freguesias da Cidade do Salvador*. P. 53.

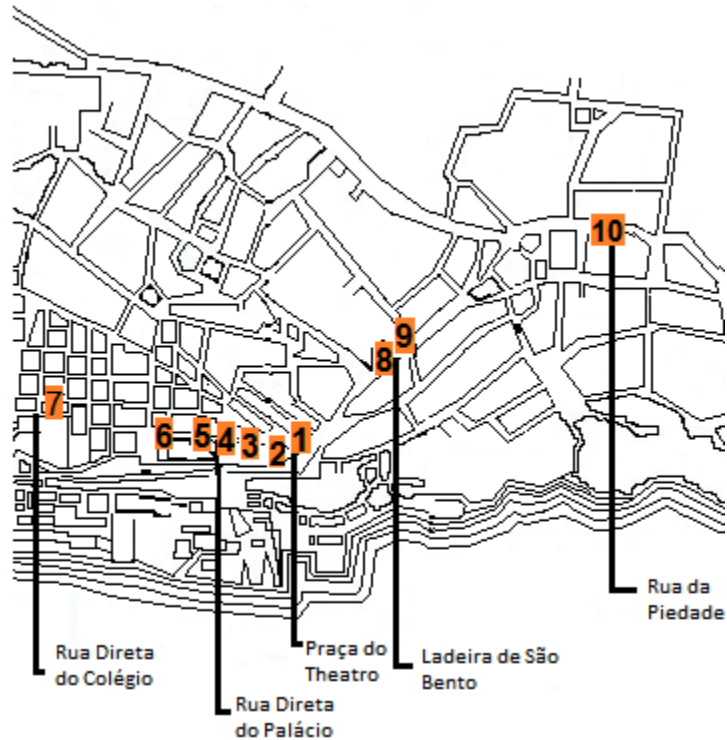
²⁸ Adaptado por mim do *Mapa da Cidade do Salvador*, do engenheiro Adolfo Morales de los Rios, no ano de 1894.In.: DIAS, Olívia Biasin. *Falla-se todas as línguas: hospedagens, serviços e atrativos para os viajantes estrangeiros na Bahia oitocentista*.Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Bahia, 2007. Legenda criada a partir de informações de Kossoy, Boris. *Dicionário Histórico-fotográfico. Fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)*.

Mapa 01 – Localização Aproximada dos Estúdios Fotográficos Atuais em Salvador Entre as Décadas de 1870-1910



Legenda do Mapa:

Nº Ord.	Local	Estabelecimentos	Período
01	Praça do Theatro (Praça Castro Alves), nº 92	Photographia Gensly Photographia Gensly & Lindemann Photographia Lindemann & C ^a	1871-1888 1888-1900 1900-1906
02	Rua Direta do Palácio nº 04	Photographo Pedro Gonçalves da Silva	1886-1887
03	Rua Direta do Palácio nº 19	Retratista José Antonio da Cunha Couto	1886-1887
04	Rua Direta do Palácio s/n	Primeiro estabelecimento de Lindemann	1881
05	Rua Direta do Palácio s/n	Photographia Lopes & C ^a ou Phot. Imperial	1860-1870
06	Rua Direta do Palácio s/n	Photographia Nacional Photographia Gonçalves	1881-1903 1903-déc. de 1940
07	Rua Direta do Colégio s/n	Photographia Universal	a partir de 1887
08	Ladeira de São Bento nº 08	Photographo Generoso Portela	1905
09	Ladeira de São Bento nº 01	Photographia do Commercio de Guilherme Gaensly	1875
10	Rua da Piedade s/n	Photographia Allemã	Déc. 1870



Mapa 02 – Detalhe do Mapa 01 com a localização aproximada dos estúdios fotográficos.

Situada à rua da Piedade, a *Photographia Allemã*, pertencia ao alemão Albert Henschel que veio para o Brasil no final da década de 1860 e abriu estabelecimento em Recife e posteriormente em Salvador e Rio de Janeiro. Seus anúncios ao longo da década de 1870, descrevem um estabelecimento bem equipado e com grande variedade de serviços. Este fotógrafo retratou pessoas de cor escravas e livres e construiu um conjunto de “tipos de negros” veiculados no suporte do *carte de visite*.²⁹ Proprietário da *Photographia Universal*, Ignácio Mendo abriu seu estúdio na Rua Direta do Colégio em 1887, dez anos antes ele trabalhava na *Photographia Maranhense*, seus anúncios divulgam preços populares, acessíveis a todos. Ele foi responsável pela produção da imagem que retrata a missa realizada no adro da Igreja do Bonfim pelas comemorações, na Bahia, da abolição da escravidão, uma imagem importante por sua raridade e por documentar evento tão representativo da história do Brasil.³⁰

Outro estabelecimento importante que estava situado na Cidade Alta era a *Photographia Nacional* de Pedro Gonsalves da Silva autor de imagens de negros e mestiços bacharéis.³¹ Seu estúdio funcionava, em 1881, na Rua Direta do Palácio e no

²⁹ Criada por Adolphe Disdéri em 1854, era obtida por meio de câmara com lentes múltiplas. Seu negativo era reproduzido em papel albuminado que media aproximadamente 6 cm X 9,5 cm e colado em cartão de papel rígido. In.: Sandra Koutsoukos. *Negros no Estúdio do Fotógrafo*.p35-34.

³⁰ Vasconcellos, 2002.

³¹ Vasconcellos, 2002.

ano de 1903 anuncia um novo nome, *Photographia Gonsalves*, tendo como sucessor seu genro Janetzy. Sua casa fotográfica sobreviveu até a década de 1940 quando foi destruída por incêndio. A casa fotográfica *Lopes e C^a*, situada à Rua Direta do Palácio e pertencente a Antonio Lopes Cardoso foi também identificada como *Photographia Imperial*, participou de diversas exposições e mantinha-se na Bahia e em Pernambuco nas décadas de 1860 e 1870.³²

Sandra Koutsoukos ressalva que, no Brasil, a fotografia em forma de retrato foi a mais explorada comercialmente. Dela fez uso a elite local como maneira de representar-se e apresentar-se à sociedade. Além dos retratos explorou-se também a produção de vistas e paisagens, e o registro das obras públicas que segundo a autora ajuda a provar a “modernidade” do país.³³ Uma vez instalado, Lindemann tinha diante de si algumas possibilidades de trabalho: prestar serviços para autoridades governamentais e particulares registrando vistas da cidade e imagens das obras realizadas e em realização, fotografando famílias e eventos da sociedade baiana ou ainda explorando um mercado em expansão ao produzir imagens para serem vendidas como lembranças da estadia na Bahia ou para serem distribuídas entre amigos e parentes.

Christiane Vasconcellos faz um importante levantamento dos fotógrafos que atuavam com estabelecimentos em Salvador entre as décadas de 1850 e 1920. A autora destaca aqueles que, em algum momento retrataram pessoas de cor ou se associaram a outros fotógrafos interessados em retratá-las. Era algo em torno de 16 profissionais que exploraram este mercado retratando pessoas de cor em seus estúdios por encomendas das próprias e ou como modelos para a posterior publicação em *cartes de visite* ou cartões postais.³⁴

Lindemann atuou em Salvador entre os anos de 1881, quando aparece no *Almanak da Província da Bahia*, e 1906, quando vende a Photographia Lindemann para o comerciante José Dias da Costa.³⁵ É provável que nos primeiros anos, o fotógrafo tenha enfrentado dificuldades para adaptar-se à sociedade baiana e ao mercado fotográfico bastante movimentado na Bahia desde a década de 1850 e controlado por estrangeiros como ele. A sociedade firmada em 1888 com Guilherme Gaensly,

³² Para maior detalhamento sobre estes e outros fotógrafos que atuaram na Bahia neste período ver por exemplo: Vasconcellos, Christiane. *O Circuito Social da Fotografia da Gente Negra, Salvador 1860-1916*; Kossoy, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro. Fotógrafos no Brasil (1833-1910)*; Olszewski Filha. *A Fotografia e o negro*; etc.

³³ Koutsoukos. *Negros no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. P. 27.

³⁴ Vasconcellos. *O Circuito Social da Fotografia da Gente Negra, Salvador 1860-1916*.

³⁵ APEBa. Judiciário, Livro de Notas 1126.

fotógrafo suíço criado no Brasil, nos revela os movimentos da adaptação comercial que Lindemann precisou realizar. Gaensly era atuante em Salvador desde 1871 quando, através da *Gaensly & Lange*, era associado a Waldemar Langue³⁶. Langue foi o sucessor de Albert Henschel na Photographia Allemã em 1881³⁷. Gaensly também foi, em sua adolescência, assistente de Albert Henschel, o que lhe dava um amplo conhecimento não só da prática fotográfica, mais também do mercado que a envolvia.

Em 1875, Guilherme Gaensly anuncia seu primeiro estúdio fotográfico independente. A *Photographia do Commercio de Guilherme Gaensly* situava-se no nº 1 da Ladeira de São Bento e, apesar dos “preços reduzidos” apresentados no anúncio do *Jornal da Bahia*, contava com o requinte e profissionalismo do fotógrafo que acabara de chegar de sua última viagem para a Europa.

Novo estabelecimento montado com muito gosto

Photographia do Commercio de

Guilherme Gaensly.

1 – Ladeira de S. Bento – 1.

Na localidade que ocupava a Illm. Sociedade Recreativa tendo sido todos os utensílios para esta nova galeria, como instrumentos, mobílias, fundos, decorações, etc., escolhidos pessoalmente na minha última viagem a Europa onde visitei os maiores estabelecimentos d’este gênero, venho oferecer ao respeitável público o ATELIER melhor d’esta capital, garantindo trabalhos perfeitos e de DURAÇÃO visto que adotei todos os melhoramentos feitos n’estes últimos anos.

A ótima localização do ATELIER permite pela boa luz tirar constantemente bons resultados ainda nos dias chuvosos.

Sempre tem um trem especial pronto para sair a qualquer chamado mediante prévio ajuste.

PREÇOS REDUZIDOS

A maior coleção de vidros (vistas) da Bahia, Cartões de visita, Cartões imperiais, Cartões Bombé, retratos maiores.³⁸

³⁶ APEBa, *Jornal da Bahia*, 25 de novembro de 1963, Cid Teixeira, “A Casa Gaensly”.

³⁷ Vasconcellos, 2002.

³⁸ *Jornal da Bahia*, Salvador, 29 de agosto de 1875. Anúncio reproduzido de Ricardo Mendes, “Um fotógrafo entre duas cidades”, em Vera Maria de Barros Ferraz (org.), *Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light – 1899-1925*. São Paulo, Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2001, p. 44.

Após alugar o prédio nº 92 do Largo do Theatro em 1879 de propriedade do Mosteiro de São Bento, Guilherme Gaensly solicitou à Câmara Municipal licença para abrir janelas laterais no edifício e instalar um novo ponto comercial a *Photografia Guilherme Gaensly*. Eis a justificativa para a reforma:

Guilherme Gaensly tendo alugado ao Mosteiro de S. Bento a propriedade nº 92 ao largo do Teatro contígua ao terreno pertencente a Procuradoria onde foi antiga Recreativa, tendo ciência que o projetado edefício para o qual cedeu o Governo terreno necessário não se efetua sua edificação nem também por ora se projeta obra alguma no referido terreno: querendo o sup.^e concertar e aformosear a referida propriedade abrindo janelas laterais para estabelecer seu atelier fotográfico não podendo efetuar sem a competente licença vem respeitosamente pedir-lhe seja concedida não tendo o sup.^e direito a reclamação por prejuízos na casa a ser realizada qualquer obra no terreno pertencente a Província. 16 de Agosto de 1879.

Guilherme Gaensly. ³⁹

Autores como Boris Kossoy e Ricardo Mendes indicam que em 1882, antes de serem sócios, Lindemann teria atuado como assistente de Gaensly em seu ateliê na Praça Castro Alves, o que nos leva a crer que antes de abrir seu próprio estabelecimento naquele ano, ele construiu uma pequena clientela que conheceu seu trabalho no estúdio de seu antigo chefe.

Os doze anos de associação renderam a ambos muitos trabalhos, lucros e prestígio que levaram à abertura de uma filial da *Photographia Gaensly & Lindemann* na Rua XV de Novembro em São Paulo, em 1895, e a contratação de Gaensly como fotógrafo encarregado pela documentação imagética da *The São Paulo Tramway Light and Power Company*, empresa responsável por grandes obras naquela cidade como a implantação das linhas de bondes elétricos.⁴⁰

O relacionamento dos dois fotógrafos foi além do profissional. No final da década de 1880 além da união comercial, Gaensly e Lindemann realizam a união familiar com o casamento entre Lindemann e Alvina, irmã de Gaensly. Alvina e o fotógrafo tiveram pelo menos uma filha nascida em Salvador em 8 de março de 1889 a

³⁹ APEBa. Colonial e Provincial, Maço 1547.

⁴⁰ Sobre Gaensly ver: Ferraz, Vera Maria de Barros (org.) *Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light (1899-1925)*. São Paulo, Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2001 e Kossoy, Boris. *São Paulo, 1900: imagens de Guilherme Gaensly*. São Paulo, Companhia Brasileira de Projetos e Obras, 1988.

qual deram o nome de Lúcia.⁴¹ Além da esposa e da filha, o fotógrafo tinha a companhia, na Bahia, de seu irmão Adolpho Lindemann e da cunhada D. Maria José de Andrade Lindemann.

Os dois irmãos, ao que tudo indica, realizavam atividades bastante díspares. Em 1908, quando Rodolpho e a mulher já estavam fora do Brasil, no inventário de Adolpho cujos bens foram avaliados em 7:662\$500rs (sete contos seiscentos e sessenta e dois mil e quinhentos réis), consta uma “[...] fabrica de cal a vapor com animais de trabalho, plantação de coqueiros e arvoredos frutíferos; e mais algum gado de criação.”⁴² Indicando uma pequena produção agrícola e manufatureira em Mar Grande, termo de Itaparica na *Fazenda Penha*, propriedade conjunta dos irmãos. A cal produzida e as frutas cultivadas, em especial os cocos, certamente eram negociadas na Capital.

Naquela circunstância Rodolpho e Alvina abriram mão da herança em favor da cunhada o que indica o fim dos negócios no Brasil, corroborada pela venda da *Photographia Lindemann* dois anos antes. No testamento de Maria José, esposa de Adolpho, realizado em 1916, Rodolpho e Alvina não são citados e seus bens são deixados para o irmão dela, José Marcellino Dias de Andrade e para suas sobrinhas, comadres e afilhados.⁴³

A *Fazenda Penha*, comprada em 1895 do Major José Augusto de Faria e de sua mulher D. Glyceria Nunes de Faria pela quantia de 15:000#000 (quinze contos de réis) foi alvo de uma disputa de terras entre os irmãos Lindemann e José Estanislau Bahia, casado com Júlia Lopes Pontes, família importante da Bahia da época. No centro da disputa que se estendeu de 1902 a 1906 estava a *Lagôa Baeté* que ficava na fronteira entre a *Fazenda Penha* de propriedade dos irmãos Lindemann com a *Fazenda Gambôa* de propriedade de José Estanislau. Alegando ser o proprietário da região, José Estanislau começa a cercar a lagoa e a mudar os marcos do terreno da *Fazenda Penha*. Os Lindemann entraram na justiça solicitando a manutenção desta posse e acabaram por ganhar a batalha judicial.⁴⁴ Apesar de vitorioso, Rodolpho Lindemann não permaneceu muito tempo no Brasil após o episódio. Talvez sua saída do país tenha sido estimulada por este evento bem como a sua renúncia à Fazenda quando da morte de seu irmão. Além da *Fazenda Penha*, o casal também possuiu um sobrado na Freguesia Santana do

⁴¹ APEBa. Judiciário, Livro de Registro de Nascimento nº 2, p. 11.

⁴² APEBa. Judiciário, Inventário 02/668ª/1127ª/04.

⁴³ APEBa. Judiciário, Testamento 08/7/3245/0/13.

⁴⁴ APEBa. Judiciário, Manutenção de Posse 16/558/05.

Sacramento onde passaram a viver a partir de 1898.⁴⁵ Infelizmente a documentação consultada não permitiu determinar a morada de Rodolpho e Alvina durante a década que se passou entre o casamento deles e a compra do sobrado em Nazareth.

A Freguesia de Santana do Sacramento, antiga do Desterro, fazia fronteira com a freguesia de Santo Antonio Além do Carmo, com a da Sé, a do Passo, com a de São Pedro Velho na Ladeira das Hortas, e com a de Brotas no Dique do Tororó. Ela possuía dois distritos principais, o da Palma e o da Saúde. As capelas de Nossa Senhora do Rosário do Regimento Velho, a de Santo Antonio da Mouraria, o hospício de Nossa Senhora da Palma dos Agostinianos, bem como o convento do Desterro, a Matriz de Nossa Senhora de Santana e o Quartel das Forças Armadas eram localizadas nesta freguesia que se caracterizava por ser mais residencial que comercial.⁴⁶ Seus moradores eram, sobretudo, compostos por artífices, artistas, como o fotografo, e alguns senhores. Descrevendo seus habitantes Anna Amélia nascimento diz:

Poderíamos, porém, dizer que, abstraindo-se os elementos de superior categoria, habitantes de Santana, e os militares que ali tinham morada, talvez fosse essa a freguesia na qual os habitantes mais se inclinassem às artes. Existiam, sem dúvidas, na cidade, espetáculos musicais, e não mais somente música de igreja, e grande número de músicos residiam na freguesia. Ali encontramos escultores, e pessoas que não apenas trabalhavam na administração do Teatro, como também que atuassem no palco.⁴⁷

O sobrado foi comprado de José Lopes Cardoso em 13 de abril de 1898. Importante notar que o vendedor tem o mesmo sobrenome do fotografo Antonio Lopes Cardoso proprietário da *Lopes & Cia* e da *Photografia Imperial*, situada na Rua Direta do Palácio. Pelo menos mais um fotógrafo foi morador da freguesia na década de 1840, o retratista a daguerreótipo Francisco Silva Romão que morou na Rua da Castanheda.

A residência de Lindemann era edificada em terreno próprio na Rua do Jogo do Carneiro nº 127 municipal e 625 da Representação da décima, e possuía uma loja com duas janelas, o uso que era feito da loja não foi descrito pela documentação, quem sabe ele manteve um pequeno comércio, ou a alugava para algum comerciante.⁴⁸

Durante o final do século XIX e início do XX, observando inventários, testamentos e arrecadações percebi uma presença de africanos morando na Freguesia de

⁴⁵ APEBa, Judiciário, Livro de Notas, Escritura 1168/155 p. 20/21.

⁴⁶ Nascimento, Anna Amélia Vieira. *Dez Freguesias da Cidade do Salvador: Aspectos sociais e urbanos do século XIX*. Salvador: EDUFBA, 2007.p. 56.

⁴⁷ Idem. p. 114.

⁴⁸ APEBa, Judiciário, Livro de Notas, Escritura. 1168/155 p. 20-21.

Nossa Senhora do Sacramento. Desta maneira a vizinhança de Rodolpho e Alvina era composta, também, por uma classe de gente de cor que possuía alguns bens consideráveis. Este é o caso dos africanos libertos Venância Esperança e Antonio José Nogueira. Venância e Antonio se casaram em agosto de 1887, nesta mesma freguesia. No ano seguinte Antonio faleceu e sua mulher passa a ser sua única herdeira, uma vez que o casal não chegou a ter filhos. O inventario de Venância é de 1897. O único bem declarado foi a casa do casal localizada na Rua do Alvo. A africana devia uma hipoteca na qual a casa era a garantia. Seus inventariantes foram Antonio Guimarães e Henrique de Cerqueira Lima. Apesar dos sobrenomes “pomposos”, de famílias com destaque na Bahia do século XIX, os inventariantes eram também africanos, o que leva a crer que seus antigos senhores fossem membros destas famílias.⁴⁹

Outra africana que residia nas proximidades do sobrado da Rua do Jogo do Carneiro era Francisca Conceição. Francisca morava em uma casa na Rua do Godinho quando do seu falecimento em 1893. No quarto em que seus bens foram arrecadados foram encontrados objetos variados que compunham a indumentária das “crioulas da Bahia” fotografadas por Lindemann. O rosário de contas de Santa Maria, os lenços chitados, o lenço de renda para a cabeça, a tira de madraço para cintura, a saia de chita, os três panos da costa novos, além das joias que foram encontrados entre os pertences de Francisca demonstra como ela se vestia, ao menos em ocasiões importantes, como as crioulas que o fotógrafo imortalizou em seu estúdio.⁵⁰ A inspiração de Lindemann, assim como de outros fotógrafos não vem apenas de mulheres anônimas das ruas mas, também, de outras bem conhecidas desses profissionais, como as vizinhas de suas residências e criadas de suas casas e estúdios, como o caso da crioula Apolonia Maria da Conceição que trabalhou para Gaensly e Lindemann a qual falaremos mais no capítulo 02.⁵¹

O sobrado foi vendido em 1908 para o negociante Manoel Martins Paranhos quando Lindemann e Alvina moravam na Ásia Menor. Morando em Paris, em 1916, quando da morte da cunhada, o casal se desfaz da metade da *Fazenda Penha*, última propriedade que possuíam na Bahia que foi comprada por 10:000#000 (dez contos de réis) por João Augusto Galvão e Juvenal da Costa Galvão.⁵²

⁴⁹ APEBa, Judiciário, Inventário 04/1799/2269/05.

⁵⁰ APEBa, Judiciário, Arrecadação 07/3214/33.

⁵¹ APEBa, Colonial, Registro S.P.Ba. Empregados Domésticos. 7136.

⁵² APEBa, Livro de Notas, Escritura 1733/212/1916 p. 18-19.

Mesmo com a querela judicial registrada nos últimos anos de sua estadia no Brasil, o fotógrafo parecia está bastante integrado à sociedade baiana. Aqui ele criou redes de colaboração, amizade e parentesco. As relações com o já renomado fotógrafo Gaensly é indício disto. Finda a sociedade entre os dois em 1900, cada um passou a administrar uma das casas como aponta a nota do *Correio de Notícias*:

Gaensly & Lindemann

Recebemos participação de que esta firma social com estabelecimento fotográfico nesta Capital e em S. Paulo foi dissolvida, ficando o sócio Guilherme Gaensly com a casa de S. Paulo e o sócio Rodolpho Lindemann, com a daqui.

Continua, portanto, o Sr. Lindemann com sua conceituada fotografia, á praça Castro Alves para a qual acaba de admitir como sócio o antigo empregado, Sr. Alfredo Borges, constituindo-se a firma Lindemann & C.⁵³

O fim da sociedade foi motivo também para a constituição de uma nova; nela encontramos um novo personagem, o fotógrafo, de 42 anos, Aureliano Alfrêdo Leitão Borges. Aureliano era funcionário de Lindemann há algum tempo e possivelmente lhe auxiliou na produção das fotografias dos “tipos de rua” da Bahia. A relação dos dois ao que parece era mais que profissional, o primeiro dos sete filhos de Aureliano, nascido em 1887, ganhou o nome de Rodolpho, talvez em homenagem ao chefe.⁵⁴

A sociedade com Alfrêdo Borges durou pouco tempo. Em 1904, dois anos após o início da disputa pela *Fazenda Penha*, Lindemann desfaz a sociedade e tenta passar a *Photographia Lindemann & C.* para o sócio. No acordo assinado através de procuração pelo irmão de Lindemann (o que indica que ele não estava presente em Salvador ou não quis comparecer ao litígio), todo o passivo e ativo da empresa incluindo a mobília e equipamentos do atelier, ficavam para Alfrêdo que pagaria a quantia de 8:000#000 (oito contos de réis) dividida em oito parcelas a serem pagas anualmente.

Um dado curioso desta negociação é que o capital da empresa foi desvalorizado em 60% em dois anos. De 20:000#000 (vinte contos de réis) o estúdio de fotografia passou a valer apenas oito contos de réis, justificado pelo envelhecimento das mobílias e utensílios. Ao que tudo indica o fotógrafo Lindemann já não estava interessado em viver no Brasil, os negócios podiam não está andando bem ou a querela com José

⁵³ BPEBa. Periódicos Raros, *Jornal Correio de Notícias*, 10/02/1900.

⁵⁴ APEBa. Judiciário, Inventário 01/125/196/10.

Estanislau Bahia e os Lopes Pontes tenha tomado proporções para além das batalhas judiciais e o levado a querer ir embora da capital baiana.

Infelizmente para Alfrêdo e talvez para Lindemann os oito contos de réis nunca foram pagos. Um mês após fecharem negócio, Amintas Champloni Borges, mulher de Alfredo Borges faleceu de Colibacilose.⁵⁵ No mês seguinte ao falecimento da esposa, o fotógrafo também veio a falecer de aneurisma sem pagar nenhuma das parcelas do acordo, motivo que levou a sua família a desfazer o negócio.⁵⁶

Novamente “dono e possuidor” do estúdio de fotografia, Lindemann volta a negociá-lo em 28 de fevereiro de 1906, desta vez definitivamente, com José Dias da Costa por 4:000#000 (quatro contos de réis), quatro contos a menos do pedido na primeira negociação.⁵⁷

Dias da Costa e Diomedes Gramacho, indicados por Christiane Vasconcellos como discípulos de Lindemann, assumem a agora Photo Lindemann e passam a explorar um novo campo do comércio, a indústria cinematográfica.⁵⁸ Dias da Costa permanece com o estabelecimento no mesmo prédio onde Gaensly e Lindemann trabalhavam e celebrou contrato de locação com o Mosteiro de São Bento, proprietário do edifício, por mais nove anos cabendo ao comerciante o pagamento mensal de 230\$000rs (duzentos e trinta mil réis) e a realização das reformas necessárias no prédio.⁵⁹ É provável que Dias da Costa e Diomedes Gramacho tenha permanecido no mesmo prédio até o fim do contrato em 1915. Posteriormente eles mudaram para a Praça 13 de Maio (hoje conhecida como Praça da Piedade) em um edifício próximo a Igreja da Piedade, local em que a Photo Lindemann funcionou conjuntamente com a *Revista Renascença* até 1922 quando um trágico incêndio a destruiu com todo o acervo de negativos de Lindemann.⁶⁰

Outra faceta artística do fotógrafo eram as artes plásticas. Lindemann pintava a óleo e parece ter sido respeitado por conta de suas telas.

O Sr. Rodolpho Lindemann, o artista que se apresenta á crítica e ao publico, não é nenhum desconhecido no Brasil; os seus trabalhos já são

⁵⁵ Doença causada por bactéria que afeta suínos e aves e por vezes acarretam diarreia em humanos.

⁵⁶ APEBa. Judiciário, Inventário 01/125/196/10.

⁵⁷ APEBa. Livro de Notas. Escritura 1126 p. 40-41

⁵⁸ Sobre a implantação do cinema em Salvador, suas consequências sociais e urbanísticas e seu caráter civilizador ver: Fonseca, Raimundo Nonato da Silva. “*Fazendo fita*”. *Cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930*. Salvador: EDUFBA, 2002.

⁵⁹ APEBa. Livro de Notas. Escritura 1219 p. 47

⁶⁰ APEBa. Periódicos Raros, *Revista Renascença*, 1922.

conhecidos, e na Bahia, onde residiu por espaço de cinco anos, deixou alguns que lhe atestam não só competência, como também gênio artístico.⁶¹

O articulista da *Revista da Semana* do Rio de Janeiro parece conhecer bem o lado pintor de Lindemann, porém não cita sua atuação como fotógrafo e desconhece sua relação com a Bahia. A exposição é altamente recomendada pela revista que traz uma descrição minuciosa do seu conteúdo e uma crítica favorável ao artista:

A impressão que o visitante recebe ao entrar no local da exposição, que é uma pequena sala, no primeiro andar do prédio n.35 da rua Nova do Ouvidor, é extremamente agradável: nada existe ali que arme ao efeito: tudo de uma simplicidade que atrai e encanta.

Certo, nem todos são verdadeiras obras-primas; mas o elevado número dos que realmente são bons, faz desaparecer um ou outro em que se note má concepção ou leve exagero.⁶²

Um dos quadros apresentados nesta exposição se mostrou bastante importante para o que discuto aqui. É o *Porteuse d'eau*. Este foi alvo das mais duras críticas do articulista da *Revista da Semana*. Trata-se da pintura a óleo de uma “negra semi-nua” carregando água.



Imagem 01 - Porteuse d'eau.

A imagem da aguadeira e a associação de sua cor com a terra onde Lindemann viveu é automática e irresistível ao crítico da exposição. Tal associação, feita por ele, conhecedor, por exemplo, do Rio de Janeiro ligou imediatamente uma mulher de cor ao

⁶¹ FBN. Hemeroteca Digital Brasileira. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 17 de junho de 1906. Anno VII, nº 318. Cód.: TRB00311.0171.

⁶² Idem.

“Estado Federado da Bahia”, quando ela poderia ser de qualquer parte do país. Ele considera injusto representar o estado que acolheu o artista com aquela mulher seminua, e argumenta:

Agora, um ligeiro reparo.

Do Brasil, tão rico em marinhas e paisagens, como nenhum outro país, o pintor só nos apresenta dois quadros: - um, *Entrée de Rio de Janeiro*, apanhado do alto de Santa Thereza, e outro, *Porteuse d'eau*, do sertão da Bahia!

Realmente! o sr. Lindemann ou não quis aproveitar o que o nosso país apresenta de gracioso em seu variado panorama, ou se retraiu, aturdido, impotente, para copiar quadros da nossa natureza sem rival.

Aquela negra seminua, *Aguadeira*, não é o que há de mais digno de observação no Estado onde o artista residiu durante cinco anos. Oh! Se fosse, que lamentável pobreza da perspectiva para a gloriosa terra baiana!

Postas á margem estas considerações, aconselhamos os leitores a visitarem a exposição.

Apesar de sua suposta erudição no que se referia às artes plásticas o crítico da exposição não pareceu conhecer ou importa-se com um movimento europeu de representação dos povos negros através das artes. Entre os anos de 1878 e 1912, destaca Guimarães, os africanos são levados ao mundo dos espetáculos através de sua exibição nas grandes Exposições Coloniais, em museus europeus e até em zoológicos. Estas exposições tratam de marcar a inferioridade dos povos africanos em relação aos demais povos do mundo. Ao lado destas representações negativas, passam também a existir outras que, de certa maneira, representavam o povo negro de maneira positiva.

Mas, ao lado da representação negativa do negro pelo branco, faz-se também sua representação positiva, principalmente nas artes mais aristocráticas e refinadas. Pioneira dessa representação positiva é a transformação da mulher negra em refinado objeto do desejo masculino, antecipando os tempos modernos, como acontece com a Vênus negra de Baudelaire, presente em nada menos que treze poemas das *Flores do Mal*, de 1835. Vênus que também pontua em Mallarmé, em 1890, mas que só sairá do círculo restrito das elites para ganhar o espetáculo de massa em 1925, com

Joséphine Baker, primeiro no teatro dos Champs Elisées e, em 1926, estrelando o filme “A Venus Negra”.⁶³

De acordo com o autor este é apenas o início de um movimento que se fixa durante a segunda década do século XX a partir da ação de uma vanguarda europeia e norte-americana através de seu interesse pela estatutária africana e pela dita arte primitiva em geral. Visto sob este ângulo talvez, Lindemann não retirava da *gloriosa terra bahiana* a sua dignidade, mas a inseria no mundo das artes. De acordo com Maria da Ajuda Santana:

Lindemann inscreveu Salvador na lista das cidades de turismo internacional, ao exibi-la em séries de cartões postais de editoras especializadas, como *Albert Aust* (Alemanha), *Tuck&Sons* (Inglaterra), *Mission Brésilienne de Propagande* (França) e *Messagéries Maritimes* (França).⁶⁴

Os quadros expostos pelo fotógrafo no Rio de Janeiro em 1906, provavelmente foram criados durante sua permanência na capital baiana. Entre eles consta um que, por sua raridade me interessou. Durante todo o trabalho de pesquisa tentei encontrar uma fotografia de Lindemann. Tal esforço foi em vão e quase impossível por conta do incêndio que findou a Photo Lindemann em 1922 e que destruiu os negativos do artista. Na cobertura de exposição, a *Revista da Semana* trouxe a fotografia do quadro de nº 48 do catálogo. Se, como suspeito, as obras foram realizadas aqui na Bahia, aquela imagem, provavelmente seja do interior do estúdio fotográfico da Praça do Theatro, onde o fotógrafo deve ter separado um local para a prática das artes plásticas e o homem ali retratado provavelmente se trate do próprio Lindemann.

⁶³ Guimarães, A. S. A. *A modernidade negra*. Teoria & Pesquisa, São Carlos, n.42-43, p. 41-62, 2003.p. 44.

⁶⁴ Santana, Maria da Ajuda Santos. *Imagens Valiosas: Cartões postais valorizam a Chapada Diamantina para atrair investidores, numa época de franca decadência das minas*.



Imagem 02 - Dans l'Atelier

Apreciamos também o magnífico quadro [...], intitulado *Dans l'Atelier*.

É um dos poucos quadros onde o artista teve a consciência de representar ao vivo o que lhe serviu de modelo.

É habito no nosso país, onde as cousas artísticas são tratadas sob um ponto de vista muito restrito, ou errôneo, não se apresentar trabalho d'arte em que entre na composição um estudo de nu, sem que ele não seja logo vestido. Por isto também muito apreciamos a liberdade de composição, que aliás é, de fato, um dos bons quadros que já temos visto em exposições no Brasil.⁶⁵

Importante notar que a modelo neste quadro é uma mulher branca. A imagem fala da prática do fotógrafo como pintor. A utilização da modelo branca não é de se estranhar uma vez que ele não pretende nesta obrar falar sobre a Bahia como no caso dos postais das “crioulas”.

A dupla profissão de Lindemann não foi algo estranho para seus contemporâneos. Muitos pintores se arriscaram como fotógrafos, alguns chegando a abandonar os pincéis para se dedicar apenas à fotografia. Possuir diferenciais em seus trabalhos era fundamental para atrair o público num mercado muito concorrido. Os serviços de colorir as imagens, colocar detalhes trabalhados a pincel bem como as *fotopinturas* em aquarelas, guache ou a óleo se tornam atrativos indispensáveis para os ateliês. Sandra Koutsoukos destaca que a *fotopintura* bem feita dava prestígio ao ateliê,

⁶⁵ Idem.

uma vez que o associava a uma produção artística e oferecia um produto com diferencial. Muitos dos artistas associados a fotógrafos ou seus empregados, especializados em *fotopintura* também realizavam retoques nas fotografias de maneira a corrigir possíveis erros ou ainda retirar imperfeições da clientela. Estes diferenciais aos poucos tornaram-se serviços essenciais nos estúdios. Deste modo, ressalta Koutsoukos, o “interior dos ateliês ficava o cheiro forte de laboratório de química, mas podia-se também sentir o cheiro de tintas diversas (óleo e aquarela) e se deparar com palhetas e pincéis, em meio aos trates cênicos, às máquinas e ao resto do aparato.”⁶⁶

A pesquisadora destaca que muitos pintores se tornaram fotógrafos, alguns abandonaram as artes e outros ainda as conciliaram com as técnicas fotográficas.

Curiosidade pela nova técnica e suas possibilidades? Vontade de ganhar dinheiro mais rapidamente? Falta de talento suficiente para competir com os profissionais da fotografia? Não sabemos. O fato é que a fotografia atravessara o caminho da pintura miniaturista, fazendo com que aqueles profissionais tivessem que procurar outros meios de sobrevivência. Consta que muitos deles se tornaram fotógrafos e, durante algum tempo, continuaram a trabalhar com as duas técnicas, até abandonar de vez a pintura miniaturista e assumir a profissão de fotógrafo, ou de fotopintor. Mas alguns artistas-pintores, possivelmente os de maior talento, ou que já tinham um certo renome, continuaram com seu trabalho.⁶⁷

O ateliê de Gaensly e Lindemann era localizado na Praça do Theatro, posteriormente Praça Castro Alves, nº 92. Tratava-se de um sobrado com três andares mais um sótão. As imagens que seguem retratam o imóvel em duas fases distintas. Na primeira, do final da década de 1860, o próprio Gaensly fotografou a Praça do Theatro destacando os dois edifícios centrais: o Theatro São João e a Photographia Guilherme Gaensly. Esta imagem parece ter sido feita à partir da sacada da sala de bilhar do Hotel Universo do francês Pierre Février, local onde o príncipe Maximiliano ficou hospedado alguns anos antes. Maximiliano, descreve a Praça em 1860 destacando estes dois edifícios:

A Praça do Teatro é surpreendente. Na encosta da colina, a terra é sustentada por uma muralha gigantesca, dando para um terraço amplo. Nesse terraço ergue-se um enorme edifício do teatro, com suas paredes amarelo-laranja e suas inúmeras janelas, parecendo mais um grande depósito de

⁶⁶ Koutsoukos. *Negros no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. P. 49.

⁶⁷ Koutsoukos indica a leitura de Aaron Scharf, *Art and Photography*. Londres, Allen Lane The Press, 1969, para maiores detalhes sobre o assunto.

cereais. Paralelo a esse, encontra-se um enorme prédio com cafés, hospedarias e lojas. Um mar de casas sobre as encostas. Em frente ao teatro, enfeitando a praça, encontram-se algumas arvores e uma fonte muito graciosa, de um branco brilhante, de mármore de Carrara, com a bonita estátua do grande Colombo.⁶⁸



Imagem 03 - Largo do Teatro com bondes de tração animal, 1868. Fotografia Guilherme Gaensly. Acervo Jamil Abid, Rio de Contas.



Imagem 04 - Teatro São João e Praça Castro Alves; á direita Anúncio Photographia de Gaensly & Lindemann, fins do século XIX. Acervo Museu de Arte da Bahia.

Esta descrição é importante por trazer a informação do que funcionava antes da instalação do ateliê. De acordo com o príncipe, o sobrado pertencente ao Mosteiro de São Bento, abrigava cafés, hospedaria e lojas. Durante as três décadas de permanência do ateliê fotográfico naquele edifício era possível a sua sublocação. Era comum funcionar nas lojas térreas dos sobrados da cidade cafés, lojas, quitandas etc. Quando da realização do contrato de locação do mesmo edifício para o comerciante José Dias, comprador da Photographia Lindemann, em 1911, o Mosteiro de São Bento lhe concede o direito de sublocar o prédio ou partes dele à terceiros.⁶⁹

A segunda imagem, de autoria desconhecida também é da Praça do Teatro. Nela é possível observar os mesmo edifícios centrais sem grandes modificações. A Praça, porém ganhou novos detalhes, os bondes puxados por tração animal deram lugar aos elétricos evidenciados por suas linhas cortando o terreno, o desaparecimento de algumas árvores também demonstra os novos tempos da Cidade da Bahia com suas obras “modernizadoras”, uma espécie de coreto destaca-se entre as copas das árvores em frente ao ateliê fotográfico que neste momento ostenta a fachada “Photographia Gaensly & Lindemann”.

⁶⁸ Habsburgo, Maximiliano de. *Bahia 1860: esboços de viagem*. P. 88

⁶⁹ APEBa. Escritura de Arrendamento, Livro de Notas 1219, p. 47-48.

Os estúdios da época, em todo o país tentavam ser elegantes e bem aparelhados. Os grandes fotógrafos não economizavam em equipamentos e mobiliários com o intuito de atrair a clientela. Aqueles que possuíam vitrines ou salões de exposições decoravam-nas fartamente com os álbuns, objetos para suporte das fotografias e anúncios variados.⁷⁰ No estúdio de *Gaensly & Lindemann* de São Paulo via-se uma parafernália de propaganda.



Imagem 05 – Estúdio da *Photographia Gaensly & Lindemann* em São Paulo.
Anuncio na *Revista Industrial*.⁷¹

Na lateral do prédio da *Photographia Lindemann e Cia* da Praça do Teatro, funcionava um salão de exposições que servia para apresentar aos clientes os variados produtos do atelier, incluindo as séries de postais editadas pelo fotógrafo e, possivelmente, para expor os quadros do pintor-fotógrafo. Na imagem a seguir é possível ver mais uma vez este edifício.

⁷⁰ Koutsoukos. *Negros no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. P. 32.

⁷¹ Imagem reproduzida de Koutsoukos. *Negros no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. P. 294.



Imagem 06 – Bahia, Largo do Theatro.⁷²

A praça vista deste ângulo privilegia o movimento da praça e os prédios que ficavam de frete para o teatro São João e o estúdio. À frente do edifício é possível observar o coreto no centro de um jardim com árvores. Nas ruas ao seu redor a população caminha cada um com seu afazer. Destaco a figura da aguadeira que passa bem em frente ao Salão de Exposições do nosso fotógrafo. Quem sabe naquele momento a *Porteuse d'eau* não estava sendo exposta ali?

2 – As Ruas

Como já foi aqui observado, de acordo com Kátia Mattoso e Christiane Vasconcellos as freguesias da Sé e de São Pedro Velho eram os locais de maior concentração de estúdios fotográficos na Salvador da segunda metade do século XIX. Segundo elas, os ateliês fotográficos ficavam próximos ao comércio elegante, aos escritórios de profissionais liberais (advogados, médicos), às tipografias importantes e às residências da gente rica. Com uma vista privilegiada da cidade, conclui Vasconcellos, os ateliês fotográficos “abrigaram galerias de Retratos e Salões de

⁷² Cartão Postal editado por Litho e Typo Almeida em 1906. Reproduzida de VASCONCELLOS, Christiane Silva de. *O Circuito Social da Fotografia da Gente Negra, Salvador 1860-1916*. P. 31.

Exposição onde a fotografia era exibida em quadros e molduras sofisticadas, semelhante às galerias de arte europeia”.⁷³

Baseando-se, sobretudo no recenseamento de 1855, Anna Amélia Nascimento pinta um quadro um pouco mais diversificado dos moradores da freguesia da Sé. Segundo ela seus habitantes eram formados por grupos familiares bem heterogêneos que enfrentavam um processo de transformação:

Os habitantes da Sé na observação que podemos constatar em cinco quarteirões, transformavam-se de uma população que fora de elite, e que ocupava a freguesia onde nascera a cidade, em gentes, na maioria, de camadas medianas da sociedade, ou mesmo de pequenas famílias pobres. Ali existiam ainda muitas viúvas que viviam “dos seus bens”, isto é proprietárias que, na falta dos esposos, se faziam de chefes de famílias numerosas, abrigando nos seus sobrados os filhos e parentes, com escravaria para “todo o serviço”.⁷⁴

Nas casas destas mesmas famílias habitavam, muitas vezes, seus escravos que eram postos ao ganho nas ruas das freguesias da Sé, Conceição da Praia e São Pedro.

Raimundo Fonseca em “*Fazendo fita*”. *Cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930* sinaliza que este centro comercial também foi o escolhido para a implantação dos primeiros cinemas de Salvador, em 1897.⁷⁵ As freguesias da Sé e de São Pedro abrigaram as casas mais sofisticadas do gênero, enquanto as mais populares se localizavam na Baixa dos Sapateiros, Largo do Carmo, Santo Antonio etc.

Na Praça do Teatro além do comércio de Lindemann se encontrava o *Theatro S. João*, estabelecimento administrado, segundo a revista *Arte & Artistas* de 1920 pela Empresa Rubem P. Guimarães, com “lotação de 340 cadeiras, 3 ordens de camarotes com 20 camarotes cada uma e 400 gerais.”⁷⁶ Foi fundado em 1812 e destruído em um incêndio em 1923. Assim não só a vida comercial, mas a artística-cultural girava em torno desses espaços.

⁷³ Kátia M. de Queirós Mattoso, “A Bahia ela mesma”, em *Iconografia Baiana do século XIX na Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, Edições Biblioteca Nacional, 2005, p. 28. VASCONCELLOS, Christiane Silva de. *O Circuito Social da Fotografia da Gente Negra, Salvador 1860-1916*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006, p 26

⁷⁴ Nascimento, Anna Amélia Vieira. *Dez Freguesias da Cidade do Salvador: Aspectos sociais e urbanos do século XIX*. Salvador: EDUFBA, 2007.p. 112.

⁷⁵ Fonseca, Raimundo N. da Silva ‘*Fazendo fita*’: *cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930*, Salvador, EDUFBA/CEB, 2002.

⁷⁶ Revista *Artes & Artistas*, Outubro de 1920. Nº 1 Anno. Editores – Fonseca & Filhos. Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Sub-gerência de Periódicos. Setor de Periódicos Raros. Acervo Revistas.

Apesar de o comércio elegante, dos escritórios de advogados, dos consultórios médicos e dos cinemas e teatros, esta região da cidade também era cotidianamente frequentada por populares, tal como as mulheres que ocupavam as escadarias da Associação Comercial. São nestas mesmas ruas onde morava e circulava a “gente rica”, em que vendedores e vendedoras dos mais diferentes artigos circulavam e muito deles moravam. Alberto Heráclito Ferreira Filho em *Salvador das Mulheres: condição feminina e cotidiano na Belle Époque Imperfeita* estuda as relações sociais e com o poder público que envolviam as mulheres das classes populares. O autor faz um grande apanhado sobre o trabalho das mulheres no espaço urbano de Salvador destacando o grande número delas no pequeno comércio ambulante, condição constantemente relatada por cronistas e visitantes.⁷⁷ Além dos trabalhadores de cor, circulavam também nesta região grupos de negros marginalizados muito bem retratados por Walter Fraga Filho em *Mendigos, Moleques e Vadios na Bahia do Século XIX*.⁷⁸

Era na rua do Sodré, Freguesia de São Pedro Velho que, por exemplo, a africana Maria Michaela do Patrocínio possuía uma de suas duas casas, quando da sua morte em 1892. Em seu testamento, a casa de nº 40, vizinha por um lado da casa de Victorino José Pereira, foi avaliada em 1:500\$000rs (Um conto e quinhentos mil reis). A outra casa de Maria Michaela, situa-se na rua do Rosário de João Pereira, à época rua de Pedro Luiz nº 66, também na freguesia de São Pedro, avaliada em 3:000\$000rs (Três contos de reis). Pelos valores das propriedades, sabemos que a africana era mulher com algumas posses e que certamente frequentava o comércio local nas proximidades do ateliê de Albert Henschel, a *Photographia Allemã*. Henschel retratou pessoas de cor e chegou a publicar uma série de “tipos de negros” em *carte de visite*.⁷⁹ Maria Micahela poderia ter sido uma de suas clientes uma vez que possuía bens que pudessem custear o capricho de ter sua imagem eternizada numa fotografia.

A crioula Lauriana Maria do Amor Divino, falecida em fevereiro de 1900, mesmo ano em que Rodolpho Lindemann assume junto com Aureliano Alfrêdo Borges a *Photographia Lindemann & C.*, também morava próximo a ateliês de fotografia. No caso dela na casa à rua da Ajuda nº 168 (como consta no recibo de aluguel), ou na Rua das Vassouras (como consta no termo de arrecadação de seus bens), ambas na Freguesia

⁷⁷ Ferreira Filho, Alberto Heráclito. *Salvador das Mulheres: condição feminina e cotidiano popular na Belle Époque imperfeita*.

⁷⁸ Fraga Filho, Walter. *Mendigos, Moleques e Vadios na Bahia do Século XIX*. São Paulo, HUCITEC; Salvador, EDUFBA, 1996.

⁷⁹ APEBa; Judiciário, Testamentos, 06/2586/3086/21.

da Sé e próximas o bastante para ter confundido o responsável pela arrecadação dos bens da crioula.

A casa em que Lauriana morava pertencia à S. Casa da Misericórdia. O sobrado era alugado pelo valor de 45\$000rs (quarenta e cinco mil reis) mensais. Para tanto Lauriana contava com o apoio de seu fiador o Sr. Geacome Robato que pagou os dois últimos meses do aluguel da crioula, que certamente já se encontrava enferma e incapaz de arcar com suas dívidas, tornando-se credor de seu espólio em 90\$000rs (Noventa mil reis).⁸⁰

Era vizinha de Marcolina Espinheira que possuía no térreo de uma casa s/n uma quitanda contabilizada entre os estabelecimentos contribuintes do município de Salvador entre os anos de 1886-1887. É coerente pensar que Marcolina e Lauriana se conheciam e negociavam alimentos e utensílios. Também conhecidos delas eram os marceneiros Laurindo de Castro Pereira e Eleodoro Bastos que possuíam seus estabelecimentos na mesma rua. Outros vizinhos bastante requisitados eram os taverneiros José Pinheiro Rubiano, proprietário da taverna nº 58, João Marques de Oliveira e Silva estabelecido no nº 37, e José Bento Alves. Nestas tabernas era possível beber aguardente trazida do Recôncavo e trocar um “dedo de prosa”, enquanto se olhava a rua com o ir e vir dos carroceiros, carregadores, aguadeiros, dos “moleques” brincando, das vendedeiras, das caixineiras comerciando todo tipo de produtos desde os apetitosos acarajés e mingaus até os peixes frescos, tecidos, frutas etc.

A rua da Vassoura, outro possível local de residência da crioula Lauriana Maria do Amor Divino, não era muito diferente da rua da Ajuda, nela, no mesmo nº 1 era possível fazer barba e cabelo no estabelecimento do Sr. Saturnino Braga, ou comprar um candeeiro de flandres nas funilarias de Antonio Barbosa ou de Justino de Oliveira. Nesta rua também não faltava uma quitanda chefiada mais uma vez por uma mulher, a Maria Rosa da Conceição, que também mercadejava no mesmo número 1. De acordo o documento de arrecadação de contribuição por profissão da Câmara Municipal de Salvador estes quatro estabelecimentos funcionavam no térreo de um mesmo prédio, divididos em pequenas lojas, certamente alugadas a estes comerciantes por seu proprietário.⁸¹

⁸⁰ APEBa, Judiciário, Arrecadação, 01/88/124/08.

⁸¹ AHM. Fundo Câmara Municipal, Seção Tesouro, Imposto de Contribuição por Profissão 1886-1887. Est. 68 Doc. 02.

Nas redondezas da Rua Direta do Palácio (a partir de 1902 Rua Chile), como podemos notar, estavam concentrados estabelecimentos populares e residências onde viviam pessoas como a crioula Lauriana. Nesta rua, conhecida pelo chamado “comércio elegante”, estavam estabelecidos pelo menos entre os anos de 1886 e 1887, cinquenta estabelecimentos comerciais entre os quais consultórios médicos e odontológicos, confeitarias, farmácias, lojas de moda, de fazendas, barbeiros, cabeleireiros, fabricas de chapéus, tipografias e estúdios de fotografias. Além destes estabelecimentos a mesma rua servia de endereço para as tavernas dos senhores José Bento Alves & Cia no térreo do nº 12, a de José Garrido no térreo do nº 16 e a de Domingos Preza no térreo do nº 3. A quitanda aqui também está presente desta vez pertencente a mais uma mulher de nome Maria da Pureza no térreo do nº 34, era também de uma mulher o botequim do nº 32 pertinho da quitanda de Maria Pureza.⁸²

Dois são os estabelecimentos, na rua Direta do Palácio, que trabalhavam com fotografia e estão enumerados entre os contribuintes dos cofres municipais. O retratista José Antonio da Cunha Couto com seu ateliê no 1º andar do nº 19 e o fotógrafo Pedro Gonçalves da Silva que ocupava o 1º andar do nº 4 onde funcionava também, em uma sala próxima, o consultório médico do Dr. Manuel Bonifácio da Costa. No térreo do mesmo edifício era possível cortar os cabelos com Joaquim Pinto. Como se tratava de estabelecimentos comerciais que sofriam grande concorrência é provável que mulheres de cor tenham sido aceitas em seus interiores e retratadas por estes profissionais como clientes ou como modelos para os populares cartões postais ou *cartes de visite* da gente preta, no entanto não foi possível demonstrar esta prática neste dois estabelecimentos através das fontes reunidas.

O ateliê de Gaensly e Lindemann também possuía uma vizinhança bastante diversificada. Um ano antes de Rodolpho Frederico Lindemann associar-se a Guilherme Gaensly, a fotografia Gansley aparece como contribuinte do município.⁸³ O ateliê estava estabelecido no 1º andar do prédio de nº 92 na Praça do Theatro. Apesar de não ser ainda seu sócio, Lindemann já trabalha com Gaensly. Ali perto estava a sede do jornal *Gazeta da Bahia*, as tavernas de Branco & Lage nos nºs 55 e 57, além do botequim de Luiz Ignacio da Fonseca Galvão, a tinturaria de Augusto Baureau, e a barbearia de André de Britto Pereira. É importante notar que no térreo do nº 57 trabalhava uma

⁸² AHM. Fundo Câmara Municipal, Seção Tesouro, Imposto de Contribuição por Profissão 1886-1887. Est. 68 Doc. 02.

⁸³ AHM, Fundo Câmara Municipal, Seção Tesouro, Imposto de Contribuição por Profissão 1886-1887. Est. 68 Doc. 02.

costureira de nome Alphonse Bournisson, neste mesmo local, no 1º andar funcionava uma das tavernas de Branco & Lage.

A fotografia de Marc Ferrez de mulheres de cor na Praça Castro Alves de 1885 nos fala bem do cotidiano nestes locais.⁸⁴



Imagem 07 - Marc Ferrez, Bahia, Praça Castro Alves, 1885, acervo Instituto Moreira Salles.

Sentadas na calçada, aparentemente alheias à presença do renomado fotógrafo Marc Ferrez, essas mulheres realizam o pequeno comércio de mercadorias, sobretudo de gêneros alimentícios. Embaixo das sobras das árvores da Praça do Theatro bem em frentes ao prédio que abrigava a *Photographia Guilherme Gaensly*, elas ofereciam seus produtos aos transeuntes que, apesar de serem seus clientes sentem-se, muitas vezes

⁸⁴ Marc Ferrez, Bahia, Praça Castro Alves, 1885, acervo IMS, Ermakoff, 2004, p.144-145. In.: Vasconcellos, Christiane Silva de. *O Circuito Social da Fotografia da Gente Negra, Salvador 1860-1916.*

incomodados com sua presença escancarada.⁸⁵ Um aspecto relevante desta imagem é a presença dos elementos masculinos que a compõem.



Imagem 08 – Detalhes da Imagem 07 – Marc Ferrez, Bahia, Praça Castro Alves, 1885.

Os quatro homens em pé próximos às mulheres dão à fotografia um caráter de diversidade do cotidiano onde homens e mulheres de cor convivem em diversificadas posições sociais. Estão vestidos de paletó, calça social, sapatos muito bem lustrados, gravata e chapéus. Os dois mais ao fundo ainda usavam guarda-chuvas, que ao julgar pela claridade da imagem sirva para proteger-lhes do sol. Os sapatos, ícone que denotava ao homem de cor o status de livre ou liberto, foram especialmente lustrados de maneira a marcar uma hierarquia social na qual as mulheres que aparecem trabalhando nas ruas estão num patamar inferior ao deles. De acordo com Sandra Koutsoukos estes elementos eram utilizados nas fotografias da época como símbolos de *status*.

[...] a apresentação de certos símbolos de *status*, como uma roupa bem-ajambrada – muitas vezes, da última moda – , uma joia, um relógio com correntes, um chapéu, uma sombrinha, um sapato lustrado – indicador de uma condição social determinada – , um penteado bem elaborado, além de uma pose ereta [...].⁸⁶

⁸⁵ A data creditada à produção da fotografia pelo Instituto Moreira Salles (1885), parece injustificada uma vez que sendo 1885 o local está muito rural e sem pavimentação. Em fotografia publicada no livro *50 anos de Urbanização: Salvador da Bahia século XIX* de Consuelo Sampaio, pertencente ao acervo Jamil Abid, Rio Claro, aparece o Largo do Theatro com esta mesma árvore e postes de iluminação em frente a Photographia Guilherme Gaensly com data de 1868. Apesar desta evidência não podemos afirmar que esta imagem tenha sido feita ainda na década de 1860 uma vez que apenas em 1879 é que temos o registro do aluguel da propriedade nº 92 pertencente ao Mosteiro de São Bento pelo fotógrafo Gaensly. Mesmo outras imagens da mesma praça na década de 1880 aparecem mais pavimentadas não podemos precisar a data da fotografia.

⁸⁶ Koutsoukos. *Negros no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. P. 34.

Em terceiro plano, o homem de paletó e camisa escuros, calças brancas e chapéu preto posiciona-se de frente para Marc Ferrez e sua câmera fotográfica. Com uma das mãos no bolso e a outra segurando um guarda-chuva ele não só observa a cena mas se coloca de maneira a impor sua presença e diferenciação em relação às mulheres que mercadejam nas ruas para sobreviver. Contrário ao posicionamento das figuras masculinas aparece ao fundo da imagem um homem displicentemente deitado à sombra da árvore que serve de abrigo a todos os elementos. Este sujeito não usa paletó, gravata ou guarda-chuva configurando uma nítida diferenciação social entre eles.

Marc Ferrez possuía estabelecimento fotográfico no Rio de Janeiro e por vezes viajava por algumas províncias à trabalho. Carioca, filho de pais franceses foi criado no Brasil. Ferrez fotografou homens e mulheres de cor e os publicou no suporte *carte de visite*. Entre suas criações estão representadas as crioulas da Bahia com sua indumentária e utensílios de trabalho como os banquinhos para sentar ao lado de seus tabuleiros. A maioria dos autores que trazem Marc Ferrez como centro de seus trabalhos, destaca suas fotografias de maneira muito mais ilustrativa de sua obra do que como fontes para discussão da sociedade brasileira do final dos oitocentos e iniciais do século XX. Sua biografia é bastante explorada.⁸⁷

Sua visita à Bahia é explicada pela busca de modelos para seus trabalhos bem como por integrar, como fotógrafo oficial, a Comissão Geológica do Império entre 1875 e 1876. Esta empreitada imperial, chefiada pelo cientista canadense Charles Frederik Hartt permitiu ao fotógrafo percorrer diversas províncias incluindo a Bahia.⁸⁸ Gilberto Ferrez fala da utilização, por parte do fotógrafo, de ateliês de outros profissionais em suas viagens.

Ferrez possui outra imagem muito parecida com esta. Realizada no Centro do Rio de Janeiro em 1875, ele retrata quatro mulheres de cor sentadas próximas às suas

⁸⁷ Sobre a vida e a obra de Marc Ferrez ver: *A Fotografia no Brasil do século XIX: 150 anos do fotógrafo Marc Ferrez 1843/1993*. Curadoria e textos de Pedro Karp Vasquez e Gilberto Ferrez, 1993; Couto, Ronaldo Graça (coord.). *A marinha por Marc Ferrez: 1880-1910*, 1986; Ferrez, Gilberto. *A fotografia no Brasil: 1840-1900*, 1985; Ferrez, Gilberto. *Bahia: velhas fotografias 1858/1900*, 1999; Ferrez, Gilberto. *O rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro 1865-1918*, 1984; Ferrez, Gilberto. *Velhas fotografias pernambucanas: 1851-1890*, 1988; Ferrez, Marc. *O Álbum da Avenida Central: um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro, 1903-1906*, 1982; Kossoy, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*, 2002; Kossoy, Boris; Carneiro, Maria Luiza Tucci. *O Olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*, 1994; Urazzi, Maria Inez. *Marc Ferrez*, 2000; Vasquez, Pedro Karp. *Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro: Victor Frond, George Leuzinger, Marc Ferrez e Juan Gutierrez*, 1990 e Vasquez, Pedro. *Mestres da fotografia no Brasil: coleção Gilberto Ferrez*, 1995.

⁸⁸ Ferrez, Gilberto. *Bahia: velhas fotografias 1858/1900*. Apresentação Katia Queirós Mattoso. Rio de Janeiro: Kosmos; [Salvador]: Banco da Bahia Investimentos, 1999.

mercadorias com indumentária e utensílios como os panos da costa e os turbantes, tidos como próprios de suas condições sociais e raciais.



Imagem 09 - Vendedoras de Rua⁸⁹

Esta interpretação da realidade nacional será recorrente em seus trabalhos e correrá o mundo como uma propaganda exótica do cotidiano brasileiro. Tal interpretação era compartilhada com outros profissionais da imagem que exploravam o “exotismo” do lugar de maneira a vendê-lo como destino para viajantes estrangeiros, sobretudo os europeus. Lindemann, bem inserido na sociedade local, conseguiu perceber neste traço sociocultural a possibilidade de comercialização e passou a (re)criá-lo em seu ateliê e vendê-lo em cartões postais.

O produto comercializado pelos fotógrafos, apesar de possuir seu referencial no cotidiano local, se diferencia deste em seus detalhes de maneira a torná-lo agradável à população local e aos visitantes. Bem diferente era o cotidiano das ruas, local de frequentes disputas e negociações acerca dos lugares sociais que ali se dispunha. Denúncias de gritaria, palavrões, brigas e exposição de alimentos tidos como imundos são frequentes nos jornais; tudo em nome da ordem, dos bons costumes e da segurança sanitária, como se lia em *A Bahia*.

O abuso das ganhadeiras de peixe, e outros gêneros, que se aglomeram a uma certa hora da noite, sentadas à beira de passeios, como por exemplo, na travessa da Rua das Mercês para a de São Raimundo, faz com que solicitemos do poder competente as necessárias providências, a fim de por termo aos inconvenientes e cenas que deprimem os créditos da nossa terra.

⁸⁹ Vendedoras de Rua. Marc Ferrez. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.

Aí fica nosso pedido.⁹⁰

Outra denúncia nos parece, também, pertinente para ilustrar o empenho de vários sujeitos em subtrair das ruas as cenas e inconveniências que lhes pareciam degradantes. No dia 19 de março de 1904, o mesmo periódico denuncia a presença destas mulheres e seu incômodo à população na Rua do Duarte, freguesia de São Pedro Velho.

Pedem-nos chamemos a atenção do poder competente para umas vendeiras de carnes verdes e fressuras, que se aglomeram a Rua do Cabeça, Travessa do Duarte, etc. que além de exporem, nas calçadas da rua carnes em estado duvidoso, soltam a língua em um vocabulário licencioso, sem respeitarem a moral pública.⁹¹

A Rua do Duarte é o mesmo local onde a *Loja Braga*, em 22 de novembro do mesmo ano oferece suas novidades em cartões-postais. Apesar de não poder demonstrar através das fontes que a *Loja Braga* vendia postais com imagens de mulheres de cor, é razoável pensar nesta possibilidade, uma vez que neste período era larga a venda deste tipo de postal, inclusive associados a locais considerados belos e modernos da cidade.

O Fotógrafo espanhol Generoso Portella dono da *Photographia Moderna*, estabelecido na Ladeira de São Bento nº 8 entre as décadas de 1880 e 1900, em outubro de 1905, oferta ao jornal *Gazeta do Povo*, “uma fotografia, formato grande, retratando uma festa de pretos, candomblé, há dias realizada no Garcia.”⁹²

Junto com a fotografia do candomblé, Portella aproveita para demonstrar “também alguns cartões postais com paisagens e retratos que apronta, ao gosto do freguês, por módico preço.”. Neste caso, é nítida a negociação de imagens ligadas à população de cor de Salvador e, é possível que dentre os postais demonstrados, existissem imagens das “crioulas” da Bahia, negociadas como lembranças da “Boa Terra”.⁹³

É importante notar que além de trabalhar em seu ateliê, no centro da cidade, ele vai ao encontro de imagens em comunidades um pouco mais afastadas, como o Garcia. O candomblé fotografado por Portella era visto por parte dos moradores da cidade como algo a se temer e combater como uma atividade ilícita. Isso não impediu que o fotógrafo

⁹⁰ Periódico *A Baía* 15 de outubro de 1903. Fonte retirada do site <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br> em 19/09/2011.

⁹¹ Periódico *A Baía* 19 de março de 1904. Fonte retirada do site <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br> em 19/09/2011.

⁹² Periódico *Gazeta do Povo*. 30 de outubro de 1905, nº 83. Fonte retirada do site <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br> em 19/09/2011.

⁹³ Idem.

saísse de seu atelier na freguesia de São Pedro Velho e fosse até o Garcia, local onde a africana Maria Francisca de Cerqueira possuía cinco casas alugadas e, em sua arca, entre outros objetos, “[...] um calção de Chitão, seis saias de chita, dois panos da Costa [...]”.⁹⁴ Desta maneira é perceptível a presença da população de cor na localidade que não só residia ali mas também realizava seus cultos religiosos.

O centro da cidade não escapava à práticas ilícitas ligadas à religiosidade da gente de cor. A Praça Castro Alves além de ser local para as práticas comerciais dessas mulheres era também, assim como outros locais públicos, lugar para a prática do jogo dos búzios. No dia 03 de fevereiro de 1905, às 2 horas da tarde “Foram efetuadas [...], no distrito da Sé,..., as seguintes prisões: de Benedicto Hilario dos Santos, menor, por se entregar ao jogo de búzios [...]”. No mês seguinte nova prisão foi efetuada desta vez “foi preso e recolhido à estação da Sé, o indivíduo Mariano Anselmo dos Santos.” Também por estar jogando búzios na mesma praça.⁹⁵ Desta maneira notamos que o cotidiano das ruas não condizia com a harmonia criada nos estúdios.

De maneira irônica o periódico *A Coisa*, registra, através da crônica denominada Pipocas, a presença de mulheres de cor e seus balangandãs em São Bento. A Tia Tatá, personagem que assina a crônica, encontra-se com a filha Chica enquanto tenta vender pipocas na região:



Julguei vender muito com as festas do centenário e nada fiz.

Coloquei-me no primeiro dia em S. Bento esperando o préstito.

Foi imponente não nego, mas ninguém quis fazer um gasto, e sabem o que eu achei, mas engraçado foi minha filha Chica, toda cheia de balangandãs representando *A Coisa*. Cruzes!... que xodó de negrinha desassuntada, nem viu a mãe (...).⁹⁶

No cenário criado pelo cronista do *A Coisa* duas gerações de mulheres de cor se encontram nas ruas da Freguesia de São Bento em um dia de festa pública. O autor não

⁹⁴ APEBa. Judiciário, Arrecadação. 01/84/118/12.

⁹⁵ Respectivamente Periódico *A Baía* 04 de fevereiro de 1905, nº 2704 e 29 de março de 1905 nº 2747. Fontes retiradas do site <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br>, em 19/09/2011.

⁹⁶ BPEBa. Periódicos Raros. Jornal *A Coisa* 06 de maio de 1900, nº138.

diz, mas é possível que a Tia Tatá seja uma africana liberta que ganha a vida vendendo pipocas e, ao fazer isso, observa a sociedade à partir de seu ponto de venda. A imagem que acompanha as crônicas da Tia Tatá é de uma mulher sentada no chão, com torço na cabeça trajando uma beca e segurando um guarda-chuva preto. À frete dela uma vasilha parecida com uma gamela com seu material de trabalho, as pipocas. A filha Chica provavelmente é uma crioula. Nascida na terra, Chica arruma-se toda para participar dos festejos, tira do baú as vestimentas de festa com seus balangandãs e traquejos que a tipifica diante da sociedade que a vê como membro ressignificado.

O discurso de Tatá é, provavelmente, o de um homem branco letrado que, através de sua personagem, e do palavreado mais solto e popular, fala à sociedade baiana sua crítica. A mulher de cor que está na rua, conhecida por ser “desbocada”, por perturbar a ordem das “coisas”, permite ao articulista expressar suas opiniões sobre a população baiana e seus problemas. Também a Tia Tatá tem seus dias de “crioula da Bahia”. Vejamos outra crônica da mesma colona do *A Coisa*.



Soltei minha camisa nova de perfilado, três anáguas em goma crua, torço de surar, balangandãs e penca, pulseiras até os sovacos, anéis até as pontas dos dedos, sapatinhas de tremelique, saia nova e beca.

- Aonde vai, Tatá, tão bonita assim? – perguntava todo o mundo que me encontrava.

- Vou visitar e cumprimentar *A Coisa* de yô Bohemio, que faz anos hoje.

Oh! Que *Coisinha* danada, tanto cresce em anos como em tamanho para regalo da gente.

Viva *A Coisa*!

Tia Tatá.⁹⁷

A Tia Tatá em seu traje de “crioula” torna-se mais bonita e esta beleza é observada por todos que a encontra pelas ruas da cidade. Esta transformação ocorre nos estúdios. Lá a negra da rua ganha trajes de festa próprios à sua condição social, o que

⁹⁷ BPEBa. Periódicos Raros. Jornal *A Coisa* 02 de setembro de 1900, nº155.

engloba, sobretudo, sua origem étnica, e é (re)significada transformando-se em algo aprazível aos olhos uma vez que ordena a vida pública ao sanar sintomaticamente e teoricamente o problema apresentado pela Junta Diretora da Associação Comercial da Bahia.

O aformoseamento das ruas da Bahia não poderia ser construído apenas pavimentando os logradouros ou criando praças com monumentos, jardins e fontes luminosas. Era preciso, também recriar a imagem da população local. As mulheres de cor das ruas da Bahia, que grande incômodo causavam aos olhos e aos ouvidos da “gente de maior qualidade”, foram as escolhidas para esta empreitada. Outro fator que deve ter contribuído para esta escolha foi o fato de elas serem já conhecidas como características desta terra, através dos relatos de viajantes estrangeiros e nacionais e associadas a uma ideia de atraso social local. Desta maneira o trabalho de Lindemann e de outros tantos fotógrafos que exploraram este produto tropical e local foi extremamente importante para as transformações e relocalizações sociais que a Bahia propôs para si no cenário pós-abolição e republicano.

Capítulo 2 - Vestidas de Si: mulheres de cor nos estúdios fotográficos.

Uma negra esbelta, com roupas leves, vinha andando com desenvoltura, ao longo do atalho. Na cabeça, numa enorme cesta, carregava bananas e laranjas, em direção ou porto. Mandamos a alegre jovem parar e, para sua satisfação, que ela externou através de uma conversa gutural, compramos frutas de que tanto precisávamos para nos restaurar.⁹⁸

Ao ler a narrativa do Príncipe da Áustria nossos pensamentos podem “voar” e transformar as palavras em imagens, com movimentos e até mesmo sons e aromas. Ver essas mulheres negras mercadejar nas ruas da Bahia, num passado, para nós, distante parece ter sido algo marcante para viajantes e nativos contemporâneos a elas, como vimos no capítulo anterior. As constantes pesquisas com o intuito de aprimorar as técnicas da fotografia acabaram por oferecer aos profissionais novos equipamentos e materiais numa velocidade relativamente grande. Após a criação do daguerreótipo, em 1839, os experimentos continuaram em todo o mundo e acabaram por desenvolver, por exemplo, a possibilidade de impressão em papel substituindo as placas de vidro ou ferro das técnicas anteriores e a criação do negativo o que permitia mais de uma impressão da mesma fotografia.⁹⁹

A criação do *carte de visite*, em 1854, pelo francês Adolpho Eugène Disdéri é vista por autores ligados ao estudo das artes visuais como um marco na história da fotografia.¹⁰⁰ Através deste suporte menor (mais fáceis de serem enviados em cartas), mais barato, e com a possibilidade de serem produzidos em série; foi possível certa popularização da fotografia, concedendo-lhe uma maior circularidade através das séries produzidas e negociadas a partir de então.

Ao lado das séries fotográficas das vistas da cidade, das pessoas famosas,

⁹⁸ Habsburgo, Maximiliano de. Bahia 1860: esboços de viagem. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro; Bahia, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, p. 176.

⁹⁹ Koutsoukos. *Negros no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. P. 33.

¹⁰⁰ Sobre o estudo das artes visuais e da fotografia como fonte histórica ver, entre outros: Meneses, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11-36, 2003; Vovelle, Michel. *Imagens e imaginário na História. Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século 20*, trad. bras. São Paulo: Ática, 1997; Carvalho, Vânia Carneiro de. & Lima, Solange Ferraz de. “Fotografia e História: ensaio bibliográfico”. In *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material* (São Paulo). V.2, n.2, jan.-dez., pp. 253-300, 1994; Kossoy, Boris. *Fotografia & História*. 2ª ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

políticos etc. estavam as dos “tipos humanos” que alcançaram grande sucesso na segunda metade do século XIX até o século XX. O anúncio de Christiano Jr. no *Almanak Laemmert* em 1966 nos fala de seu possível uso. “Variada coleção de costumes e tipos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa.”¹⁰¹

Além de Lindemann e Christiano Jr. muitos outros fotógrafos exploram a produção e comercialização de fotografias de “tipos de pretos” para *souvenir*. Sofia Sandra Koutsoukos destaca alguns deles. Atuando apenas no Rio de Janeiro: Christiano Jr., Marc Ferrez, Revert H. Klumb e George Leuzinger. Na Bahia: Rodolpho Lindemann e João Goston. No Pará: Felipe Augusto Fidanza. Em Pernambuco e Rio de Janeiro: Augusto Stahl e Albert Henschel, este último também construiu estas imagens em São Paulo.¹⁰²

Dentre estes “tipos humanos” estão africanos(as) e crioulos(as), que são subclassificados, sobretudo, por origem/nação e profissões. Esta produção foi explorada comercialmente de duas maneiras básicas. A primeira como dados ou suporte visual em trabalhos “científicos” tão em voga na época e a outra parte como produtos exóticos, vendidos em cartões-postais como *souvenir* para viajantes estrangeiros, colecionadores, curiosos e a todos que os desejassem adquirir para ofertar a amigos e parentes.¹⁰³

De acordo com Cardoso e Mauad, a fotografia é uma marca cultural de uma época, pelo passado que ela remete e traz á tona. Compreendida assim, ela se torna uma mensagem que se processa através do tempo como *imagem/documento* ou *imagem/monumento*, revelando aspectos da vida material de seu contexto de produção bem como *aquilo que, no passado, a sociedade queria perenizar de si mesma para o futuro*.¹⁰⁴ Neste sentido, a imagem é um texto criado historicamente e que por isso possui uma veracidade determinada culturalmente.

A Bahia do final do século XIX percebe-se cada vez mais negra. O número de cidadãos (mesmo que de segunda classe) de cor livres e libertos só faz crescer. O

¹⁰¹ *Almanak Laemmert*, seção de “Notabilidades”. Citado em Paulo César de Azevedo e Maurício Lissovsky. “O Fotógrafo Christiano Jr”. In.: *Escravos Brasileiros do Século XIX na Fotografia de Christiano Jr.* São Paulo, Ex Libris Ltda., 1988.

¹⁰² Koutsoukos. *Negros no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. P. 120.

¹⁰³ Koutsoukos. *Negros no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. P. 115.

¹⁰⁴ Ciro, Cardoso e Ana Maria Mauad. P. 447

problema só aumenta com o advento da abolição. Como diferenciar esta população do resto dos cidadãos?¹⁰⁵

Segundo Lilia Schwarcz os discursos racialistas cumprem papel de destaque na construção das diferenciações sociais no Brasil da época de maneira a construir mecanismos sociais em nome de uma desigualdade que teoricamente seria natural. Esses discursos, segundo a autora, estão presentes, por exemplo, na imprensa da época, objeto de análise de sua pesquisa. Parte da elite branca paulista através da imprensa trata de criar representações sobre o negro na cidade de São Paulo que mudam ao decorrer do século XIX.¹⁰⁶ Essas representações variam entre as imagens do negro violento, do fiel e amigo dos brancos, do quilombola ou do escravizado até a imagem do negro degenerado do início da República. Aqui na Bahia também é possível perceber esta mesma dinâmica, porém os cartões-postais das mulheres de cor parecem andar para um processo um pouco mais complexo, uma vez que as transformaram em signos “positivos” da “Boa Terra”, apesar das discriminações e enfrentamentos sociais sofridos.

Importante notar que as representações estudadas por Lilia Schwarcz nos jornais de São Paulo, bem como as aqui abordadas através dos postais criados por Lindemann não podem ser vistas como imposições pensadas e arquitetadas estrategicamente por grupos dominantes da sociedade, “[...] mas antes partes de um arsenal cultural que se produz nesse complexo processo de constituição de novos agentes sociais e da nação.”¹⁰⁷. Desta maneira quero destacar que os postais são produtos culturais e sociais marcados historicamente.

Lindemann como autor das fotografias não pode ser visto fora do seu contexto, nem interpretado como único a influenciar nestas construções representativas. As próprias modelos em seu cotidiano e no estúdio do fotógrafo se autorrepresentam e compõem elementos capazes de validar a própria imagem como signo. Diferente da população de cor, estudada por Schwarcz que, segundo ela, não tem grande participação na produção de suas representações nos jornais uma vez que “o negro, antes de figurar

¹⁰⁵ Sobre o tema ver: *Raça, escravidão e cidadania no Brasil Monárquico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999 e Albuquerque, Wlamyra R. de. *O Jogo da Dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

¹⁰⁶ Schwarcz, Lilia Moritz. *Retrato em Branco e Negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. Pg. 45-46.

¹⁰⁷ Schwarcz, Lilia Moritz. *Retrato em Branco e Negro*. P. 252.

como sujeito, era antes, no interior dos periódicos, um objeto: um objeto do discurso e das práticas, objeto de sua situação social e motivações”.¹⁰⁸.

A autorepresentação ou autocacterização aqui tratada diz respeito não só ao ato de vestir-se como as “crioulas da Bahia”, o que as modelos o são em sua realidade social, mas também o de criar uma representação própria de si em seu cotidiano. Neste sentido a coautoria se dá no cotidiano.

A circulação dessas imagens em postais nos permitem pensar sobre a construção de determinada imagem da Bahia em todo o mundo. As obras de Marc Ferrez e de Lindemann, assim como de outros profissionais que destacam a população de cor do Brasil, ainda percorrem o mundo.

O caminho tomado pelas diversas imagens de negros brasileiros do século XIX é interessante, pois muitas foram para o exterior e não se tem notícia de várias delas. Algumas pousaram em instituições como o Peabody Museum, da Universidade de Harvard, nos Estados Unidos, guardiã da coleção da expedição de 1865 do naturalista Louis Agassiz, com fotos de Augusto Stahl e de Walter Hunewell, [...]. Os exploradores alemães Alphons Stubel e Wilhelm Reiss levaram para seu país diversas imagens de negros feitas por Alberto Henschel e Felipe Augusto Fidanza, e hoje elas estão no Institut Landerkunde, em Leipzig, e no Reiss-Museum, em Mannheim.

Várias fotografias de negros brasileiros, de diversos autores, foram compradas, na década de 1970, pelo Schomburg Center for Research in Black Culture, de New York. Outras imagens estão na Société de Géographie, em Paris.¹⁰⁹

De acordo com Aidê Campello Dill a invenção do cartão postal não possui uma data específica. Segundo Moacyr Flores o primeiro postal a ser enviado teria sido de autoria do professor Emmanuel Herman e circulou no ano de 1869 no Império Austro-Húngaro. A mesma autora traz a informação de que o uso do postal teria sido iniciado na Alemanha em 1865 quando o Ministro dos Correios teria proposto esta nova forma de comunicar-se.¹¹⁰

No Brasil os postais vão surgir no início da década de 1880, mas sem imagens. Pouco tempo depois eles ganham gravuras, de maneira a torná-los mais atrativos ao

¹⁰⁸ Schwarcz, Lilia Moritz. *Retrato em Branco e Negro*. P. 251.

¹⁰⁹ Ermakoff, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. P. 116-117.

¹¹⁰ Dill, Aidê Campello. *História e Fotografia: fragmentos do passado*. Porto Alegre, Martins Livreiro-Editor, 2009. P. 21.

público. Por volta de 1891 são lançados os primeiros com impressão de fotografias.¹¹¹ A liberação para a edição dos postais no Brasil por empresas particulares só ocorreu em 14 de novembro de 1899. No Brasil Império o que circulava era o chamado “bilhete postal”. Neste tipo de postal existia uma imagem, o selo do imperador Pedro II, e no verso o espaço para a mensagem.¹¹²

De acordo com Annateresa Fabris os cartões postais têm sua difusão imediata, fazendo uma sobreposição de tempo e espaços ao difundir aspectos da realidade de distintas localidades:

Graças à adoção de técnicas como a heliotipia, a fototipia, coloca ao alcance do público de massa um verdadeiro inventário do mundo. Abarcando monumentos, paisagens, usos e costumes, profissões, instantâneos de eventos importantes, celebridades, imagens picantes, multiplica ao infinito a possibilidade de posse simbólica de todos os aspectos do universo para um público ávido de novidades.¹¹³

Boris Kossoy em *Realidades e Ficções na Trama da Fotografia* ressalta que com o advento dos cartões postais um “mundo portátil”, passou a estar à disposição. Este “mundo” poderia ser adquirido, colecionado, presenteado e criado de acordo com os ideais individuais e ou coletivas realizando, junto com outros elementos, uma verdadeira revolução na história cultural.

O advento do cartão postal, coincidentemente ao surgimento das revistas ilustradas entre outras formas de difusão impressa da imagem pictórica e, em especial da fotografia (tornadas tecnicamente possíveis na passagem do século XIX para o XX), representou uma verdadeira revolução na história da cultura. As imagens mentais do chamado mundo real e as do universo da fantasia individual e coletiva se tornaram finalmente acessíveis para a grande massa. Um mundo portátil, fartamente ilustrado, passível de ser colecionado, constituído de uma sucessão infindável de temas vem finalmente saciar o imaginário popular.¹¹⁴

No início de 1900, na Bahia, os postais são anunciados em periódicos como o *Jornal de Notícias*. Em 22 de novembro de 1904 o anúncio da *Loja Braga* apregoa:

¹¹¹ Santos, Fernanda Guedes dos. *Erotismo e Sensualidade nos Cartões Postais*. In.: Flores, Moacyr (Org.). “Cartões Postais: imagens e história cultural”. Posto Alegre, Ediplat, 2007. P. 25.

¹¹² Fernandes Jr., Rubens. *A Cidade Multiplicada*. In.: Kossoy, Boris; Fernandes Jr., Rubens e Segawa, Hugo. “Guilherme Gaensly”. São Paulo. Cosac Naify, 2011. P. 42.

¹¹³ Fabris, Anateresa (org.). *Fotografias: usos e funções no século XIX*. São Paulo. Edusp, 1991. P. 33.

¹¹⁴ Kossoy, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo, Ed. Ateliê Editorial, 2002. P. 63.

Cartões Postais

Ultimas novidades

Recebeu a

Loja Braga

Rua do Duarte, 33.¹¹⁵

Os cartões postais de Lindemann vistos como monumento, como um produto social, ultrapassam o patamar da descrição revelando um processo de criação de uma memória que legitima determinados aspectos em detrimento de outros. Desta maneira, a análise das imagens fotográficas das mulheres de cor da Bahia do final do século XIX e início do Século XX assinadas por ele, é fundamental para pensarmos não só como esta sociedade as enxergavam e as desejavam ver, mas também como essas mesmas mulheres autorrepresentam-se nesta produção, desejavam ser inseridas naquela sociedade em mudança e quais os lugares na cidadania republicana aquela sociedade as reservava.

O fotógrafo lançou-se como editor de cartões postais ilustrados na primeira década do século XX através da *Lindemann Bahia* ou do *Clichê R. Lindemann*. Neste momento ele passa a editar suas fotografias através de postais de maneira a comercializá-las ao grande público. Neste mesmo período outras empresas também se dedicaram à edição de postais, aqui na Bahia a *J. Mello Editor* transformava paisagens e tipos humanos, incluindo fotografias de autoria atribuída a Lindemann, em *souvenires* que eram comercializados em vários estados brasileiros. Em São Paulo o ainda sócio na *Gaensly & Lindemann*, Guilherme Gaensly lança seus primeiros postais no fim da década de 1890, um pouco antes deles desfazerem a sociedade em 1900. A série editada em São Paulo foi denominada de *Lembranças de São Paulo*. Na frente uma imagem com espaço para mensagem e no verso era impresso “Bilhete Postal (deste lado só endereço)” assim como os editados aqui na Bahia.¹¹⁶

A principal diferença dos bilhetes postais editados em São Paulo pela *Gaensly e Lindemann* e os da Bahia pela *Lindemann Bahia* era os temas. As *Lembranças de São Paulo* se dedicavam a expor as grandes construções e principais vias da cidade como *O Palácio da Agricultura e Thesouro*, o *Largo de São Bento* ou o *Largo da Sé*, enquanto os produzidos na Bahia como veremos, de início, se dedicaram a explorar os tipos

¹¹⁵ BPEBa. Periódicos Raros, *Jornal de Notícias*, 22/11/1904.

¹¹⁶ Fernandes Jr., Rubens. *A Cidade Multiplicada*. P. 47.

urbanos de cor; talvez para aproveitar o acervo fotográfico que Lindemann teria formado ao longo dos anos bem como, a popularidade que essas imagens haviam adquirido nos *Cartes de Visites*. Além dos homens e mulheres de cor encontrei também o postal denominado *A Casa de Palha (Rio Vermelho)*, editado pela *Lindemann Bahia*.¹¹⁷ Vasconcellos ressalta que:

Os postais na maioria das vezes, reproduziam negativos feitos por fotógrafos, os quais não assinavam a autoria da imagem. No caso onde o fotógrafo atuava também como editor, como Lindemann, constava a autoria da edição e não da imagem na legenda dos cartões. Não sabemos como os editores adquiriam tais negativos, se compravam, ganhavam ou trocavam por outro tipo de serviço.¹¹⁸

1 - Vestidas de si.

O primeiro grupo de imagens em postais criadas por Rodolpho Lindemann que irei trabalhar neste capítulo é composto por várias fotografias de homens e mulheres de cor feitas em estúdio que representam diferentes contextos. Os postais trazem desde grupos de carregadores africanos, vendedoras de bananas, paisagens de edifícios da cidade, moradias de pessoas de cor até as crioulas da Bahia. Deste grupo, editado por *Lindemann Bahia* e *J. Mello, editor*, que não compõem uma série uma vez que foram editadas por empresas diferentes, destaco três imagens: a “Crioula da Bahia”, “Uma Crioula da Bahia, Bahia-Brazil” e a “Vendedora de Bananas”. O destaque dado às imagens é devido ao fato de elas retratarem três mulheres de cor vistas pelo fotógrafo como representantes da cultura local.

Esta representatividade estampada naquele momento em cartões postais é um marco no entendimento de que na cultura baiana não poderia ser ignorada a predominância de sua origem africana ressignificada no cotidiano das ruas de Salvador e nos lares de seus habitantes independentemente da classe social a que pertenciam. Vejamos os postais.

¹¹⁷ Cartão postal posto à venda no site <http://www.ebay.com>. Acesso em 18/11/2013.

¹¹⁸ Vasconcellos. *O Circuito Social da Fotografia da Gente Negra, Salvador 1860-1916*. P. 30.



Imagem 10 – *Creoula da Bahia*.¹¹⁹



Imagem 11 - *Uma Crioula da Bahia, Bahia-Brasil*.¹²⁰



Imagem 12 – *Vendedora de Bananas*.¹²¹

O primeiro postal (a imagem 10), foi editado na série *Lindemann Bahia* e traz uma mulher de cor, jovem vestida ricamente com uma camisa de tecido branco bordado com rendas, sua cabeça diferente das demais estar descoberta e ostenta um penteado imponente, o fato de está sem o tradicional turbante talvez indique sua maior inserção na sociedade branca local sem desvinculá-la de sua ancestralidade africana, reforçada pelo uso do pano da costa.

A postura ereta com que ela se posiciona ou é posicionada dar-lhe um ar de altivez e dignidade que não deixaria dúvidas sobre seu grau de inserção social. Carregar elegantemente seu pano da costa bem como ostentar um penteado sem o turbante poderia nos enganar sobre seu grau de contentamento ao ser fotografada desta maneira.

Uma cópia deste postal foi enviada para a “Mademoiselle L. F[...]y”, moradora de Poitiers na França em 27 de janeiro de 1905. Infelizmente o remetente, C. de Cerqueira, não escreveu nenhuma mensagem para a “Mademoiselle”. A julgar pelo fato de a letra da informação sobre a posição do selo ser idêntica à do endereço e da assinatura do cartão, podemos deduzir que o remetente não soubesse escrever e tenha contado com o auxílio do funcionário do correio para enviar o postal da Bahia para a França.¹²² Mesmo não contendo uma mensagem escrita, o postal levou notícias da “Boa Terra”, para a França. Além de garantir notícias do remetente, ele falava sobre a Bahia

¹¹⁹ AHM. Fundo RBC. *Creoula da Bahia*. 07/02/0067 Doc. 007.

¹²⁰ Museu Temporal. *Uma Crioula da Bahia*. Coleção Antonio Marcelino. Acervo do Museu.

¹²¹ AHM. Fundo RBC. *Vendedora de BananasBahia*. 07/02/0067 Doc. 0014.

¹²² Cartão postal posto à venda no site <http://www.ebay.com>. Acesso em 19 de novembro de 2013.

através de sua representação criada no estúdio de Rodolpho Lindemann.

A segunda mulher assim como as outras é de cor e jovem. Ela aparece no postal de corpo inteiro.¹²³ A mão na cintura é a marca registrada das crioulas da Bahia, gesto que ela parece fazer com destreza e naturalidade. Sandra Sofia Koutsoukos afirma que o ato de ir ao estúdio dos fotógrafos no século XIX tornou-se uma questão de *status* da qual nem todos poderiam usufruir. A oportunidade de uma mulher de cor da Bahia está neste ambiente e ter sua imagem imortalizada poderia ser única. A possibilidade de perpetuar a própria imagem não era desperdiçada por seus contemporâneos que buscavam aparentar o mais bem-sucedido possível.

É na dinâmica das ruas que os fotógrafos, assim como os viajantes, percebem elementos que compõem estas mulheres. Falam alto, gesticulam, andam com requebros, usam saias de chita, turbantes, chinelas etc. Essas características fazem parte de uma memória construída socialmente e que as mulheres de cor da Bahia reproduzem ao consumirem determinados produtos como os panos da costa, as joias de crioulas etc.; bem como ao assumirem determinadas posturas. A experiência de estar no estúdio fotográfico permite a elas a possibilidade de vestir-se de si e recriar suas imagens e consequentemente suas histórias.

“O estúdio tornou-se o lugar onde as pessoas podiam explorar (e até brincar com) a sua identidade. E a pose virou o símbolo da fotografia no século XIX.”¹²⁴. Mesmo não estando ali como uma cliente que encomendou um serviço, as mulheres que foram contratadas como modelos possivelmente sabiam que aquele processo teria como produto uma imagem sua que circularia em território nacional e internacional. É válido pensar que elas adquiriam os postais nos quais suas imagens eram impressas e os utilizavam como recordação, para enviar para parentes e amigos. Se pensarmos por este ângulo podemos deduzir a coautoria das imagens, dando a estas modelos a possibilidade de recriar suas identidades no ato de autorrepresentar no contexto do pós abolição.

Um dos destaques para esta imagem está no uso das chamadas “joias das crioulas”. Na imagem 11 a modelo/mulher usa além dos colares inúmeras pulseiras de variados modelos, muitos anéis e a “penca das crioulas” com balangandãs de vários tipos.¹²⁵ Mais uma vez a composição parece trazer um ar de harmonia. Este fenômeno é percebido por Sandra Koutsoukos quando observa as imagens de tipos de negros criadas

¹²³ Koutsoukos. *Negros no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. P. 64.

¹²⁴ Koutsoukos. *Negros no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. P. 64.

¹²⁵ Sobre as joias das crioulas falarei adiante.

por Christiano Jr. no Rio de Janeiro nas décadas de 1860 e 1870 e que ela interpreta como a criação de uma visão “civilizada” da escravidão. Nas suas palavras,

Tais cenas apresentavam uma visão um tanto “civilizada” da escravidão, um tanto “romantizada”, pois mostravam uma assepsia e uma ordem que podiam não ser constantes do dia a dia de trabalho real dos escravos. A imagem que se queria exibir no exterior era a de uma escravidão que não era cruel. Daí a extrema raridade de registros, em forma de fotografia, de escravos sendo castigados.¹²⁶

A autora destaca que as imagens de tipos denotavam também a ideia de aqui no Brasil o grau de civilidade dos africanos e seus descendentes, sob a égide da escravidão, conseguiu ser aumentado. As crioulas da Bahia desta maneira seriam uma versão melhorada, mais civilizada, inserida ordeiramente na sociedade local. Omitir práticas como as dos candomblés ou da capoeira é uma estratégia que serve para o mesmo fim.¹²⁷

Deste postal (imagem 11) encontrei duas cópias que foram enviadas. A primeira foi remetida no dia 06 de agosto de 1912, da Bahia para Moroim em Sergipe. Nela um viajante envia notícias para os “ilustríssimos Senhores O[...] Borrend e José Mathias d’Oliveira” ao mesmo tempo.

Mathias e O[...]:

Até aqui levo boa viagem, graças a Deus.

Do Rio darei noticias mais circunstanciadas

Bahia, 6 – 8 – 12

[Assinatura ilegível]¹²⁸

Na segunda cópia o remetente faz referencia direta à modelo. Em sua mensagem J. H. Correia envia ao “Ilustríssimo Senhor” Alcides B. Caneca que se encontrava na Rua Cel. Cabrita, 23 no Rio de Janeiro, uma “crioula gostosa”.

B.C 10/II/913

Gosta dessa Baiana? É uma crioula gostosa.

Melhor do que a do Oswaldo C... Não acabo o nome porque ele pode

¹²⁶ Koutsoukos. *Negros no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. P. 122.

¹²⁷ Ver: Oliveira, Josivaldo Pires de e Leal, Luiz Pinheiro. *Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil*. Salvador, EDUFBA, 2009 e Leal, Luiz Pinheiro. *A Política da Capoeiragem: a história social da capoeira e do boi-bumbá no Pará republicano (1888-1906)*. Salvador, EDUFBA, 2008.

¹²⁸ J. Mello Editor. *Cartão Postal Uma Creoula da Bahia, Bahia-Brasil*. Acervo Museu Tempostal.

zangar-se.

adeus.

J H Correa.¹²⁹

Nesta correspondência a crioula “enviada” através da fotografia é comparada a outra de “carne e osso”, “a do Oswaldo C.”, e avaliada como melhor. Talvez fosse considerada mais bonita, melhor vestida ou mais bem comportada que a do Oswaldo. O importante é perceber que a imagem construída de determinado grupo de mulheres era mais aprazível ao gosto de J. H. Correa que o seu equivalente “real”.

A visão sexualizada da mulher de cor não era novidade para aquela sociedade, destacam Tiago Gomes e Micol Seigel¹³⁰. Para os autores, ao falar da criação da imagem da Sabina das Laranjas no Rio de Janeiro, a inovação está no seu redimensionamento numa cultura de massa, naquele caso o Teatro de Revista. Já nos anos 1930-40 na Bahia, esse redimensionamento se dá, sobretudo, por meio da recriação das imagens dessas mulheres através das músicas que falam da “Boa Terra”, de crônicas publicadas em periódicos, da literatura e de fotografias publicadas em larga escala em postais.

A imagem 12 traz uma mulher de cor jovem com uma criança, supostamente seu filho, atada a seu corpo com um pano da costa listrado. Ela está sentada ao lado de uma espécie de tabuleiro com uma gamela cheia de bananas prontas para serem vendidas. Em sua cabeça além de um turbante branco encontra-se uma rodilha de tecido mais escuro o que denota o comércio ambulante que ela praticava. Em seu pescoço é possível perceber um cordão cujo penduricalho, que não pode ser visto, talvez trate de um patuá ou escapulário, ambos acessórios ligados a sua fé. Estes mesmos modelos aparecem em outra fotografia da época cuja autoria é atribuída a Marc Ferrez.

¹²⁹AHM. J. Mello Editor. Cartão Postal. *Uma Creoula da Bahia, Bahia-Brazil*. Coleção Fundação Gregório de Mattos. Cx 67. Doc. 4900.

¹³⁰GOMES, Tiago de Melo e SEIGEL, Micol. “Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930”. In: *Revista Brasileira de História*. V. 22, nº 43, 2002, p. 171-193.



Imagem 12 – *Vendedora de Bananas.*



Imagem 13 – *Vendedora de Bananas com Criança*

As vestimentas, os utensílios demonstram que elas foram feitas no mesmo momento, provavelmente no estúdio de Gaensly e Lindemann na Praça do Theatro quando da visita de Marc Ferrez a Salvador em 1885, período em que ele fez a imagem das vendedeiras em frente ao atelier da Praça do Theatro. Gilberto Ferrez fala que quando Marc Ferrez viajava pelas províncias do império ele costumava utilizar estúdios fotográficos de profissionais locais para fotografar ou para revelar seus trabalhos. Ele defende a ideia de que as imagens da vendedora de bananas é de autoria apenas de Ferrez e foi erroneamente atribuída a Lindemann.¹³¹

Ao comparamos as imagens 13 e 14 podemos notar que são as mesmas pessoas. As vestimentas incluindo o torço e a rodilha são as mesmas bem como a gamela com as bananas. A dúvida paira em torno do verdadeiro autor das imagens. Como os postais entraram em circulação somente no início do século XX e as fotografias foram realizadas na década de 1880, é possível que Lindemann tenha se apropriado de imagens de Marc Ferrez que ficaram no acervo da *Gaensly & Lindemann*; esta é a hipótese levantada por George Ermakoff:

Sabe-se que Lindemann foi excelente fotógrafo na Bahia mais de vinte anos antes da edição dos cartões, razão pela qual não lhe seria necessário lançar mão de imagens produzidas por outros fotógrafos. Sabe-se também, contudo, que as imagens da série publicada por Lindemann foram produzidas no século XIX e que algumas certamente são de Marc Ferrez.¹³²

O fato é que enquanto Marc Ferrez utilizou as imagens no suporte *carte de visite*, Lindemann, anos depois às publica em cartões postais.

¹³¹ Ferrez, Gilberto. *Bahia Velhas Fotografias 1858-1900*. Banco da Bahia Investimentos AS. Livraria Kosmos Editora. Rio de Janeiro/Salvador, 1988.

¹³² Ermakoff, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004. P. 116.



Imagem 13 – *Vendedora de Bananas com Criança.*¹³³



Imagem 14 – *H. Vendedora de Fructas – Bahia.*¹³⁴

A primeira figura é de autoria atribuída a Marc Ferrez e foi publicada na década de 1880 no suporte *Carte de Visite*; a segunda foi publicada por Rodolpho Lindemann em cartão postal. Aparentemente as duas imagens são idênticas, porém se observarmos alguns detalhes veremos que elas são diferentes. Vejamos os detalhes:

Imagem Marc Ferrez



Imagem Rodolpho Lindemann



Imagem 15 - Detalhes das imagens 13 e 14.

O primeiro dos detalhes notados é o olhar da modelo, enquanto na foto atribuída a Ferrez a mulher olha para o fotógrafo com o canto dos olhos, na de Lindemann ela tem o olhar voltado para frente. Outra diferença está na posição de seu braço em relação ao pé da criança e ao enlace do pano da costa. Na primeira imagem o pé da criança está voltado para frente e se posiciona ao centro do antebraço da mulher, enquanto o nó do pano da costa é menor. Na segunda imagem o pé da criança está com os dedos voltados para traz próximo ao cotovelo da mulher. Vemos que o esforço em manter-se imóvel para a seção de fotografias não foi muito bem sucedido.

¹³³ Ermakoff, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX.*

¹³⁴ AHM. Fundo RBC. *Vendedora de Fructas – Bahia.* 07/02/0067 Doc. 0020.

2 - As Crioulas - Bahia.

A segunda série de postais que trabalharei aqui é bem mais organizada. Ela foi publicada na série *Cliché R. Lindemann* e é composta por postais identificados em ordem alfabética nos quais fotografias de homens e, sobretudo, mulheres de cor são publicadas e classificadas por sua origem e categorias profissionais. Desta série tenho o conhecimento de doze postais: A. Ama – Bahia, B. Uma Creada – Bahia, C. Caixinheiras – Bahia, D. Creoula – Bahia, E. Lavadeira – Bahia, F. Carregador africano – Bahia, G. Caboclo Bahiano – Bahia, H. Vendedora de Frutas – Bahia, J. Creoula – Bahia, K. Creoula – Bahia, L. Creoula – Bahia e R. Ganhadores africanos – Bahia.

Dos doze postais conhecidos da série, quatro são de crioulas da Bahia. Nenhuma outra categoria se repetiu, demonstrando uma insistência no tema da mulher de cor nascida na Bahia como algo de característico da “Boa Terra” e digno de ser apreciado por outros brasileiros e estrangeiros. Vejamos então as quatro crioulas da Bahia:



Imagem 16 – D. Creoula - Bahia¹³⁵



Imagem 17 – J. Creoula - Bahia¹³⁶



Imagem 18 – K. Creoula - Bahia¹³⁷



Imagem 19 – L. Creoula - Bahia¹³⁸

¹³⁵ MT. Clichê Lindemann, Bahia. Cartão Postal D. Creoula – Bahia. 1881-19[...].

¹³⁶ AHM. Clichê Lindemann, Bahia. Cartão Postal J. Creoula. Acervo Fundação Gregório de Mattos. Cx. 67, Doc. 02.

¹³⁷ MT. Clichê Lindemann, Bahia. Cartão Postal k. Creoula – Bahia. 1881-19[...].

O que existe de peculiar nestas mulheres para que elas sejam consideradas “crioulas da Bahia”? O primeiro elemento em comum é a cor da pele, todas são consideradas de cor. Depois elas são jovens, o que de certa forma asseguraria sua condição de nascidas na terra. E ainda são robustas indicando uma condição de beleza e saúde. Vestidas com os trajes “tradicionais” elas se transformam nas crioulas da Bahia. Eis a mágica que os estúdios proporcionavam.

O traje da crioula era a componente fundamental para sua caracterização. Dois eram os trajes que elas figuravam: a dita roupa de baiana e a beca, este de uso mais restrito (celebrações religiosas como procissões e durante a quaresma) – próximo ao que hoje é utilizado pelas integrantes da *Irmandade da Boa Morte* em Cachoeira.¹³⁹ O pesquisador Raul Lody descreve o traje festivo da crioula desmembrando seus itens.

O traje da crioula é, em base, o conhecido traje da baiana, formado por ampla saia rodada de tecido estampado ou em cor única, arrematadas as bainhas em bico de renda ou fitas de cetim. Anáguas engomadas que armam a saia, dizendo a tradição que são necessárias sete anáguas. A camisa de rapariga ou *camisu*, branca, bordada em *richelieu* ou acrescidas de rendas de bilro ou renascença, é espécie de combinação, sendo completada com a bata, sempre larga, quase sempre de tecido fino, podendo ser de brocado, em cores variadas, tradicionalmente suaves, como azul-claro, rosa ou o próprio branco. Os turbantes em tiras de pano branco ou listrados seguem os formatos *orelhas*, *sem orelha* ou *de uma orelha*, além do complemento indispensável de todo o traje que é o pano da Costa, seguindo tamanho, função e uso do pano de *alacá* – tecido africano feito em tear artesanal, em tiras de aproximadamente 29 cm de largura, com padrões geométricos, combinando cores de diferentes texturas dos fios de algodão e outros de seda, caroá entre demais fibras têxteis.¹⁴⁰

Outro item fundamental na indumentária destas mulheres eram as joias que elas ostentavam. Uma infinidade de colares, pulseiras, anéis, argolas e brincos, além é claro, da penca das crioulas faziam parte dos objetos que as caracterizavam. De acordo com Simone da Silva, as joias das crioulas eram muito parecidas com as das portuguesas das classes populares:

Bastante próximas das joias portuguesas populares, as denominadas joias de crioulas são a expressão singular da criação de artigos de luxo diferenciados para as classes inferiores. Essas joias foram elaboradas especialmente para o uso de mulheres negras e

¹³⁸ Clichê Lindemann, Bahia. Cartão Postal *L. Creoula – Bahia*. Acervo Fundação Gregório de Mattos. Reproduzido de ERMAKOFF, George. O negro na fotografia brasileira do século XIX. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

¹³⁹ Silva, Simone Trindade Vicente da. *Joias Crioulas*. São Paulo. Instituto Victor Brecheret, 2012. (Coleção Museu Carlos Costa Pinto). P. 14.

¹⁴⁰ Lody, Raul. *Joias de axé: fios-de-contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. P. 51

mulatas crioulas (nascidas no Brasil), em ocasiões festivas, [...]. Elas aparecem com os trajes crioulos festivos: a roupa de baiana e o traje de beca.¹⁴¹

Importante notar que existia uma produção voltada para este tipo de artigo aqui na Bahia com uma clientela específica. Silva afirma que esta produção e comercialização era tipicamente baiana e que, seus exemplares foram criados e comercializados principalmente entre os séculos XVIII e XIX. A autora traz o depoimento de o vice-cônsul inglês James Wetherell que viveu em Salvador entre 1842 e 1857. Vejamos como ele descreve as joalherias baianas que produziam peças para a população em geral e específicas para as crioulas da Bahia.

As joalharias oferecem sempre um lindo espetáculo: quase todas se acham instaladas numa mesma rua: Rua dos Ourives. É realmente curioso para um inglês observar aquela enorme mostra de condecorações das mais diversas Ordens, cruzes e emblemas de natureza, misturados com objetos de ouro e ornamentos de coral de feitiço muito primitivo, tais como pulseiras, colares, brincos etc., muito procurados pela população preta.¹⁴²

Nina Rodrigues em *Os Africanos no Brasil* dedica o subitem XIV- *Usos e Costumes*, do capítulo *Os Últimos Africanos: nações pretas que se extinguem*, a falar sobre a população de cor crioula. O destaque é dado às mulheres e sua indumentária e às joias. O fundador da Medicina Legal na Bahia destaca que o uso destas joias, bem como de vestimentas com tecidos mais finos, como a seda, não era irrestrito. O valor dos itens que compunham a indumentária dificultava a sua aquisição e provocava o improviso com tecidos mais em conta, joias menores de metal inferior ao ouro ou a prata. Ele nos conta que

As negras ricas na Bahia carregam a vestimenta à *baiana* de ricos adornos. Os braços são cobertos de vistosos braceletes de ouro até o meio ou quase toso; pende da cinta um volumoso molho de berloques variados, com a imprescindível e grande figa. A saia é de seda fina, a camisa é de linho alvo, o pano da Costa é de rico tecido e labores custosos; complementando, sandálias especiais que mal comportam a metade dos pés.¹⁴³

Esta descrição das “negras ricas”, uma vez que nem todas as mulheres de cor da Bahia podiam adquirir os mesmos artigos com os mesmos materiais, pode ser percebido se observarmos a Imagem 16 em comparação com as demais *Crioulas da Bahia*. Comparemos então a *D. Creoula-Bahia* com a *J. Creoula-Bahia*, ambas modelos já testadas em construções anteriores feitas pelo fotógrafo Marc Ferrez aqui na Bahia.¹⁴⁴

¹⁴¹ Silva, Simone Trindade Vicente da. *Joias Crioulas*. São Paulo. Instituto Victor Brecheret, 2012. (Coleção Museu Carlos Costa Pinto). P. 14.

¹⁴² Wetherell, James. *Brasil: apontamentos para a Bahia – 1750-1857*. Salvador, Banco da Bahia, 1972. Trecho retirado de Silva, Simone Trindade Vicente da. *Joias Crioulas*. P. 16

¹⁴³ Nina Rodrigues, Raymundo. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo, Madras, 2008. P. 110-111.

¹⁴⁴ Para verificar as fotos tiradas por Marc Ferrez com essas mesmas modelos ver: Ermakoff, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.



Imagem 16 – D. Creoula – Bahia



Imagem 17 – J. Creoula – Bahia

As duas mulheres são denominadas como *Creoulas-Bahia*, porém carregam diferenças básicas que as distinguem. Nestas duas criações, Rodolpho Lindemann faz questão de marcar esteticamente as diferenças que percebe nas ruas da cidade. A primeira “crioula” usa todos os itens que compõem a indumentária típica. Turbante, saia rodada, camisa branca, colares, brincos e pulseiras, bem como o pano da costa. A segunda “crioula” carrega também os mesmos símbolos mas, esses itens são muito mais luxuosos. Os detalhes da camisa não deixam dúvidas de que se trata de um traje mais rico e conseqüentemente mais caro. As joias, do mesmo modo, marcam o poder aquisitivo diferenciado das duas “crioulas”. A “crioula” J. carrega uma infinidade de joias, todas muito exuberantes e que são repetidas nas outras duas “crioulas” da série.

Ambas carregam guarda-chuvas; a diferença está na maneira com que fazem isso.¹⁴⁵ Carregar objetos na cabeça era prática constante entre as mulheres de cor que trabalhavam nas ruas da Bahia. Aguadeiras, caixinheiras, vendedoras de frutas entre outras, transportavam suas mercadorias sob as cabeças.

O anúncio do Bazar 65, publicado no Jornal *Diário de Notícias* em 11 de junho de 1880, fala bem deste costume peculiar das “crioulas”.

¹⁴⁵ Freyre, Gilberto. *Ordem e Progresso*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1990.

CESTAS de palha de vime, para costuras, para conduzir o rolo de linha em trabalho de crochet, para meninas levarem os livros, para crioulas trazerem na cabeça e para muitas aplicações.

Os preços sempre baratos como é de costume no Bazar 65.¹⁴⁶

Entre as enumeradas aplicações para as cestas de palha de vime aquele atribuído às crioulas é bastante específico, “trazerem na cabeça”, certamente com suas mercadorias para venda ou compras para casa. O mais importante é notar que um tipo de objeto a ser comercializado traz, em sua propaganda, uma maneira própria de uso para determinada categoria social. As meninas poderiam carregar seus livros nas cestas da maneira que desejassem, porém as crioulas seriam atraídas pela possibilidade que as cestas de vime tinham de serem carregadas, como o cotidiano mostra ser a preferência destas, na cabeça. O guarda-chuva carregado desta maneira pode ser entendido como marca de uma mulher que trabalhava nas ruas e pertencia a uma classe economicamente inferior às demais “crioulas”.

Em outro cartão postal, de série distinta, que encontrei na Fundação Gregório de Mattos a mesma imagem figurava uma *Ganhadeira*¹⁴⁷ demonstrando mais uma vez representar imagetivamente uma mulher de cor que trabalhava nas ruas e não “as negras ricas na Bahia” que nos falou Nina Rodrigues. Talvez ela estivesse mais próxima da imagem de uma crioula “real” que trabalhou como cozinheira na casa Gaensly e Lindemann. Trata-se de Apolonia Maria da Conceição. Ela se inscreveu em 5 de janeiro de 1893 como funcionária dos fotógrafos antes de Gaensly se mudar para São Paulo. Apolônia foi registrada no número 631 do Livro de registros de empregados domésticos que foi criado pelo governo provincial em 31 de Março de 1887. Nascida na Bahia, ela era filha natural de Maria Eulalia e tinha 20 anos quando se declarou empregada há um ano com os fotógrafos. Apolonia Maria era fula, possuía “o rosto oval”, “olhos pretos, sobre-olhos regulares, cabelos carapinhos meia cabeleira, nariz regular, boca regular”.¹⁴⁸ Diferente de muitas mulheres inscritas neste livro ela não possuía marcas de varíola ou cicatrizes que pudessem falar de um possível passado de cativo.

Analisando sua descrição poderemos supor que ela não diferia muito das mulheres nas imagens que Lindemann publicou. Mas as fontes consultadas não me permitem afirmar que ela tenha sido retratada pelo fotógrafo. O que sabemos é que a cozinheira, em momentos festivos, poderia muito bem vestir-se como as “crioulas” de seu patrão, mas certamente não teria condição financeira de manter-se como as mais luxuosas que possivelmente não realizavam trabalhos pesados, antes eram patroas que controlavam outras mulheres de cor e que por este fato mereceram

¹⁴⁶ FBN. Hemeroteca Digital Brasileira. *Diário de Notícias*. Salvador, 11 de junho de 1880.

¹⁴⁷ AHM. Clichê Lindemann, Bahia. Cartão Postal *Ganhadeira*. Cx. 67, Doc. 06.

¹⁴⁸ APEBa. Colonial, Registro S.P.Ba. Empregados Domésticos. 7136.

uma representação diferenciada. Esta diferenciação também é notada na comparação entre as “crioulas” e as representantes, na mesma série, de categorias profissionais, bem como, entre elas e os grupos masculinos.

O fato de a “crioula” *D* (imagem 16) carregar ícones que a incluía numa categoria econômica inferior destas mulheres, não impediu a vissem com certo grau de beleza. O postal enviado de Campinas em 4 de maio de 1909, para Alfredo Bossler em Curitiba não deixa dúvidas sobre o modelo de beleza que despertassem paixões como sugere certo Dirceu a seu amigo Alfredo na seguinte dedicatória:

Campinas 4 – 5 – 909

Estimado Amigo Alfredo !!

Acabo de receber, o seu amável postal o qual me achou em perfeita saúde assim como os mais todos da Família agradeço-te sinceramente a sua atenção. Gostei muito d’aquela vista de Paranagua parece mesmo um pequeno Paraíso em Julho terei ocasião de a observar [...]

Saudades: enviando-te esta linda crioula (não vas ficar apaixonado,) no qual estimarei que te encontre gozando saúde e felicidades assim como os mais todos da Família no mais envio-te meu saudoso abraço teu amigo Dir[ceu]

Saudades de todos os seus.¹⁴⁹

A criação da imagem sexualizada da crioula não está sendo, aqui, atribuída exclusivamente aos fotógrafos da segunda metade do século XIX.¹⁵⁰ Mas Lindemann e seus companheiros em seus estúdios também estavam construindo uma imagem perpetuada no imaginário da população nacional e estrangeira à respeito da Bahia e de sua gente. Esta imagem estava cristalizada nas descrições dos viajantes, nas crônicas escritas sobre o povo da cidade do Salvador, na literatura e na música. O grande mérito dos fotógrafos foi o de produzir mecanismos capazes de divulgar esta criação ao grande público e imortalizá-las numa imagem/objeto, contribuindo assim para a construção de uma identidade local que poderia ser propagada eficazmente.

Zita Rosane Possamai em *Narrativas fotográficas sobre a cidade* destaca as nuances que a criação de coleções fotográficas possui. Para ela, ao criar um álbum fotográfico, seu autor cria também uma narrativa com imagens selecionadas entre tantas vistas por seu elaborador. Desta maneira as coleções implicam determinado olhar a respeito de uma dita “realidade”. Isso não é feito

¹⁴⁹ MT. Clichê Lindemann, Bahia. Cartão Postal *D. Creoula – Bahia*. 1881-19[...].

¹⁵⁰ Como exemplo disso temos as obras de artistas renomados criadas na primeira metade dos oitocentos. H. Chamberlain; J. C. Guillobel e J. B. Debret são alguns deles. Para maiores informações sobre estes artistas, sobretudo sobre Debret ver: Lima, Valéria Alves Esteves. *J.-B. Debret, historiador e pintor: viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2007.

de maneira aleatória “pois segue critérios, ideias ou intenções, pautadas, por sua vez, pelo imaginário social da época em que foi produzido.”¹⁵¹

Entretanto se as imagens destas mulheres estavam sendo vendidas como *souvenir* no início do século XX, os seus pares, no cotidiano não usufruíam a mesma estima de todos os baianos, nem dos estrangeiros. Ao descrever as vendedeiras espalhadas nas calçadas na década de 1860 o príncipe Maximiliano não foi tão delicado e poético, e deixou claro que nem todas as mulheres de cor da Bahia agradavam aos olhos:

No muro do jardim, ao longo do passeio, mulheres negras, de cócoras, vendiam frutas. Um grupo bastante interessante para o recém-chegado, no qual todos os tamanhos, idades e proporções estavam representados, através dos exemplares mais originais. Com roupas leves e descuidadas, verdadeiras bruxas, no aspecto rude e primitivo e na feiúra horripilante, a pele negra, com milhares de rugas como um recipiente de borracha, as mãos preto-cinza e os pés com mobilidade simiesca, a cabeça pequena, semelhantes à das tartarugas, coberta com uma carapinha curta e branca, dentes longos e brilhantes e olhos repugnantemente penetrantes, nadando em cachaça, essas velhas negras mercavam ao estrangeiro, com voz estridente [...].¹⁵²

Alguns aspectos são latentes no depoimento de Maximiliano. O primeiro a feiúra daquelas mulheres velhas e vestidas em trapos, o segundo é a voz estridente que incomodava os ouvidos bem como sua “mobilidade simiesca” e os seus “olhos repugnantemente penetrantes”, outro aspecto é o fato de estarem mercadejando nas ruas. Estes incômodos aos sentidos não eram percebidos apenas pelos recém-chegados, aquela visão não só chateavam os locais, como os envergonhava diante dos visitantes, como pudemos observar nas denúncias dos periódicos locais, explorados no capítulo anterior.

Elas quase sempre foram vendidas em postais depois de passassem por um processo de ressignificação dentro dos estúdios. A “pele negra, com milhares de rugas como um recipiente de borracha” assim como “a cabeça pequena, semelhantes à das tartarugas, coberta com uma carapinha curta e branca” não deixam dúvidas tratar-se de mulheres mais velhas e possivelmente africanas. Este aspecto, por si as desclassificaria do posto de “crioulas da Bahia”. Classificadas como pertencentes a uma sub-raça, próxima aos símios, quase que fora dos humanos, elas não poderiam representar a Bahia ou o Brasil em postais, sem que antes fossem transformadas em algo mais aprazível, ordeiro e “civilizado” dentro dos estúdios.

¹⁵¹ Possamai, Zita Rosane. *Narrativas Fotográficas Sobre a Cidade*. In.: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 27, n° 53, p. 55-90 – 2007. P. 56-57.

¹⁵² Habsburgo, Maximiliano. *Bahia 1860*. P. 81

3 - Mulheres de cor: das ruas e das casas.

A segunda série de postais de Lindemann além das “Crioulas” traz mulheres e homens trabalhadores. Aqui discutirei em separado as mulheres de cor que possuíam atividades ligadas à rua e as que trabalhavam diretamente nos lares das famílias abastadas da Capital.

Em 1860, Ferdinando Maximiliano José de Habsburgo nos deixou uma descrição da ação de uma dessas mulheres em plena Praça do Teatro.

Uma negra velha, gorda, média e horrorosa, atrevida como seu irmão negro no Inferno, o torço passado, coquetemente, em volta da cabeça, os seios, os ombros enrugados e os braços descarnados, sem invólucro inoportuno, acabou com a minha silenciosa felicidade, [...], enquanto que num contraste, essa filha da parte noturna de Eva conversava inacreditavelmente alto e fanhoso, incansável como uma matraca de Semana Santa. Nenhum irmão de cor passava por ali ou se encontrava nas proximidades a quem ela não bombardeasse, com alegria jocosa, espontânea. [...]. Não parava uma segundo de gritar estridentemente [...]. Pelo visto devia vender guloseimas, naturalmente para seu senhor e soberano, que a mandava pelo mundo afora, a fim de ganhar dinheiro [...].

Quando, por acaso, passava por ali um negro e comprava na mão da minha velha uma espécie de marzipã, e quando caíam algumas moedas de cobre no avental da bruxa agachada, ela pingava pela praça como um porco do mar prenehe – tão rápido o permitiam suas pernas secas – em direção ao velho Jago, o vendedor de aguardente, e engolia alguns copinhos de Cachaça, para refrescar sua garganta ressecada. Rapidamente voltava, começava, de novo, a tagarelice.”¹⁵³

Mais uma vez a descrição do príncipe tem como alvo uma mulher “velha” tão “atrevida como seu irmão negro no Inferno”. A “filha da parte noturna de Eva” era viciada em aguardente e “conversava inacreditavelmente alto e fanhoso”. Ela fazia da Praça do Theatro o palco de sua atividade de mercancia. Nas ruas da cidade inúmeras mulheres mercadejam. Eram africanas e crioulas; escravas, livres e libertas. Cecília Soares aponta para uma maior predominância das africanas, escravas ou libertas, trabalhando no ganho nas ruas da Bahia durante a primeira metade do século XIX, bem como o maior emprego de crioulas no trabalho doméstico. Esta pode ter sido uma tendência que perdurou ao longo do século. Vejamos o mapa onde Soares localizou os pontos que foram destinado em 1831 ao comércio varejista com tabuleiro; locais onde estas mulheres atuavam.¹⁵⁴ Ver mapa 03.

¹⁵³ Habsburgo, Maximiliano de. *Bahia 1860*. P. 222-223

¹⁵⁴ Soares, Cecília C. Moreira. *Mulher Negra na Bahia no Século XIX*. Salvador. P. 65.



PONTOS DE GRANHO DAS NEGRAS – 1831

- | | | |
|--------------------------------------|----------------------------------|----------------------------|
| 1 – Campo Lateral Igreja da Soledade | 6 – Largo do Pelourinho | 11 – Caes Dourado |
| 2 – Campo de Santo Antônio | 7 – Caminho Novo de S. Francisco | 12 – Quinze Mistérios |
| 3 – Largo da Saúde | 8 – Praça das Portas de S. Bento | 13 – Praça Guadalupe |
| 4 – Campo da Pólvora | 9 – Largo do Cabeça | 14 – Largo São Raimundo |
| 5 – Largo da Vitória | 10 – Praça do Comércio | 15 – Arco de Santa Bárbara |

Fonte: Mapa Topográfico da cidade de Salvador por Carlos Augusto Welyll.

O mapa 03 elaborado pela pesquisadora não deixa dúvidas: no ano de 1831 por toda a cidade era possível observar pontos de ganho onde as mulheres de cor trabalhavam. Importante observar que nas principais vias da Cidade Alta como a Rua Direta do Palácio ou Praça do Theatro, não foi permitida a sua atuação num comércio fixo.

O mapeamento dos pontos de venda das negras mostra que estavam espalhadas pela cidade em locais estratégicos. Encontravam-se em áreas de intensa movimentação comercial, como a praça do Comércio e o Caes Dourado, mas também em residencial [...].

Analisando as imagens dos tipos de “rua” do Rio de Janeiro, Patrícia Lavelle questiona:

Ao representar estes indivíduos como tipos vinculados a categorias como raça ou ocupação, procurariam estas imagens organizar a desordem das ruas da cidade, veiculando-a como pitoresca e submetida ao universo da obediência e do trabalho?¹⁵⁵

Esta parece ser uma pergunta válida também para a Bahia. A maneira ordeira com que estas mulheres são retratadas parece contrastar com a visão que delas se tem nas ruas. Mas será que como cocriador das imagens e criador da série de postais, Lindemann teria esta intenção? Vamos às imagens:

¹⁵⁵ Lavelle, Patrícia. *O Espelho Distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, 47-48.



Imagem 18 – C. *Caixinheiras* – Bahia.¹⁵⁶



Imagem 14 – H. *Vendedora de Fructas* – Bahia.¹⁵⁷

Entre os postais da coleção, consegui encontrar apenas dois que trouxessem mulheres que trabalhavam nas ruas da cidade. A imagem 18 traz as caixinheiras, assim chamadas por carregarem suas mercadorias em caixas, geralmente de madeira e vidro. São duas mulheres de cor sentadas próxima uma caixa de madeira e vidro. A primeira mulher está vestida com cores escuras (saia e pano da costa), com uma camisa branca que se aproxima dos trajes de beca. Ela carrega um turbante com detalhes em xadrez e segura uma espécie de gamela com alguma mercadoria para venda. Seu olhar penetrante em direção ao fotógrafo demonstra seu grau de consciência em relação à situação de pose em que se encontrava. A segunda mulher está vestida com roupas mais claras, mais próxima das vestimentas das “crioulas” vistas anteriormente. Ela carrega um pano da costa com listas verticais que acompanham a estampa de sua saia também de listas. O seu olhar perdido bem como suas feições de “poucos amigos” transmitem uma sensação de tédio que talvez venha do cansaço das possíveis horas de pose diante da câmera fotográfica. Esta mesma modelo aparece em outro postal, o *B. Uma Creada* – Bahia, onde ela pousa com ares de maior satisfação e interesse.

¹⁵⁶ AHM.Clichê Lindemann. C. *Caixinheiras* – Bahia. Cx. 0067. Dc. 0011.

¹⁵⁷ Como discutimos anteriormente existe a dúvida sobre a autoria desta imagem. Ela se faz presente aqui por compor a série de cartões postais criada pelo fotógrafo Rodolpho Lindemann.



Imagem 19 – B. *Uma Creada-Bahia*¹⁵⁸

As imagens dos dois postais parecem terem sido feitas no mesmo dia; o turbante branco que ela carrega como caixinheira está amarrado exatamente igual ao que figura na imagem da “criada”.

Como podemos perceber as caixas eram carregadas na cabeça. O fotógrafo João Goston na década de 1870 retratou as caixinheiras em estúdio carregando caixas na cabeça e sentadas ao lado delas.¹⁵⁹ Nas caixas uma infinidade de objetos poderiam ser vendidos: linhas, agulhas, tecidos, bem como alimentos. As mulheres de cor livres trabalhavam para si ou no ganho para outras pessoas. As escravas, por sua vez, eram postas ao ganho por seus senhores ou senhoras que poderiam possuir mais de uma delas para este serviço.¹⁶⁰ A prática de mercadejar com as caixas perdura durante todo o século XIX e chega ao XX, guardando relações e práticas de subserviência e insubordinação. O jornal *A Baía* em 02 de maio de 1905 traz a notícia do conflito entre uma caixinheiras e a mulher para quem ela vendia fazendas.

ESPANCAMENTO

A preta Elvira Martinha de Jesus, residente na Rua do Maciel de Cima, n.1, vive de carregar a caixa de fazendas com que mascateia a Síría Mariana de tal.

Não tendo recebido devidamente o seu salário, reclamou-o como fora natural, de sua patroa; esta, porém tomou a mal a reclamação e a resposta que deu a sua empregada foi uma grande descompostura, acompanhada de espancamento, ainda ajudada por um filho

¹⁵⁸ Foto reproduzida de ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

¹⁵⁹ João Goston. Salvador 1870. Acervo Instituto Moreira Salles.

¹⁶⁰ Soares, Cecília C. Moreira. *Mulher Negra na Bahia no Século XIX*. Salvador. P. 59.

seu.

A espancada se queixou ao Sr. tenente Oliveira Lima, policiador da Sé, que já deve ter dado as providências necessárias.¹⁶¹

Em 1905, a relação de Elvira Martinha de Jesus e sua patroa Síría Mariana de Tal se confundia com as relações anteriormente vivenciadas entre escravos e senhores. O castigo físico é indício disto. Ao cobrar seu salário, a caixinheiras é vista como insubordinada e é castigada por Síría Mariana como se fosse sua escrava. Talvez a própria Síría fosse uma liberta e/ou proprietária de escravos que, no tempo da escravidão, os tenham colocado no ganho e, por conta disso, tivesse ainda numa atitude senhorial. Ciente de que a atitude da patroa não era correta a “espancada se queixou ao Sr. tenente Oliveira Lima”.

Julgando pelo fato de Elvira Martinha residir na Rua do Maciel de Cima, na Sé, bem como, de ela ter feito queixa ao “policiador” da mesma freguesia; é possível que ela praticasse o comércio ambulante naquelas redondezas. Centro político, religioso, cultural e social da cidade que no início do século XX torna-se cada vez mais sofisticado, como vimos no capítulo anterior, com a implantação de cafés, cinemas etc.

A outra personagem trabalhadora que Lindemann apresentou em sua série foi a já apresentada neste capítulo a *H. Vendedora de Fructas – Bahia*. As vendedoras ou vendedeiras de frutas faziam parte de uma categoria profissional das ruas da Bahia que frequentemente aparecem nos relatos de viajantes. Em mais de uma oportunidade o príncipe Maximiliano de Habsburgo falou sobre elas. Continuando seu relato sobre o “grupo muito interessante para os visitantes estrangeiros”, ele discorre sobre as mercadorias mercadejadas pelas mulheres de cor: “[...] essas velhas negras mercavam ao estrangeiro, com voz estridente, loquazes e com ar de troça, goiabas, bananas, cocos e muitas frutas menores da mata virgem, até então desconhecidas para mim.”¹⁶²

Na Ilha de Itaparica, talvez mais familiarizado com a população local ou por ser uma vendedora de frutas mais jovem, o viajante foi muito mais delicado ao descrevê-la. As feições quase não humanas que ele descreve nas primeiras mulheres de cor que ele encontrou na Bahia parece que aos poucos foram sendo substituídas por outras menos agressivas ou estranhas.

Uma negra esbelta, com roupas leves, vinha andando com desenvoltura, ao longo do atalho. Na cabeça, numa enorme cesta, carregava bananas e laranjas, em direção ao porto. Mandamos a alegre jovem parar e, para sua satisfação, que ela externou através de uma conversa gutural, compramos frutas de que tanto precisávamos para nos restaurar.¹⁶³

¹⁶¹ Periódico *A Baía*. Salvador, 02 de maio de 1905. In.: O Negro na Imprensa Baiana no Século XX. <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br/index.php/busca/buscar>. Acesso: 24/11/2011.

¹⁶² Habsburgo, Maximiliano de. *Bahia 1860: esboços de viagem*. P. 82.

¹⁶³ Habsburgo, Maximiliano de. *Bahia 1860: esboços de viagem*. P. 176.

Mais uma vez chamamos a atenção para o fato de se tratar de uma jovem. O horror que o viajante esboçou ao encontrar “verdadeiras bruxas” é substituído pelos elogios à “negras esbelta”, “a alegre jovem” que andava com “desenvoltura” com sua enorme cesta de frutas na cabeça.

A *H. Vendedora de Fructas* recriada, possivelmente, por Lindemann em estúdio vestia-se como as crioulas da terra. Na cabeça além do turbante, carrega a rodilha de tecido para ajudar a equilibrar a farta cesta ou gamela de bananas e outras frutas que não consegui identificar com clareza. A variedade de frutas comercializada por essas mulheres era grande. O príncipe fala de bananas, laranjas, cocos e “muitas frutas menores da mata virgem”.

Nas costas, atado com um pano da costa, ela carregava uma criança bastante pequena que parece sonolenta, certamente cansada com o tempo de exposição que tiveram de enfrentar diante do fotógrafo.

A criança ali apresentada como sendo filho da jovem vendedora de frutas, tem a função de ajudar na reprodução de cena comum nas ruas da capital baiana onde mulheres de cor levavam seus filhos para a lida por não ter com quem os deixar ou, quem sabe, para sensibilizar os “fregueses” e assim vender suas mercadorias mais rápido. Esta é uma situação que perdurou ao longo do século XIX e XX, como registrou *A Coisa*, em 21 de fevereiro de 1900.

AO DR. CHEFE DE POLÍCIA

Pergunta-se que as providências que S. Ex. tem tomado com relação ao escandaloso fato que se deu há poucos dias, em que uma negra vendedora de frutas num dos mercados desta cidade, vendeu miseravelmente sua filha de menor idade a um capitalista refinoso, tendo sido incumbido da transação um outro valente capitalista, ex-empregado da Alfândega, achando-se também envolvido no escândalo um companheiro inseparável do celebre D. Juan e seu cafen. – Cabeça-Loura.¹⁶⁴

O fato ocorreu no mercado, na cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano. Ao que sugere a matéria, a criança vendida serviria para a prostituição e foi comprada por “um homem tratado como contrabandista de honra”, com mais dois envolvidos no crime, sendo um deles ex-empregado da Alfândega, provável contratante do serviço. A matéria não divulga os nomes dos envolvidos, possivelmente homens brancos e conhecidos da sociedade baiana. Esta é uma situação da qual as mulheres de Salvador não estão protegidas. Alberto Heráclito na terceira parte de seu trabalho *Salvador das Mulheres*, fala das “vivências sexo-afetivas e os limites da maternidade”.¹⁶⁵

Esta matéria traz à tona os perigos enfrentados pelas mulheres que trabalhavam nas ruas da Bahia e por seus filhos no pós-abolição. Mulheres pobres expostas a todo tipo de violência, eis o

¹⁶⁴ Periódico *A Coisa*. Salvador, 21 de fevereiro de 1900. In.: *O Negro na Imprensa Baiana no Século XX*. <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br/index.php/busca/buscar>. Acesso: 24/11/2011.

¹⁶⁵ Ferreira Filho, Alberto Heráclito. *Salvador das Mulheres: condição feminina e cotidiano popular na 'belle époque' imperfeita*. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGH da UFBA em 1994. P. 120 em diante.

tipo de cartão postal que não era criado para vender a Bahia. Será que esconder as mazelas desta parte da população era papel de quem divulgava imagens e histórias recriadas nos estúdios?

Outro risco para as pessoas que trabalhavam nas ruas, bem como para todos que precisavam circular pela cidade, eram os bondes e suas linhas. Atravessar as linhas dos bondes poderia ser fatal, sobretudo se carregasse pesados fardos. O *A Baía* em 22 de junho de 1910 traz a manchete “Desastre”. A matéria conta a história de Urânia Francisca Botelho, mulher de cor então com mais de 60 anos que trabalhava como vendedora ambulante de frutas. Na tarde do dia 21 de junho do mesmo ano, Urânia tentava atravessar a rua Conselheiro Pedro Luiz em frente a Secretaria de Polícia quando foi atropelada pelo Bonde da Linha Circular que ia do Centro da cidade para a Graça. A vendedora de frutas “foi transportada para o gabinete do serviço médico-legal, no pavimento inferior da Secretaria de polícia, onde recebeu os primeiros curativos, ministrados pelo ilustrado clínico Dr. Octaviano Rodrigues Pimenta”.¹⁶⁶

Consuelo Sampaio fala das transformações pelas quais a cidade passou nos últimos 50 anos do século XIX e como elas mexeram com o cotidiano da população.

Comerciantes enriquecidos, estrangeiros e nacionais, competiam com a igreja na ocupação das melhores áreas urbanas. Um ritmo acelerado substituiu a letargia das décadas precedentes. Inicialmente tímidas, as mudanças cresceram, promovendo rupturas nos hábitos seculares dos moradores. No fim do período, Salvador surge com cerca de 200 mil habitantes e os mais modernos meios de transporte coletivo, como bondes elétricos, ônibus e automóveis.¹⁶⁷

Tais mudanças provavelmente atingiram o cotidiano da população, sobretudo os mais velhos. Acelerados pelo uso da energia elétrica, os bondes encurtaram as distâncias da cidade. Em 1897 a primeira linha de bondes elétricos de Salvador foi inaugurada ligando o Comércio a Itapagipe em seguida a Cia. Linha Circular foi autorizada a utilizar os bondes elétricos nas ruas da Cidade Alta.¹⁶⁸

Os últimos três cartões postais da série que iremos tratar trazem três mulheres empregadas em tarefas domésticas. São os seguintes: *A. Ama-Bahia*, *B. Creada-Bahia* e *E. Lavandeira-Bahia*.

¹⁶⁶ Periódico *A Baía*. Salvador, 22 de junho de 1910. In.: *O Negro na Imprensa Baiana no Século XX*. <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br/index.php/busca/buscar>. Acesso: 24/11/2011.

¹⁶⁷ Sampaio, Consuelo Novais. *50 anos de urbanização: Salvador da Bahia no século XIX*. Rio de Janeiro: Versal, 2005.

¹⁶⁸ Para maiores informações sobre as modificações urbanas as quais Salvador passou durante a segunda metade do século XIX ver Sampaio, Consuelo Novais. *50 anos de urbanização: Salvador da Bahia no século XIX*.



Imagem 21 – A. Ama-Bahia¹⁶⁹

Imagem 20 – B. Uma Creada-Bahia¹⁷⁰

Imagem 22- E. Lavadeira-Bahia¹⁷¹

Um adendo é importante para explicar o fato de as lavadeiras estarem nesta categoria. Falando sobre os serviços desempenhados pelas escravas durante o século XIX em Salvador, Cecília Soares destaca:

Havia também um grande número de vendedoras de rua e negras que realizavam serviços para terceiros fora da residência senhorial. Inclui-se, nessa categoria, as denominadas negras do ganho de rua, a exemplo das vendedoras ambulantes, lavadeiras, engomadeiras.¹⁷²

Apesar de elas, bem como as engomadeiras, por vezes ser classificadas como trabalhadoras das ruas que oferecem seus serviços no ganho para variadas famílias; as coloco neste grupo por exercerem uma profissão de cunho doméstico, o mesmo faz Soares.

A primeira das três imagens traz uma ama de cor com uma criança branca atada ao corpo com um pano da costa de listras horizontais. Ela não traz o tradicional turbante e carrega um penteado imponente. Além da saia rodada de cita e a camisa branca, a ama que ilustra o primeiro cartão postal da série do *Clichê Lindemann*, também usa um colar de contas pequenas em combinação com a pulseira que carrega no braço direito e brincos. Apesar de carregar a criança branca com dignidade, a modelo não parece muito à vontade ao posar, antes parece desconfortável com a situação, talvez com dores nas costas por conta do tempo de exposição diante da câmera. A

¹⁶⁹ AHM. Fundo RBC. A. Ama-Bahia. 07/02/0067 Doc. 013.

¹⁷⁰ Foto reproduzida de ERMAKOFF, George. O negro na fotografia brasileira do século XIX. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

¹⁷¹ Idem.

¹⁷² Soares, Cecília C. Moreira. *Mulher Negra na Bahia no Século XIX*. Salvador. P. 37.

criança que aparenta ter mais ou menos dois anos de idade está vestida com uma roupa branca, sem grande sofisticação e apresenta os pés descalços, como os do suposto filho da *H. Vendedora de Fructas* apresentada anteriormente.

O fundo da imagem é composto por uma tela que não representa um ambiente doméstico, mas sim um cenário que lembra uma lagoa com conter vitórias-régias e juncos (vegetação aquática típica da água doce). Desta maneira a ama parece está a passeio com o seu “senhorzinho”. A criança parece muito bem acomodada atada ao pano da costa, isso pode indicar que ela, antes de tirar as fotografias já tivesse experimentado ou estivesse acostumada a esta maneira particular que as mulheres de cor carregarem seus filhos e ou os filhos de seus senhores ou patrões.

Outro dado interessante sobre a criança é o grau de atenção de seus olhar. Ele olha atentamente em direção ao fotógrafo. Talvez este estivesse fazendo algo para atrair sua atenção (como chamar a criança pelo nome ou mostrar um brinquedo), ou ainda outra pessoa, a mãe quem sabe, o fizesse. Outra hipótese a ser considerada é que a câmera possa ter atraído o olhar do menino.

O uso dos brinquedos nos estúdios foi uma constante quando se tratava de composições em que as crianças estavam presentes. Eles eram usados para distraí-las e ou compor imagens.

Novamente com relação aos retratos de crianças, nos quais muitas apareciam acompanhadas por um dos pais (ou pelos dois), ou pelas amas, ou segurando algum brinquedo, o colecionador de fotografias antigas e escritor Lou McCulloch ressaltou que o brinquedo era dado às crianças para que estas se distraíssem, não ficassem agitadas com o tempo que o processo levava, e para que elas adquirissem atitudes que lhes eram mais naturais, já que, normalmente, crianças eram retratadas com suas melhores (e mais difíceis de usar) roupas.¹⁷³

No próximo capítulo falarei mais sobre as amas e suas relações com as famílias a quem serviam.

A criada, segunda na organização da série é retratada de pé numa paisagem, que mais uma vez lembra o campo. Ela usa o figurino das crioulas menos abastadas e por isso, trabalhadoras, e está em total situação de pose, diferente do seu posicionamento na fotografia das caixinheiras aqui já trabalhada. A inclinação da cabeça, bem como a postura ereta e a forma como segura o cesto de flores são indicativos disto.

Quando, em 1887 o poder municipal de Salvador resolveu regularizar o trabalho doméstico bem como inscrever todos os trabalhadores livres ou libertos que o exercesse mediante

¹⁷³ Koutsoukos. *Negros no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. P. 66-67.

remuneração,¹⁷⁴ várias mulheres de cor se apresentaram para declarar suas profissões e demais dados requeridos pelas autoridades locais.¹⁷⁵

O gráfico abaixo traz os detalhes da distribuição dessas mulheres nas categorias de serviços domésticos oferecidos em Salvador. As criadas e as empregadas no serviço doméstico serão aqui agrupadas em uma única categoria profissional por entendermos que elas exerciam as mesmas funções e foram separadas por conta da prerrogativa da autodeclaração que o documento apresenta.¹⁷⁶

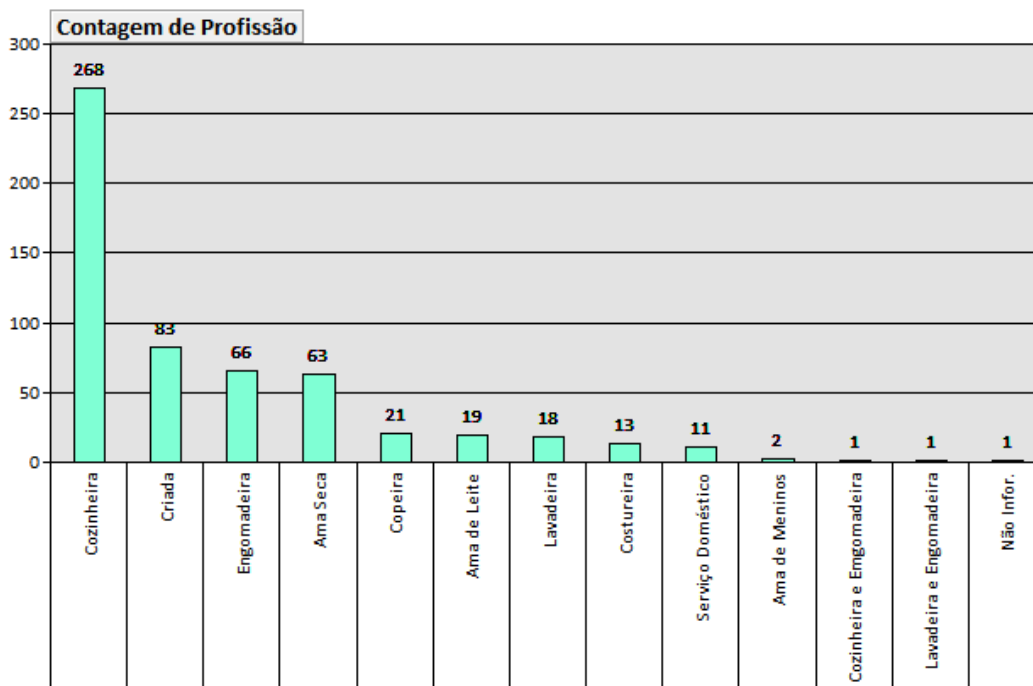


Gráfico 01 – Número de trabalhadoras domésticas inscritas a partir de 1887 em Salvador, distribuídas por categorias profissionais.

Juntas as categorias de criadas e serviço doméstico somam 94 inscritas, ou seja, mais ou menos 16,58% do total. As 83 criadas que se inscreveram foram caracterizadas como possuindo as seguintes cores.

¹⁷⁴ APEB. Registro S. P. Bahia. Empregados Domésticos, Colonial 7136 e APEB. Regulamento do Trabalho Doméstico, 1887. Colonial 1417.

¹⁷⁵ No próximo capítulo falarei mais sobre o regulamento do trabalho doméstico feito em 1887, bem como sobre os dados do registro de empregados domésticos assalariados.

¹⁷⁶ APEB. Registro S. P. Bahia. Empregados Domésticos, Colonial, 7136.

Tabela 01 – Distribuição das Criadas por Cor

Cor	Nº de Mulheres
Parda	30
Preta	21
Fula	11
Cabra	8
Mulata	4
Branca	3
Parda Escura	2
Acaboclada	1
Cabocla	1
Crioula	1
Quase Branca	1
Total	83

Como podemos observar a maioria das mulheres que se declaram criadas foram identificadas como pardas, portanto crioulas, seguidas das 21 pretas e 11 fulas. A única identificada como crioula, apesar de não ser a única nascida no Brasil, foi Justina Maria da Conceição. Ela se inscreveu no dia 11 de janeiro de 1893 quando trabalhava havia dois meses na casa do Sr. Frederico Egar. Justina era filha de Delfina, tinha 19 anos e nasceu na Bahia, provavelmente Salvador. Ela foi descrita como sendo de “estatura regular, rosto oval, olhos pretos sobreolhos regulares, cabelo carapinha meia cabeleira, nariz regular chato, boca regular.”¹⁷⁷ Das 657 mulheres inscritas entre 1887 e 1893, no livro que tive acesso, apenas 18 se declararam lavadeiras o que é um indício de que esta categoria profissional, possivelmente, estivesse, em Salvador, mais ligada a atividade do serviço de ganho, sem caracterizar nenhum vínculo empregatício com as famílias que serviam.

Esta é a categoria profissional da última mulher de cor da coleção de Lindemann que trabalharemos aqui. A *E. Lavadeira-Bahia*, pousa diante do mesmo cenário utilizado pelo fotógrafo para retratar a criada. A diferença é que a lavadeira é posicionada um pouco mais para a esquerda e no lugar dos juncos é colocado suporte onde a bacia de roupas fica sustentada. O figurino permanece com as mesmas características chegando a repetir a saia de chita florida que a ama utilizava em sua composição.

As lavadeiras assim como as demais trabalhadoras que, segundo a coleção do fotógrafo Lindemann, representavam a Bahia, cotidianamente enfrentavam conflitos e negociações na sociedade baiana em transformação. A lavadeira contratada pelo alferes Argolo para lavar e quem sabe engomar suas roupas, foi alvo da fúria do mesmo ao descobrir que suas roupas não foram

¹⁷⁷ APEB. Registro S. P. Bahia. Empregados Domésticos, Colonial, 7136. Reg. 733.

devolvidas em sua totalidade. Quando detectou a falta das roupas, Argolo passou a “espancar barbaramente” a mulher e mais tarde quando a encontrou na rua voltou a espancá-la. O alferes, já envolvido em outros crimes ligados a sua posição política foi indiciado pelo “próprio Dr. Chefe de segurança pública, que tem tomado todo interesse em punir o delinquente.”¹⁷⁸

Para Cecília Soares, as lavadeiras, mesmo as escravas, aproveitavam de certa liberdade ao sair para desempenhar seus serviços. Ao se encaminhar para os pontos de lavagem de roupas (fontes e chafariz), elas podiam circular pela cidade e, nestes locais criar laços de amizade e solidariedade entre si e entre outros grupos de trabalhadores. Para a pesquisadora, os locais de lavagem de roupas eram vistos de maneira ambígua. “[...] do ponto de vista do branco foram considerados lugares de bagunça e brigas; para seus frequentadores era um local de camaradagem e trabalho, apesar dos conflitos que certamente também ali explodiam vez por outra.”¹⁷⁹

Com efeito, as reclamações da população não deixam dúvidas sobre os conflitos que existiam nestes locais.

Muitas reclamações temos recebido a respeito do modo pouco correto por que procedem lavadeiras e indivíduos que nas margens do Dique se reúnem.

Avaliando em nada o decoro público, manifestam pela incorreção de modos, gestos e linguagem, desconhecimento completo das noções mais elementares de civilidade, de respeito, não só a se próprio, como aos demais.

Fazendo chegar tais descomedimentos ao conhecimento da autoridade competente, nada mais temos a dizer, porque sabemos quanto ela se esforça também servir a causa pública.¹⁸⁰

As brigas bem como, a “incorreção de modos, gestos e linguagem”, eram comuns nas fontes onde aguadeiros e lavadeiras compartilhavam o local de trabalho. Os conflitos com as autoridades, representadas ali pela polícia, também eram constantes e segundo, Cecília Soares, muito violentos.¹⁸¹

Percebemos neste capítulo que os conflitos eram constantes em todas as categorias representadas. Mesmo as crioulas, categoria que, como vimos, tornou-se símbolo do Estado da Bahia, não lhes era dada uma opinião unânime sobre sua beleza, conduta e representatividade. Nesta série as “Crioulas da Bahia” sempre são retratadas com joias. Como vimos elas poderiam variar de acordo com a condição financeira que cada mulher possuía. As crioulas “trabalhadoras”,

¹⁷⁸ Periódico *Correio do Brasil*. Salvador, 12 de setembro de 1903. In.: O Negro na Imprensa Baiana no Século XX. <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br/index.php/busca/buscar>. Acesso: 24/11/2011.

¹⁷⁹ Soares, Cecília C. Moreira. *Mulher Negra na Bahia no Século XIX*. Salvador. P. 54-55.

¹⁸⁰ Periódico *Diário de Notícias*. Salvador, 24 de janeiro de 1900. In.: O Negro na Imprensa Baiana no Século XX. <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br/index.php/busca/buscar>. Acesso: 24/11/2011.

¹⁸¹ Soares, Cecília C. Moreira. *Mulher Negra na Bahia no Século XIX*. Salvador. P. 55.

ou como preferiu Nina Rodrigues “operárias”, não se vestiam como as “ricas” e, conseqüentemente, não chamavam esteticamente tanta atenção como aquelas que possuíam maior número de joias, por exemplo. Lindemann conseguiu retratar as duas e tentou reconstruir em seu estúdio o cotidiano de ambas com seus adereços específicos.

As mulheres de cor da Bahia também foram retratadas de maneira diferente dos seus pares do sexo masculino. Enquanto “os operários negros conservam o hábito de vestes brancas, de tecido grosso de algodão, calça e camisa justa e curta que lembra os *camisus* nagôs”, as “operárias negras” fazem uso de um figurino muito mais elaborado e variado. Para Nina Rodrigues é justamente a maneira peculiar de se vestir das negras na Bahia o que lhes deu o qualitativo de “baiana”.¹⁸² Como podemos perceber pelas palavras de Nina Rodrigues esta também era uma ideia aceita pela sociedade local. As crioulas também são representadas por mulheres jovens. Neste caso a juventude pode ser entendida como a garantia de que se tratava de crioulas e não africanas. O que não é verificado quando observamos os inventários, testamentos e arrecadações das africanas. Mesmas as africanas vestiam-se como crioulas e possuíam entre seus bens joias e a indumentária típica. Francisca Conceição, por exemplo era africana. Ela morreu e entre seus bens arrecadados em 1893 constavam joias de ouro e prata características do uso das “crioulas”, além das saias rodadas e de três panos da Costa novos.¹⁸³

A possibilidade de autorrepresentar-se permite que estas mulheres distanciem-se de seus antepassados africanos e dos estigmas que aquela sociedade os atribuía. Afirma-se como “crioulas da Bahia” garantia a sua inserção na cultura nacional supostamente superior à africana.¹⁸⁴

A mágica dos estúdios consiste em escolher o tipo ideal, com as vestes e adereços próprios, com pano de fundo que harmonize e as poses perfeitas para transformar mulheres comuns em ícones de um Estado ou, se preferir, de uma cultura. Trocando em miúdos a receita utilizada por Lindemann foi simples, apesar de conflituosa: mulheres de cor, jovens (para se diferenciar das africanas) e vestimentas com adereços que já eram entendidos como característicos das crioulas. Este “caldeirão” que o estúdio fotográfico se transformou era o local onde o fotógrafo e suas modelos construía juntos as imagens finais. A autorepresentação ficou latente, sobretudo quando observadas as poses e feições das mulheres.

¹⁸² Nina Rodrigues, Raymundo. *Os Africanos no Brasil*. P. 110-111.

¹⁸³ APEBa. Judiciário, Arrecadação 07/3214/33.

¹⁸⁴ Ver: Consorte, Josildeth Gomes. “A mestiçagem no Brasil: armadilhas e impasses”. In.: **Revista Margem**. Nº 10, 1999; Nascimento, Washington Santos. “Maria Crioula”, “José Pretinho” e o “Mulato Claro de Olho de Gato”: representações de mestiços, pretos e negros no sertão baiano (1870-1930). In.: **Afro-Ásia**. Nº48, 2013. P. 237-272; Reis, Eneida A. *Mulato: negro-não-negro e/ou branco-não-branco*. São Paulo, Altana, 2002 e SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. *O Espetáculo das Raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

Patrícia Lavelle avalia que, ao fotografar e publicar as imagens destas mulheres, talvez se tentasse colocar ordem nas ruas das capitais, local de atuação pública de caixineiras, lavadeiras, vendedoras de frutas; crioulas ou africanas¹⁸⁵. Mesmo esta sendo uma boa hipótese, e certamente a intenção de tais imagens passava por essa estrutura de pensamento, a autora observa que “no interior destas fotografias” é possível ver através da “postura dos corpos, nos olhares e atitudes” algo que foge a esta formatação. É neste fugir a uma formatação ideal que podemos observar o indivíduo presente e atuando neste processo que não pode ser visto como de mão única, mas sim como lugar de trocas e conflitos. Aqui está em (re)construção a tradição, a cultura popular e o lugar de cidadania de seus agentes. Nesta disputa, se tenta enquadrar e controlar ideologicamente uma parcela da população que, ao seu modo, busca apropriar-se destes mesmos elementos na tentativa inserir-se na ordem republicana.

¹⁸⁵ Lavelle, Patrícia. *O Espelho Distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, 47-48.

Capítulo 3 – “Uma baianinha com todos os ‘pertences’”: as famílias baianas vestidas do outro.

Em torno da extensa mesa elástica toda coberta por um pano da Costa listrado de azul, tinha as cadeiras sempre limpas de pó.¹⁸⁶

A presença da gente de cor empregada nos afazeres domésticos em casas-grandes e sobrados é algo que ultrapassou os séculos do escravismo e os variados processos que compõem a história do Brasil. Mas, o que diz o pano da costa enfeitando a mesa de uma família de comerciantes de Salvador retratada por Xavier Marques no folhetim *O Feiticeiro* sobre a cultura baiana? Se pensarmos um pouco veremos que o autor recorre ao registro da intimidade nos lares soteropolitanos.¹⁸⁷ O autor usou tal artifício para nos falar sobre a presença negra na formação cultural da Bahia e do Brasil.¹⁸⁸

Como Xavier Marques vários outros literatos, pesquisadores, sociólogos etc. interpretaram a cultura nacional pautada pelo paternalismo, pelo sistema escravagista e pela presença das diferentes “raças humanas” que aqui interagiram.¹⁸⁹

Analiso neste capítulo uma série de imagens fotográficas de crianças brancas, algumas de famílias com destaque na sociedade baiana, fantasiadas para festas carnavalescas ou não, como africanas e crioulas nas primeiras décadas do século XX. Pretendo compreender tais representações como parte das interpretações que setores abastados da sociedade baiana faziam da presença negra no seu cotidiano, no pós-abolição. É preciso acentuar que tal processo foi iniciado ainda no século XIX com a interação das amas de cor e as diversas mulheres que serviam nas casas com os membros das famílias locais. As “baianinhas”, como eram designadas as meninas brancas vestidas como as “mulatas da Bahia” ou “crioulas da Bahia”, compunham uma série de imagens que começaram a aparecer em revistas como *A Cegonha* e a *Bahia Illustrada*, na segunda década do século XX. Para entendermos os sentidos possíveis da produção destas imagens é preciso recuar um

¹⁸⁶ Xavier Marques. *O Feiticeiro*. Cap. III. In.: **Jornal A Notícia**. 23 de setembro de 1914, Nº 4, Ano I.

¹⁸⁷ Outras obras do autor: MARQUES, XAVIER. *Tradições religiosas da Bahia*. Revista IGHBA. Salvador, n. 55, p.375-382, 1929 e *Uma família baiana*. Bahia, Imprensa Popular, 1888.

¹⁸⁸ Sobre Xavier Marques ver: SALLES, Jesus David. *O Ficcionalista Xavier Marques: um estudo da transição ornamental*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977; FROES, Heitor P. *Conferência sobre Xavier Marques na Academia Brasileira de Letras*. In: **Revista da Academia de Letras da Bahia**, n. 16, ano XIII, vol. VIII, Salvador, 1942. pp. 175-177 e Oliveira, Marcelo Souza. *Xavier Marques entre os intérpretes do Brasil: raça e nação na Primeira República*. Tese de doutorado. Universidade Federal da Bahia, 2013.

¹⁸⁹ O mais conhecido deles é o sociólogo Gilberto Freyre (1900-1987) com seu clássico *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Outro é Euclides da Cunha (1866-1909) que, antes de Freyre, começa pensar sobre a formação do Brasil e através da literatura busca expressar suas idéias. Sua principal obra é *Os Sertões*, publicada em 1902 após o escritor ter regressado de Canudos e ter sido testemunha do massacre dos seguidores do beato Antonio Conselheiro. As primeiras décadas do século XX são férteis em estudos que pensam a nação brasileira e seu povo. Além dos autores acima destaque também: Francisco José de Oliveira Vianna (1883-1951), com as obras *Populações Meridionais do Brasil* e *Raça e Assimilação*, publicadas respectivamente em 1922 e 1932; Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), com a importante obra *Raízes do Brasil* publicada em 1936, e Caio Prado Junior (1907-1990), com o livro *Formação do Brasil Contemporâneo* de 1942.

pouco para o século XIX e perceber os papéis ocupados por mulheres africanas e crioulas no cotidiano dos lares das famílias da elite local. Para tanto usarei além das imagens de meninas brancas vestidas como negras publicadas em periódicos da época, documentos que falam sobre a presença e a interação negra dentro dos lares soteropolitanos como registros de empregados, testamentos e inventários; bem como alguns textos literários e jornalísticos.

Neste sentido é válido questionar qual o papel das inúmeras profissionais “de cor” que participavam do cotidiano dessas famílias na construção imagética de meninas vestidas com turbantes e chinelas que serviram como representações da Bahia nas primeiras décadas do século passado e quais imagens a elite baiana vai construir de sua própria história e dos legados da escravidão africana.

1 - Trabalhadoras de cor nas ruas e lares soteropolitanos: escravas, livres e libertas

A pesquisadora Kátia Mattoso analisando os dados do primeiro censo de caráter oficial realizado em 1872 pôde constatar que a cidade de Salvador possuía 108.138 habitantes dos quais aproximadamente 11,6% eram escravos. Quando somados às aproximadamente 62.000 pessoas livres ou libertas de cor abarcavam 68,9% de toda a população soteropolitana. Os dados do censo permitiram a Mattoso apontar um relativo equilíbrio entre homens e mulheres de cor livres, libertas e escravas. Caso tenha havido este equilíbrio entre homens e mulheres de cor, aproximadamente 30.000 mulheres de cor viviam na Salvador do final do século XIX e ocupavam-se no ganho, no comércio de rua e nas atividades domésticas.¹⁹⁰

Neste mesmo censo é possível perceber os principais locais de moradia dessas mulheres. De acordo com Cecília Soares essas mulheres residiam em freguesias próximas aos seus locais de trabalho, ou seja, nas freguesias onde o comércio era forte como as localizadas próximo ao porto e aos grandes mercados a exemplo da Nossa Senhora da Conceição da Praia e a da Nossa Senhora do Pilar ou em locais de residência das famílias brancas como na Victória e no Passo, onde trabalhavam no ganho ou como empregadas domésticas¹⁹¹.

Baseada em inventários *pós-mortem* do século XIX (1811-1888), Maria José Andrade observou 16 ocupações das mulheres escravas em Salvador. Observemos a tabela 2.

¹⁹⁰ Mattoso, Kátia. *Bahia Século XIX: uma província do Império*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.

¹⁹¹ Soares, Cecília C. Moreira. *Mulher Negra na Bahia no Século XIX*. Salvador, EDUNEB, 2006.

Tabela 2 – Ocupações de Escravas: Salvador 1811-1888

Ocupação	Número	Ocupação %
Doméstica	969	27,2
Costureira	376	10,6
Ganhadeira	367	10,3
Lavadeira	238	6,7
Cozinheira	150	4,2
Serviço de roça	113	3,2
Rendeira	61	1,7
Engomadeira	58	1,6
Vendedora	35	1,0
Bordadeira	20	0,6
Serviço de tirar pedra	15	0,4
Doceira	06	0,2
De fazer conta de ouro na prensa	04	0,1
Charuteira	02	0,5
Sem especificação	1146	32,6
Total	3560	100%

Fonte: Andrade. *A Mão de Obra Escrava em Salvador. 1808-1888.*

Dentre as ocupações descritas 27,2% era de doméstica. Se somarmos às domésticas outras ocupações que possivelmente eram realizadas dentro da casa dos senhores como lavadeiras, cozinheiras, engomadeiras, bordadeiras, doceiras, este índice chega a 40,5% do total e 47,4% das ocupações declaradas, desta maneira podemos observar que grande parte das escravizadas na Salvador oitocentista compartilhavam de alguma maneira da intimidade do lar de seus senhores.¹⁹²

Cecília Soares destaca também que as crioulas eram preferidas para as ocupações domésticas enquanto as escravas africanas se ocupavam de atividades ligadas à rua, no ganho por exemplo. A explicação deste fenômeno pode está ligada ao fato de que as crioulas, por serem nascidas e criadas na cultura local, possuíam um grau maior de socialização e por este motivo estarem mais próximas das famílias dos senhores e melhor adaptadas aos seus costumes. Outra explicação estaria no maior número das crioulas em relação às africanas, sobretudo na segunda metade do século com o cessar do tráfico negroiro.¹⁹³

A falência do escravismo no Brasil foi acompanhada em Salvador pelo empenho das autoridades públicas em mapear o trabalho doméstico. Em 1887, às vésperas da abolição, o poder

¹⁹² Andrade, Maria José de Souza. *A Mão de Obra escrava em Salvador – 1811-1888.* São Paulo. Corrupio, 1988.

¹⁹³ Sobre as mulheres de cor trabalhadoras das ruas de Salvador ver: Soares, Cecília C. Moreira. *Mulher Negra na Bahia no Século XIX* e Ferreira Filho, Alberto Heráclito. *Salvador das Mulheres: condição feminina e cotidiano popular na 'belle époque' imperfeita.* Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGH da UFBA em 1994.

municipal de Salvador determinou através de edital a criação do registro de empregados domésticos da capital que não fossem escravos e trabalhassem por um salário¹⁹⁴. Não buscarei esgotar neste trabalho as possibilidades de análise deste documento, mas, apenas, usar alguns de seus dados como base para a caracterização dos empregados domésticos que atuavam na capital baiana em troca de um salário no final dos oitocentos de maneira a avaliar a importância de sua presença na construção íntima da cultura local.¹⁹⁵

A abertura de um dos livros produzidos a partir da 2ª Postura deste edital dizia o seguinte:

Distribuído ao Sr. Vereador João Lourenço de Souza
Seixas para o fim mencionado no termo infra.

Este livro numerado e por mim rubricado, por designação da Presidência da Câmara, de conformidade com o disposto na Postura Nº 2 das aprovadas por Ato do Governo da Municipalidade de 5 do mesmo mês, servirá para o registro da inscrição das pessoas que sendo livres ou libertas tomarem mediante salário a ocupação de criados de servir, cozinheiros, copeiros & &, segundo as Posturas nºs 2 e 4 do Edital citado.

Alem, deste termo leva o de encerramento na ultima página.

Paço da Câmara Municipal da Bahia, 31 de Março de 1887.

João Loirenço de Souza Seixas.¹⁹⁶

O edital em sua postura 3ª proibia a inscrição dos trabalhadores que não fossem vacinados; sofresse de “moléstia contagiosa” ou que causasse “repugnância”; os que estivessem enfrentando processo judicial enquanto não fosse declarada a sua inocência; menores sem autorização do pai, da pessoa legalmente responsável ou do Juiz de Órfãos; e as mulheres casadas que vivessem com seus maridos sem a autorização destes. Esta postura obrigou mulheres como a Maria do Carmo, cozinheira de 20 e de cor fula a pedir que seu marido a autorizasse não só a se inscrever nos registros de trabalhadores domésticos como a exercer sua profissão de cozinheira, dando a ele o poder de decidir sobre sua vida profissional e financeira¹⁹⁷.

¹⁹⁴ APEB. Regulamento do Trabalho Doméstico, 1887. Colonial 1417.

¹⁹⁵ A última página do livro parece pertencer a outro. Nela consta numeração repetida (entre 774 e 779), mas com matrículas diferentes. Caso esta hipótese for verdadeira indica que existiu mais um livro como este com no mínimo 779 pessoas inscritas e com dados tão ricos como os encontrados. Outro dado importante sobre esta fonte é que a página final com o termo de encerramento anunciado no de abertura não foi encontrado. As inscrições são interrompidas no número 784 de modo que podemos acreditar que o documento esteja incompleto. No Arquivo Público do Estado da Bahia encontrei na Seção Colonial um grupo de documentos denominados “Polícia, assuntos diversos”, entre eles algumas páginas destes livros de matrículas de trabalhadores domésticos. As páginas soltas parecem pertencer pela forma como as informações foram arrumadas, ao menos dois livros distintos sendo que um deles chegou a inscrever 1249 profissionais com as mesmas informações que encontrei no livro aqui pesquisado.

¹⁹⁶ APEB. Registro S. P. Bahia. Empregados Domésticos, Colonial 7136.

¹⁹⁷ APEB. Registro S. P. Bahia. Empregados Domésticos, Colonial 7136, registro nº 46.

Com esta matrícula a Câmara Municipal procurava estabelecer o maior controle sob estes trabalhadores, em sua maioria negros e certamente preparava-se para o fim eminente da escravidão, tentando regulamentar a presença deles nos lares das famílias soteropolitanas. Para o maior controle desta grande parcela da população, na 4ª postura ficou estabelecido que:

No ato da inscrição receberá o inscrito uma caderneta, também fornecida pela Câmara, mas autenticada na Secretaria da Polícia, contendo impressas as presentes posturas e 24 folhas em branco, a qual servirá para lançar-se n'ela o que constar no livro do registro sobre a inscrição, assim como qualquer declaração que mandar fazer o Chefe de Polícia, e no seu impedimento o Delegado do Primeiro Distrito do termo da Capital, a pedido do legítimo possuidor da mesma caderneta, quando for considerado atendível, ou quando a autoridade entender conveniente mandar fazê-la independente de pedido.¹⁹⁸

Esta caderneta era de porte obrigatório. Ela deveria ser apresentada aos empregadores que seriam punidos com multa de 20\$000 (vinte mil réis) ou quatro dias de prisão caso contratassem funcionários sem a devida inscrição. Ao menos uma vez por ano os trabalhadores inscritos deveriam apresentar-se na Repartição da Polícia portando, obrigatoriamente, a sua caderneta onde seria anotada a declaração de sua presença. Desta maneira o poder público, teoricamente, manter-se-ia informado sobre os movimentos dos trabalhadores, as funções que eles exerciam, os patrões que os contratava e sua conduta diante destes.

A crise do escravismo era então evidente. Já o modo como a abolição se daria, as relações de trabalho que prevaleceriam, as possíveis indenizações e a maneira de manter a subordinação dos trabalhadores eram pontos que permaneciam em aberto.¹⁹⁹ Maneiras de manter a população livre ou liberta sobre controle não devem ser encaradas como excepcionais. O medo das reações possíveis da população de cor diante da extinção da servidão assombrou o sono dos senhores e das autoridades. A insubordinação coletiva e a desordem que isso poderia provocar de certa maneira se concretizaram. Wlamyra Albuquerque destaca que:

Embora a abolição não tivesse sido a tempestade avassaladora como disseram os mais alarmados ou ficcionistas, o clima de paz exaltado em muitas reuniões dos abolicionistas foi ilusório. Poucos dias depois do 13 de maio de 1888, o Ministério da Justiça recebeu de diversas províncias comunicados e pedidos de ajuda para serenar os ânimos, ou conter um “perigoso estado eufórico”. Era a euforia dos libertos, a insatisfação

¹⁹⁸ APEB. Regulamento do Trabalho Doméstico, 1887. 4ª Postura. Colonial 1417.

¹⁹⁹ Sobre o tema ver, entre outros: Albuquerque, Wlamyra R. de. *O Jogo da Dissimulação: abolição cidadania negra no Brasil*; Oliveira, Marcelo Souza. *Uma Senhora de Engenho no Mundo das Letras: o declínio senhorial em Anna Ribeiro*. Salvador, EDUNEB, 2008; Fraga Filho, Walter. *Encruzilhadas da Liberdade: histórias de escravos e libertos na Bahia*. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 2006 e Mata, Iacy Maia. “*Libertos de Treze de Maio*” e *Ex-senhores na Bahia: conflitos no pós-abolição*. *Afro-Ásia*, 35 (2007), 163-198.

dos fazendeiros, as contendas entre ex-escravos e ex-senhores, as disputas entre liberais e conservadores a promover o que mais assusta os poderes públicos: a desordem.²⁰⁰

A autora observa que, sendo o Brasil um país que permaneceu séculos como escravista, acabar o binômio escravo/senhor “trouxe instabilidade para relações fundadas em antigas regras, ameaçou velhas políticas de sujeição e inclusão social”.²⁰¹ Mesmo se considerarmos que a abolição não extinguiu todas as relações hierárquicas vigentes, já muito os ex-escravos buscaram interpretar e vivenciar sua liberdade de maneira diferente do que pretendiam os ex-senhores.

Marcelo Souza Oliveira em *Uma Senhora de Engenho no Mundo das Letras: o declínio senhorial em Anna Ribeiro* destaca o sentimento de ingratidão que a classe senhorial observava em seus ex-escravos que os abandonaram em plena época da coleta de 1888. Analisando a obra da romancista baiana Anna Ribeiro, o autor observa a visão de uma mulher integrante de uma elite senhorial agrária que, apesar de abolicionista, percebe os ex-senhores como vítimas do governo Imperial e dos ex-escravos “ingratos” que os abandonaram apesar de terem sido bem tratados.²⁰² Diz Marcelo Oliveira ao analisar o conto *Violeta & Angélica*, publicado em 1906:

Anna Ribeiro acaba construindo uma alegoria que aponta o senhor de engenho como “vítima” desse processo, que teria sido desencadeado com a lei do 13 de maio. Em todo contexto do conto se quer passar uma ideia de que a “a classe dos agricultores” fora injustiçada pelo Estado e por aqueles que no cativeiro foram “bem” tratados pelos antigos senhores com seus “favores” e “concessões”.²⁰³

Como podemos observar as autoridades tentavam preparar a sociedade para a abolição da escravidão regulamentando as relações de trabalho a serem estabelecidas desde então. Desta maneira, iniciar um mapeamento dos trabalhadores domésticos livres ou libertos de Salvador, em 1887, parecia ser uma boa forma de começar o controle dos futuros trabalhadores e estabelecer condutas de comportamento para esta categoria. O livro de registros mencionado possui o registro de trabalhadores livre assalariados entre os anos de 1887 e 1893, possibilitando a inclusão de trabalhadores de cor recém-saídos do cativeiro com a lei de 1888. A lei neste sentido torna-se um instrumento da classe dominante que luta para manter a ordem social em um momento de dissolução de antigos laços de dominação.²⁰⁴

A existência da caderneta também proporcionava ao contratante observar as famílias para quem determinado profissional já havia trabalhado e com isso a possibilidade de checar seus

²⁰⁰ Albuquerque, Wlamyra R. de. *O Jogo da Dissimulação: abolição cidadania negra no Brasil*. P. 95.

²⁰¹ Idem. p. 97.

²⁰² Oliveira, Marcelo Souza. *Uma Senhora de Engenho no Mundo das Letras: o declínio senhorial em Anna Ribeiro*.

²⁰³ Idem. p. 102.

²⁰⁴ THOMPSON, E. P. *Senhores e Caçadores*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

anteriores e condutas diante dos patrões ou amos, como o poder municipal nomeou os empregadores no edital que pretendia regularizar o trabalho doméstico assalariado livre.

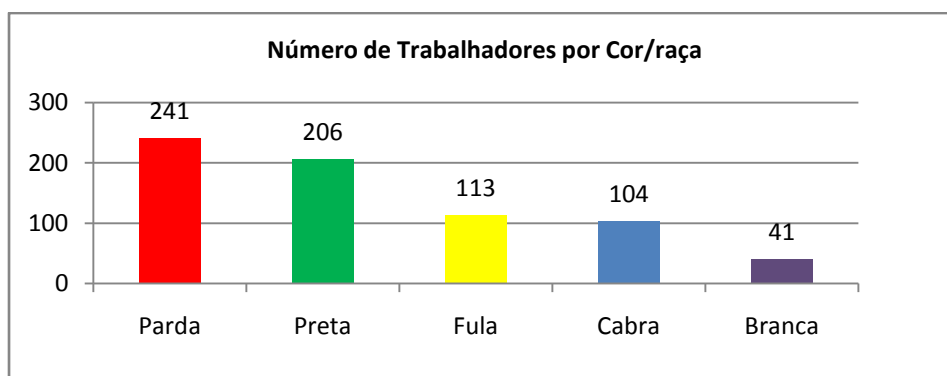
O livro mais íntegro gerado por este edital ao qual tive acesso é riquíssimo. Nele estão inscritos 792 empregados. Além de seus nomes constam, quando conhecidos e declarados, os nomes de seus pais; a idade; sexo; cor; estado civil; naturalidade e nacionalidade; características físicas; ocupação e dados sobre os empregadores incluindo em alguns casos raros o valor dos salários pagos.

O edital em sua 2ª postura deixa a critério do trabalhador inscrito a declaração de sua filiação, desta maneira ele poderia desvincular-se de sua ascendência escrava e, sobretudo, africana. A não declaração da sua filiação revelava também o desconhecimento desse parentesco por muitos bem como a desarticulação de determinadas famílias que passaram pelo cativo. Dos 9 africanos inscritos, (número próximo ao de portugueses que foram de 7), 4 deles não declararam sua filiação; 1 declarou os nomes de pai e mãe e 4 apenas do pai ou da mãe, sugerindo certa fragmentação das famílias de africanos pela dinâmica interna da escravidão, muito diferente dos portugueses registrados que sem exceção declararam os nomes de pais e mães, reafirmando sua origem européia.

205

Entre os 792 trabalhadores domésticos matriculados entre 1887 e 1893, incluindo os da numeração repetida, 567 (72%) são mulheres e 224 (28%) são homens, a maioria é de brasileiros: 96,9% do total. 9 africanos, 7 portugueses, 3 polacos, 1 espanhol, 1 paraguaio, 1 “europeu” e 1 não identificável. Outra característica marcante desta parcela da população diz respeito ao seu pertencimento ético-racial. Observe:

Gráfico 2 – Trab. Domésticos de Salvador p/ Distribuição Étnico-raciais²⁰⁶.



O Gráfico 1 deixa claro que a maioria dos trabalhadores domésticos eram de cor preta ou parda somando 447 indivíduos o que representa mais de 50% do total geral. Por outro lado o

²⁰⁵ APEB. Polícia, Assuntos Diversos. Colonial 6506.

²⁰⁶ O gráfico 1 demonstra apenas as 5 principais categorias étnico-raciais das 18 apresentadas no Livro de Registro dos Trabalhadores Domésticos de Salvador em 1887.

número de brancos é de apenas 41 indivíduos, perfazendo um percentual de 5,17% dos trabalhadores matriculados.

As mulheres estão agrupadas em 12 categorias profissionais. Observe a tabela 2 com os detalhes de suas ocupações:

Tabela 3 – Empregadas por Ocupação em Salvador 1887.

Ordem	Ocupações	Nº de Matriculadas	%
01	Ama de Leite	19	3,36
02	Ama de Meninos	2	0,36
03	Ama Seca	63	11,10
04	Copeira	21	3,70
05	Costureira	13	2,29
06	Cozinheira	268	47,19
07	Cozinheira e Engomadeira	1	0,17
08	Criada	83	14,61
09	Engomadeira	66	11,61
10	Lavadeira	18	3,16
11	Lavadeira e Engomadeira	1	0,17
12	Serviço Doméstico	12	2,11
13	Não Informado	1	0,17
Total		568	100%

Fonte: APEB. Registro de Empregados Domésticos, Colonial 7136.

As amas se apresentaram em três categorias diferentes: amas de leite, amas de meninos e amas secas. Juntas somam 84 empregadas, 14,82% das mulheres matriculadas. Elas gozavam de grande intimidade com as famílias de seus senhores ou patrões com a possibilidade de criar laços de afeição com as crianças que cuidavam. O edital que regulamentou o trabalho doméstico assalariado em Salvador dedicou oito das suas vinte sete posturas a regular o trabalho das amas de leite. Nenhuma outra categoria profissional teve tanta atenção como elas. Apesar de o livro de inscrições só possuir 19 amas de leite inscritas (3,36% das trabalhadoras e 2,4% do total de inscritos) número três vezes menor que o das amas secas, o quê indica sua reduzida participação entre os trabalhadores do lar, as amas de leite possuíam importância fundamental para o Estado e para as

famílias tendo em vista o tempo que foi dedicado à regulamentação das especificidades de seu serviço.²⁰⁷

As posturas em que são tratadas as especificidades do trabalho das amas de leite visavam, sobretudo a garantia da saúde e o bem estar das crianças que elas viessem a cuidar. Desta maneira elas seriam punidas se escondessem moléstia ou incapacidade de amamentar, caso se recusassem fazer o exame médico designado pela Câmara, pelo Chefe de Polícia, pelo Delegado ou pela Inspetoria de Higiene Pública a pedido do amo. Essas medidas obviamente visam garantir a qualidade do leite que alimentaria a criança e desta maneira se garantiria também a sua saúde.²⁰⁸

Outras posturas versavam sobre o fim da amamentação e determinava punições específicas para as amas de leite que abandonassem o serviço sem uma justa causa e sem o aviso prévio de 15 dias tempo maior que a dos outros trabalhadores. A multa aplicada era de 30\$000 (trinta mil réis) menor que a das outras categorias ou de 8 dias de prisão, o dobro do que era aplicado aos demais trabalhadores.

O edital também buscou dar algumas garantias às amas de leite como aos demais trabalhadores. Em sua postura nº 18 descreve as justas causas as quais as amas de leite poderiam recorrer caso desejassem sair do emprego antes de findo o seu contrato sem recair sobre elas as punições previstas.

18ª

Serão consideradas justas causas para a ama de leite retirar-se antes de findo o prazo do contrato:

1º enfermidade que a inabilite para amamentar a criança ou grave perigo para a sua saúde se continuar a amamentá-la, que forem previamente reconhecidos mediante exame medico designado e pela Inspetoria de higiene pública; 2º falta de pontual pagamento do salário; 3º maus tratos feito pelo amo ou pessoa de sua família; 4º exigência de proteção de serviço para que se não tiver ajustado, ou de atos ofensivos das leis e bons costumes, uma vez que as causas de nº 2 em diante tenham sido com antecedência declaradas á repartição da Policia e por ela reconhecidas.²⁰⁹

Essas mesmas justas causas eram aplicadas para outros trabalhadores com a diferença que, no caso das amas de leite as causas a partir da 2ª deveriam ser declaradas junto à repartição de Polícia para a devida averiguação.

²⁰⁷ Sobre as amas ver, também: Ferreira Filho, Alberto Heráclito. *Salvador das Mulheres: condição feminina e cotidiano popular na 'belle époque' imperfeita.*

²⁰⁸ Ferreira Filho, Alberto Heráclito. *Salvador das Mulheres: condição feminina e cotidiano popular na 'belle époque' imperfeita.*

²⁰⁹ APEB. Regulamento do Trabalho Doméstico, 1887. 18ª Postura. Colonial 1417.

Observando as posturas dedicadas às amas de leite fica nítida a seriedade com que seu trabalho era tratado pelo poder público, o controle que se pretendia exercer sobre essas profissionais, sua importância dentro dos lares soteropolitanos, mas também é possível mensurar os perigos aos quais elas estavam expostas: falta de pagamento, maus tratos, atos ofensivos à moral etc. Neste sentido o que é previsto na lei pode ser entendido como sintomas das práticas sociais que se quer reprimir, de maneira a tentar enquadrar tanto os amos quanto as empregadas. E. P. Thompson logo na abertura de *Costumes em Comum*, fala sobre a relação entre o direito e as experiências da sociedade:

É minha tese que a consciência e os usos costumeiros foram especialmente robustos no século XVIII: de fato, alguns ‘costumes’ eram de recente invenção e eram na verdade reivindicações por novos “direitos”.²¹⁰

Como vimos no capítulo anterior as amas também foram retratadas por Rodolpho Lindemann como trabalhadoras típicas da Bahia e representantes da cultura baiana de então.



Imagem 21 – A. Ama-Bahia²¹¹

Na série criada pelo fotógrafo na última década do século XIX, elas são as primeiras a serem retratadas. Carregando uma criança branca atada às costas com um pano da costa, as amas encabeçam uma coleção de imagens das mulheres de cor baianas. Como já disseram vários autores, as relações criadas pelas mulheres de cor no interior dos sobrados das famílias da elite local

²¹⁰ Thompson, E. P. *Costumes em Comum*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

²¹¹AHM. Fundo RBC. A. Ama-Bahia. 07/02/0067 Doc. 013.

poderiam ultrapassar as barreiras das trocas profissionais.²¹² Estas relações serão alvo de nossa investigação daqui por diante.

2 - Trabalhadoras de cor na intimidade do lar branco

Analisando inúmeras fotografias de amas com crianças, sobretudo em Pernambuco, Sandra Sofia Koutsoukos observa que o tipo de construção de cena, uma composição formal, centralizada, dar a ideia de intimidade e afeto. Observa, também, que no estúdio “as amas negras tiveram as suas figuras aproximadas da câmera e foram, junto às crianças brancas, sempre o assunto e os sujeitos dos retratos.”²¹³. Mesmo que as amas estivessem ali postas apenas para segurar as crianças e permitirem tirar fotografias delas por se sentirem mais tranquilas nos braços de suas amas, estas últimas se tornaram elementos importantes da construção fotográfica, lidas como parte de uma cultura que elas próprias ajudam a formar. Vestidas “à caráter”, as amas e seus senhorzinhos - em meio às camisas rendadas, saias de chitas, colares, turbantes e balangandãs -, criam um quadro de trocas culturais riquíssimo que envolve o núcleo familiar e que, possivelmente vai contribuir para o surgimento de outras representações imagéticas como as “baianinhas” do final da década de 1910.

Atenta às diferenciações sociais, Christiane Vasconcellos percebe que as amas da Bahia são retratadas de maneira diferente das de outras regiões do país. O fato de estarem vestidas com as roupas típicas das “crioulas da Bahia” mostra que lugares sociais díspares estavam sendo delimitados nas construções.²¹⁴ Passemos então a verificar estas construções a partir dos núcleos familiares.

Família Costa Pinto

A família Costa Pinto era parte da elite baiana entre os séculos XIX e XX, e tinha ramificações tanto no Recôncavo Baiano como na Capital. O núcleo do Recôncavo era chefiado pelo Conde de Sergy-Mirim, Antonio da Costa Pinto, nascido de pais portugueses. Possuidor de grande propriedade rural em Santo Amaro, foi senhor de inúmeros escravos. Costa Pinto foi coronel da Guarda Nacional, comandante do Batalhão de Rio Fundo e Oficial da I Ordem da Rosa. Casado

²¹² Ver: Mauad, Ana Maria. *Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado*. In.: Alencastro, Luiz Felipe de e Novais, Fernando (org.). **História da Vida Privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional**. Vol. 2. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

²¹³ Koutsoukos, Sandra Sofia. *Negros no Estúdio do Fotógrafo*. Pág. 138.

²¹⁴ VASCONCELLOS, Christiane Silva de. *O Circuito Social da Fotografia da Gente Negra, Salvador 1860-1916*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. p. 74-77.

com Maria Delfina Lopes da Costa Pinto, faleceu em 1880, mesmo ano em que recebeu o título de Conde.²¹⁵

Seguindo as características da freguesia da Victória de ser moradia de grandes comerciantes estrangeiros e nacionais e da elite local em geral, os Costa Pinto que se fixaram na capital baiana eram ligados ao comércio e moradores desta localidade.²¹⁶ Carlos de Aguiar Costa Pinto, por exemplo, foi diretor presidente da Magalhães e Cia, empresa de exportação e importação. Ele nasceu em 24 de dezembro de 1885 em Salvador e era filho de Joaquim da Costa Pinto que foi presidente do *Banco Mercantil* e de Sophia Henriqueta de Aguiar Costa Pinto. Casado com Margarida Ballalai de Carvalho Costa Pinto, membro de outra tradicional família da elite local, construiu uma grande coleção de obras de arte que originou a coleção do Museu Carlos Costa Pinto.²¹⁷ Entre as peças mais importantes estão as *Jóias de Crioulas*, importantíssima coleção que ajuda a reconstruir a história das mulheres de cor da Bahia.²¹⁸

A família Costa Pinto fotografou, durante a segunda metade do século XIX, dois de seus membros ainda muito pequenos com suas amas. De acordo com Christine Vasconcellos estas imagens são emblemáticas ao caracterizar um padrão de representação das amas-de-leite próprio das fotografias produzidas na Bahia. A pesquisadora observa que, em imagens análogas produzidas no Rio de Janeiro e Recife, as amas são retratadas sempre com trajes à moda européia. Este fenômeno é interpretado a partir de dois olhares:

O fato de as amas usarem roupa própria das mulheres negras aponta para duas possibilidades: o reconhecimento pela elite branca da elegância do traje ou a ênfase na identificação, através do traje, da condição servil da mulher em relação à superioridade de classe da criança.²¹⁹

Vejamos as imagens de dois membros da família Costa Pinto e suas respectivas amas:

²¹⁵ Barão de Vasconcellos e Barão Smith de Vasconcellos (Org.). *Archivo Nobiliarchico Brasileiro*. Lausanne - Suíça. Imprimerie La Concorde, 1918. p. 474.

²¹⁶ Nascimento, Anna Amélia Vieira. *Dez Freguesias da Cidade do Salvador: Aspectos sociais e urbanos do século XIX*. Salvador: EDUFBA, 2007.p. 120-124.

²¹⁷ Site do Museu Carlos Costa Pinto. *O Casal*. <http://www.museucostapinto.com.br/casal.asp>. Acesso em 19 de fevereiro de 2014.

²¹⁸ Sobre as jóias das crioulas ver: Simone Trindade Vicente da Silva, *Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pencas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto*, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2005.

²¹⁹ VASCONCELLOS, Christiane Silva de. *O Circuito Social da Fotografia da Gente Negra, Salvador 1860-1916*.p.74.



Imagem 23. Carte-cabinet de Antonio da Silva Lopes Cardoso. Bahia, 1861.²²⁰



Imagem 24. Carte-cabinet de Antonio da Silva Lopes Cardoso. Bahia, 1881.²²¹

A imagem 23 retrata Antonio da Costa Pinto com sua ama de leite em 1861 e a imagem 24 retrata Maria Rita Meireles da Costa Pinto com a sua ama de leite, Benvinda vinte anos depois.²²² As duas fotografias foram produzidas pelo fotógrafo Antonio Lopes Cardoso que manteve atelier na década de 1860 no Rosário de João Pereira nº 34 identificado como *Photographista da Caza Imperial* e nas décadas de 1870 e 1880 na Rua Direta do Palácio.²²³ As amas apresentam-se sentadas com as crianças ao colo. O pano-da-costa, a saia rodada e o turbante falam de seu lugar social em relação à família cujas crianças elas acolhem em detrimento, muitas vezes, de seus próprios filhos.²²⁴

De acordo com Koutsoukos o tipo de formação triangular que observamos na construção cênica destas fotografias era muito comum em imagens de mães e filhos no século XIX e cumpriam a tarefa de demonstrar intimidade, afeto e harmonia. Se esses sentimentos faziam parte do cotidiano das amas e suas crianças não podemos provar apenas com as fotografias uma vez que, como vimos, estas imagens foram construídas nos estúdios com esta finalidade. Mas ao observarmos as vestimentas das amas com o torço, o pano da costa, a saia de chita, podemos ao menos levar em conta uma construção cultural que de alguma forma tenta dar conta de determinado cotidiano e,

²²⁰ AN. Carte-cabinet de Antonio da Silva Lopes Cardoso. Bahia, 1861. 02/FOT/436.

²²¹ AN. Carte-cabinet de Antonio da Silva Lopes Cardoso. Bahia, 1881. 02/FOT/76.

²²² De acordo com a catalogação do Arquivo Nacional esta ama possuía o nome de Benvinda, como não foi informado a fonte para este dado não conseguir fazer a verificação.

²²³ Kossoy, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro. Fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

²²⁴ Ferreira Filho, Alberto Heráclito. *Salvador das Mulheres: condição feminina e cotidiano popular na Belle Époque imperfeita*. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGH da UFBA em 1994.

como bem observou Christiane Vasconcellos, pode marcar as diferenças de classe sociais as quais as crianças e as amas pertenciam.

Usar saia, torso e pano da Costa também pode ser lido como uma conquista das amas, uma vez que o serviço que elas desempenhavam foi alvo de muita discussão e regulação no final do século XIX e início do XX, sobretudo no que dizia respeito à sua higiene e conduta moral.²²⁵ Neste sentido a maneira como as amas se vestiam, podemos mensurar, deveria demonstrar além de higiene, certa civilidade. Usar o torso a saia de chita, evidências do passado escravo, pode ser entendido como uma conquista por parte das mulheres de cor da Bahia, situação que não foi observada, segundo Christiane Vasconcellos no Rio de Janeiro e Recife.

Diferente da ama retratada na imagem 23, Benvinda usava algumas jóias. O longo colar e as pulseiras não são tão numerosos e grandiosos como as jóias que vimos adornando as crioulas retratadas por Lindemann, mas, provavelmente, estavam ali como símbolos do prestígio e do poder econômico dos Costa Pinto. A coleção de jóias do Museu Carlos Costa Pinto demonstra como estes objetos poderiam ser diversificados e ricos. Entendidos como objetos de arte e representante de uma cultura “tradicional” baiana, estes adereços passam a ser alvos de coleções por parte de indivíduos da elite local no início do século XX.

A maneira como elas foram adquiridas pelo colecionador ainda não foi precisada pelos pesquisadores do Museu mas podemos levantar algumas hipóteses: elas podem terem sido compradas das proprietárias em momentos difíceis, poderiam ter sido parte do acervo da própria família, adquiridas dos fotógrafos donos de ateliês como os de Lindemann que usavam as jóias em construções como as que vimos no capítulo anterior, ou ainda terem sido arrematadas em leilões de bens arrecadados com a morte de suas antigas proprietária. As joias da crioula Lauriana Maria do Amor Divino, falecida em 17 de fevereiro de 1900, por exemplo, foi arrematado pelo comerciante de jóias estabelecido na Cidade Baixa José Soares Rodrigues Ferreira por 662\$000 (seiscentos e sessenta e dois mil reis).²²⁶

Vejamos algumas exemplares que aparecem no acervo do Museu e que são idênticas às usadas por Lindemann em seu ateliê:

²²⁵ Ferreira Filho, Alberto Heráclito. *Salvador das Mulheres: condição feminina e cotidiano popular na Belle Époque imperfeita*. P. 53.

²²⁶ APEBa. Judiciário, Arrecadação 01/88/124/08.



Imagem 25 – Joias de crioulas em ouro. Bahia, séculos XVIII e XIX.²²⁷



Imagem 26 – Correntão de crioula em ouro com crucifixo relicário. Pulseira de crioula em ouro . Bahia, século XVIII.²²⁸



Imagem 27 – Pulseiras de crioula tipo copo em ouro. Bahia, século XVIII.²²⁹



Imagem 28 – Penca de balangandãs em prata com 31 peças e corrente. Bahia, século XIX.²³⁰

Além de serem idênticas às usadas por Lindemann, elas também se assemelham com as descrições de algumas das jóias de Lauriana Maria do Amor Divino. Seu pequeno tesouro continha: um grilhão de ouro; quatro pulseiras, sendo uma com corões; uma pulseira de contas; um rosário com crucifixo e borlas de conutilhos; um colar com cruz de ouro; um par de botões para punhos; dois pares de argolas; oito anéis diversos. Antes de falecer, Lauriana já havia penhorado suas jóias na tentativa de pagar contas e custear seus medicamentos, mostrando que esses objetos não serviam apenas como adornos para suas proprietárias, mas também, como uma espécie de poupança ou reserva para momentos difíceis.

²²⁷ Silva, Simone Trindade Vicente da. *Joias Crioulas*. São Paulo. Instituto Victor Brecheret, 2012. (Coleção Museu Carlos Costa Pinto). P. 10.

²²⁸ Idem. P. 17.

²²⁹ Idem. P. 23.

²³⁰ Idem. P. 29.

Outra família de destaque da Bahia que colecionava as jóias das crioulas era a Góes Calmon. Francisco Marques de Góes Calmon possuía, segundo o articulista da revista *Bahia Illustrada*, uma coleção bem variada de objetos de arte entre eles algumas jóias de crioulas:

A coleção Góes Calmon

O prazer de colecionar cousas de arte, recordativas de épocas extintas, é, talvez, o mais puro dos prazeres deste mundo.

Os colecionadores, no Brasil, não são muitos. Entre eles, o ilustre baiano Sr. Dr. Góes Calmon é o possuidor de raridades preciosíssimas, guardadas, na sua elegante residência, com aquela devoção dos amorosos da beleza, com aquele encanto dos iniciados, para os quais num velho objeto, inútil para os outros, há toda uma vida de meditação, toda a harmonia de um pensamento que não morre...

Nas gravuras ao lado, apresentamos aos nossos leitores uma parte mínima da coleção do Sr. Dr. Góes Calmon.²³¹

As imagens abaixo foram retiradas da Revista *Bahia Illustrada*, e ilustravam o artigo:



Imagem 29 - Bracelete de ouro ou copo para punho. Pertence á coleção Dr. F. M. de Góes Calmon – da Bahia.



Imagem 30 - Copos para punho de ouro, de menores dimensões, braceletes id., Colares, brincos, botões para punho, id., e balangandã ou penca de prata, do uso das crioulas Baianas.

Importante notar que apesar de a revista mencionar que a coleção dos Góes Calmon era composta por “raridades preciosíssimas” e que as ilustrações são parte ínfima dos objetos de arte que eles possuíam, o articulista prioriza a exibição justamente das jóias das crioulas, como itens valiosos de uma cultura que ele julgava não fazer mais parte da realidade dos baianos, mas que os constituíam como tal e causavam certa nostalgia. Este ponto nos interessa por evidenciar a construção de uma memória sobre o passado escravista por uma certa elite intelectual e econômica

²³¹ BPEBa. Periódicos Raros. Revista *Bahia Illustrada*. Março de 1918. Ano II, nº 4.

baiana. A coleção dos Costa Pinto, ao reunir aqueles objetos específicos (as jóias das crioulas), e os colocar como significativos de determinado arcabouço cultural, não só elegem elementos desta cultura como também reconstróem a história das mulheres de cor que as usavam.

Notamos que famílias que prosperaram no século XIX com a exploração da mão de obra escrava, no processo de reorganização social do pós-abolição começam a colecionar objetos que contam a história de uma comunidade negra-escrava, com o saudosismo de “épocas extintas”.

A família da romancista Anna Ribeiro de Araújo Góes era ligada ao grupo familiar dos Góes Calmon:

Anna Ribeiro pertencia a uma das famílias mais tradicionais da Bahia. Esse grupo familiar estava ligado a outros como os Berenguer, os Calmon, os Mariani etc. Foi no século XIX que os Araújo Góes se instalaram nos arredores de Santana do Catu, formando o que Kátia Mattoso chama de clã. Eram inúmeros ‘primos e primas’, ‘tios e tias’, cujo poder social e econômico foi se instituindo na medida em que, ainda na primeira metade daquele século, a economia açucareira ia crescendo. Assim, pode-se considerar a família de Anna Ribeiro como uma representante da aristocracia rural baiana, que enriqueceu com a exportação de cana-de-açúcar e com a exploração da mão-de-obra escrava.²³²

Marcelo Oliveira fez um importante estudo sobre a obra de Anna Ribeiro. Para ele a autora, como representante de uma elite rural baiana do final do século XIX e início do XX, revela na sua literatura os pontos de vista desta elite sobre o fim da escravidão, o advento da República e a sociedade que está se formando, bem como ajuda a construir uma história sobre a escravidão na Bahia.

Anna Ribeiro, destaca Oliveira, constrói uma memória sobre o período escravista e sobre o pós-abolição no qual os escravos eram bem tratados pela família Araújo Góes e que quando acontece a assinatura da Lei da abolição, os ex-escravos não retribuem a generosidade de seus senhores abandonando-os em plena colheita.

Nos engenhos da família Araújo Góes, após os festejos do dia 13 de maio de 1888, vários negros abandonaram as senzalas e dirigiram-se a cidade de Salvador para tentar uma nova vida na capital. Em plena época da colheita, os senhores se viram sem mão-de-obra para procederem a moagem. Na sua já declinante situação econômica, a extinção da escravidão forçou vários membros da família a tentar a vida na capital, como funcionários públicos.²³³

²³² Oliveira, Marcelo Souza. *Uma Senhora de Engenho no Mundo das Letras: o declínio senhorial em Anna Ribeiro*. Salvador, EDUNEB, 2008. P. 33.

²³³ Idem. p. 41.

Esta imagem de bons tratos aos escravos e da ingratidão dos mesmos é interpretada por Marcelo Oliveira, como uma tentativa a elite local de construir uma relação de trocas entre senhores e escravos que deveria ser perpetuada no pós-abolição.

Ao se declarar humanitária com os negros procurava-se exigir um espírito de agradecimento por parte deles. São prerrogativas do mundo senhorial aplicadas no dia-a-dia desses engenhos e representadas em sua literatura.²³⁴

Assim como a literatura de Anna Ribeiro reconstrói a história da escravidão sob um ponto de vista apaziguador da elite baiana, percebemos que as coleções de jóias das crioulas bem como, as construções imagéticas construídas por esta elite, tentam da mesma maneira demonstrar que a convivência entre senhores e escravos foi pacífica e assim deveria permanecer no pós-abolição.

As casas da elite soteropolitana poderiam comportar inúmeros funcionários para variados serviços. Esta grande demanda de trabalhadores colocava homens e mulheres de cor em contato íntimo com as famílias das classes mais altas da sociedade que em sua maioria era branca, mas que também poderia ser de ascendência negra-escrava.

Luis Tarquínio e suas amas

Assim como a ama Benvinda da família Costa Pinto, Joanna Julia do Bomfim também gozava da intimidade do lar de uma família de destaque na sociedade baiana. Joanna Julia era filha de Marcelino José do Bomfim e Bernardina Venerável do Espírito Santo. Ela nasceu na Freguesia de Santo Antonio e tinha 26 anos quando, em 9 de abril de 1887, se inscreveu no livro de registro dos empregados domésticos de Salvador declarando-se ama seca da família do Sr. Luiz Tarquínio.²³⁵

Luiz Tarquínio foi um grande industrial baiano. Nascido em 1844 era filho da ex-escrava Maria Luiza dos Santos. Em 1887, quando Joanna Julia se declarou empregada da família Tarquínio, ele era sócio há dez anos de João Gaspar Bruderer na importadora e atacadista de tecido *Bruderer Cia*, empresa em que foi funcionário. Alguns anos depois ele fundaria sua própria companhia a *Empório Industrial do Norte* e a partir dela construiria uma vila operária com 258 residências para seus operários; iniciativa sem precedentes no Brasil e que viria a se tornar referência para o mundo em assistência social ao trabalhador²³⁶.

²³⁴ Oliveira, Marcelo Souza. *Uma Senhora de Engenho no Mundo das Letras: o declínio senhorial em Anna Ribeiro*. P. 40.

²³⁵ APEB. Registro S. P. Bahia. Empregados Domésticos, Colonial 7136, registro nº 69.

²³⁶ Sobre Luiz Tarquínio e a Vila Operária ver: Vianna Filho, Luiz. *O insigne industrial Luiz Tarquínio*. Salvador, Estabelecimento Gráfico Globo, 1940 e Santos, Mariléia Oliveira. *Empório da utopia – o projeto industrial de Luiz Tarquínio*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.

Defensor do fim gradual da escravidão, Luiz Tarquínio possuía oito funcionários domésticos assalariados inscritos em 1887. Ele e sua esposa Adelaide Tarquínio tiveram quatorze filhos constituindo uma família numerosa. Além de Juanna Julia os Tarquínio contrataram no mesmo período mais duas amas Elysa Ferreira dos Santos de 32 anos e Marcelina Maria da Trindade de 29 anos.²³⁷

Elysa era filha de Joaquim Francisco dos Santos e Balbina Ferreira dos Santos, nascida em Salvador na Freguesia de São Pedro, a ama seca era de cor preta enquanto Joanna Julia foi registrada como parda. Marcelina que se inscreveu junto com Elysa no dia 15 de abril de 1887 também era preta. Baiana nascida na Freguesia do Pilar de Salvador, Marcelina era “baixa e seca de corpo”, tinha o “rosto pequeno, olhos pequenos e pretos”, “cabelos anelados pretos e castanhos”, “nariz regular, boca pequena” e tinha “falta de dentes na maxila superior, e outros da mesma maxila já careados.”.

A descrição física dos trabalhadores era importante para sua identificação em um momento em que a produção fotográfica ainda não alcançava em larga escala o papel de identificação de indivíduos nos órgãos públicos de controle social. A descrição física era uma técnica utilizada largamente nos anúncios de jornais que buscavam escravos que fugiam do cativo em todo o Brasil bem como em anúncios de venda.²³⁸ Esta prática buscava descrever com a maior quantidade de detalhes possíveis os indivíduos, de maneira que facilitasse ao máximo o seu reconhecimento. Além dos detalhes físicos, as características relacionadas ao comportamento, à maneira de falar etc., eram utilizados com a mesma finalidade. Vejamos o anúncio publicado no jornal *Gazeta da Bahia* que traz a descrição de dois escravos que fugiram de uma fazenda em Lençóis:

Escravo fugido

Eu abaixo assinado declaro que de minha fazenda do Santo Antonio, no dia 11 de agosto do corrente ano invadiu um escravo de nome Januarinho, nação, crioulo, altura regular, idade de 25 anos mais ou menos, rosto redondo, pés, e mãos grossos, bons dentes, fuma cigarro, apactado dos pés, assenta o pé por inteiro no chão, por não ter a cava trivial: conversa moderado e levou consigo uma escrava nome Jacintha cabra, altura regular, bons dentes, caminha espigada e tem sobre a junta de uma das mãos um lobim, pertence a d. Martha Maria da Soledade. Quem os pagar e trazer a seus senhores terá de gratificação duzentos mil réis (200\$000) – Antonio Antunes Souza.

Lençóis, 11 de Dezembro de 1885.²³⁹

²³⁷ APEB. Registro S. P. Bahia. Empregados Domésticos, Colonial 7136, registros n^{os} 263 e 266.

²³⁸ Schwarcs, Lilia Moritz. *Retrato em Branco e Negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987

²³⁹ Fundação Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital Brasileira. Jornal *Gazeta da Bahia*. Salvador, 11 de Abril de 1886. Ano VIII, n^o 80. Cód.: TRB00282.0170.

Importante notar que o anúncio de Antonio Antunes Souza foi elaborado em 11 de dezembro de 1885 na cidade de Lençóis e foi publicado em abril do ano seguinte em Salvador. Era uma maneira de ampliar o raio de busca pelos fugitivos que poderiam ter seguido para os grandes centros urbanos que lhes proporcionavam maiores chances de permanecerem anônimos.²⁴⁰ Lilia Schwarcz em *Retrato em Branco e Negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX* observando os anúncios de jornais da cidade de São Paulo destaca as descrições de escravos em fuga. Para a autora o espaço entre os anos de 1885 e 1888, os jornais por ela estudado criam a imagem de homens e mulheres de cor como “quilombolas” e “escravizados”. Neste mesmo período a autora percebe que o “preto vira negro”, num movimento que tenta inseri-lo na sociedade que os vê como um problema a ser resolvido. Neste mesmo período predominam, segundo Schwarcz, os temas ligados à abolição; notícias de fuga e formação de quilombos. Indicando uma tendência à liberdade e a necessidade de certa tutela para que os negros conseguissem viver como homens livres.²⁴¹

Todas as três amas secas da família de Tarquínio eram solteiras ou se declaram assim. Aqui podemos pensar ao menos duas possibilidades: a primeira diz respeito ao patrão preferir mulheres solteiras como amas evitando a intervenção de seus maridos nas relações de trabalho. A segunda possibilidade é que as trabalhadoras omitiam vínculos familiares na tentativa de serem contratadas com maior facilidade ou para livrar-se da necessidade de seus companheiros autorizarem suas inscrições com trabalhadoras domésticas. Provavelmente essas duas possibilidades ocorriam concomitantemente. Podemos também levar em conta que grande parte destas mulheres fossem “mães solteiras” e precisassem trabalhar para sustentar seus lares.

Além das três amas secas, trabalhavam para a família Tarquínio na casa da Graça: Maria do Patrocínio Ferreira dos Santos de 22 anos, criada; a engomadeira Luiza Maria da Conceição de 25 anos, única nascida fora da cidade de Salvador na Vila de São Francisco; a lavadeira Guilhermina Maria do Rozario de 40 anos que parece ter parentesco com a também empregada da casa a segunda engomadeira Paulina Maria Bernadina de 25 anos.²⁴² É possível que a lavadeira e a engomadeira fossem parentes. Ao falar sobre as “Catarinas”, meninas que ainda crianças eram deixadas nas “casas de família” para serem exploradas no serviço doméstico, Alberto Heráclito Ferreira filho fala que elas eram indicadas às famílias por empregados da casa ou pessoas que prestavam algum

²⁴⁰ Chalhoub, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

²⁴¹ Schwarcz, Lilia Moritz. *Retrato em Branco e Negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p. 223-225.

²⁴² APEB. Registro S. P. Bahia. Empregados Domésticos, Colonial 7136.

serviço. Geralmente, destaca ele, eram parentes, muitas vindas do interior do estado.²⁴³ Neste processo a exploração da força de trabalho de famílias inteiras era uma prática do sistema escravista que deixou seus rastros no pós-abolição.

Para completar a lista de trabalhadoras domésticas dos Tarquínio encontramos a filha de Benvinda do Nascimento e Pedro dos Santos, a cozinheira Guilhermina Maria da Conceição. Guilhermina era solteira, tinha 25 anos e era uma preta fula nascida em Salvador.²⁴⁴

A Baianinha dos Cerqueira Lima

Os Cerqueira Lima ficaram conhecidos na Bahia do século XIX, sobretudo pelos negócios do seu patriarca José de Cerqueira Lima. Um dos maiores traficantes de escravos da Bahia.²⁴⁵ O poderio do traficante fica notório quando observamos suas propriedades. A sua casa de morada era localizada no Corredor da Victoria local que na época abrigava residências de estrangeiros, sobretudo os ingleses que começaram a fixar moradia na cidade após a “Abertura dos Portos”. Hoje o palácio que pertenceu à família abriga o Museu de Artes da Bahia. Conta uma lenda que existiu um túnel que ligava sua residência ao mar, por onde ele desembarcava os negros boçais que chegavam ilegalmente na Bahia de Todos os Santos e eram introduzidos como ladinos através dos portões de sua casa para posteriormente serem negociados.²⁴⁶ O casarão da Vitória era uma das residências mais ricas de Salvador.

De acordo com Verger:

William Pennell, cônsul britânico na Bahia escrevia em 4 de julho de 1827 que “José Cerqueira Lima, proprietário de numerosos navios negreiros, entre os quais havia o brigue *Henriqueta* de 256 toneladas, comandado pelo capitão João Cardoso dos Santos, tendo este ultimo navio, em seis viagens feitas à Costa da Mina entre 1825 e 1827, trazido 3.046 escravos realizando um lucro de 80.000 libras esterlinas.”²⁴⁷

Em setembro de 1918, mesmo ano das publicações da *Bahia Illustrada*, a Revista *A Cegonha*, em seu nº 8 publicou a fotografia de Aurelina Andrade de Cerqueira Lima ao lado de Helio Araujo e Fernando Valle, filhos do Sr. Manoel Antunes do Valle, que segundo a revista era proprietário da *Livraria Academica*. De acordo com a legenda, Aurelina era sobrinha do Coronel Marcellino Sampaio “distinto assinante,” da revista.²⁴⁸

²⁴³ Ferreira Filho, Alberto Heráclito. *Salvador das Mulheres: condição feminina e cotidiano popular na 'belle époque' imperfeita*. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGH da UFBA em 1994.p. 49.

²⁴⁴ APEB. Registro S. P. Bahia. Empregados Domésticos, Colonial 7136.

²⁴⁵ Verger, Pierre. *Notícias da Bahia – 1850*. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. 2ª Ed. Salvador, Currupio, 1999. P.52

²⁴⁶ Vasconcelos, Pedro de Almeida. *Salvador, rainha destronada? (1763-1823)*. **História** (São Paulo) v.30, n.1, p.174-188, jan/jun 2011.

²⁴⁷ Verger, Pierre. *Notícias da Bahia – 1850*. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. 2ª Ed. Salvador, Currupio, 1999.p. 52.

²⁴⁸ BPEBa. Seção Periódicos Raros. Revista *A Cegonha*. Ano II, nº 08, setembro de 1918.



Imagem 31 - Aurelina Andrade de Cerqueira Lima.

A foto de Aurelina não difere das que veremos na revista *Bahia Illustrada*, a não ser pela presença da boneca sentada ao lado da menina que parece cumprir o papel de deixá-la à vontade na presença do fotógrafo e de uma pequena platéia composta provavelmente por sua mãe, talvez sua ama e o seu tio o coronel Marcellino Sampaio que fez a foto ser publicada. A menina está vestida com saia, blusa branca de babado na gola, turbante, pano da costa amarrado no ombro esquerdo e transpassando o peito e as costas, um colar no pescoço, pulseira no braço direito e sapatos brancos.

O que me chamou a atenção nesta representação não foi sua composição em si que, como veremos, não traz novidade em relação às outras “baianinhas”, mas o fato de se tratar de uma criança oriunda de uma família tradicionalmente ligada ao tráfico de escravos e a exploração da mão de obra africana cativa na Bahia, a Cerqueira Lima. O mais importante aqui é saber o que a família Cerqueira Lima representou para a Bahia no século XIX e início do XX, e as suas relações com as mulheres de cor e o quê teria motivado a construção de um registro tão peculiar como o publicado na revista *A Cegonha*.

O pai de Aurelina, a “baianinha” de *A Cegonha*, Joaquim Veríssimo de Cerqueira Lima era inspetor sanitário.²⁴⁹ Ele era casado com D. Isolina Andrade de Cerqueira Lima. Além de Aurelina o casal teve, ao menos, mais uma filha, Chrysolida Andrade de Cerqueira Lima que faleceu de “bronquite capilar” aos cinco meses de idade causando, segundo o Jornal *A Notícia*, desolamento à família do inspetor sanitário.²⁵⁰ Aurelina era neta materna de d. Adelaide Portella de Andrade e sobrinha, como vimos, do Coronel Marcellino Sampaio. O coronel e sua esposa d. Aurelina

²⁴⁹ BPEB. Seção Periódicos Raros. *O Combate*. Ano I, n. 122, 3 de novembro de 1927.

²⁵⁰ Biblioteca Nacional Digital. Jornal *A Notícia*. nº. 116 Ano II – 05 de fevereiro de 1915 - <http://memoria.bn/DocReader/docread.aspx?bib=720160&PagFis=2026>. Acesso em 23/06/2011.

Andrade Sampaio eram os padrinhos da pequena Chrysalida. A sua esposa foi a inspiradora do nome da nossa pequena “baianinha”. A família em 1915 morava na Rua do Jogo do Lourenço na freguesia de Sant’Anna, nº 24, local da morte de Chrysalida.

Além dos negócios do tráfico de africanos a família também era formada de grandes proprietários de terras. Na década de 1850, por exemplo, Dr. Pedro Cerqueira Lima comprou no sul da Bahia o engenho de cana-de-açúcar *Almada*, que possuía cerca de 1.500 cacauzeiros, cuidado por aproximadamente trinta e cinco escravos. O seu filho Pedro Augusto Cerqueira Lima resolveu investir no cacau e quando ele morreu em 1892 o engenho possuía quase 200.000 pés de cacau e treze casas de trabalhadores edificadas na propriedade o que pode dar uma ideia do número de escravos que aqueles senhores tiveram entre 1850 e 1888 para dar conta de tão vasta e próspera propriedade.²⁵¹

O jornal abolicionista *O Asteroide* noticiou no dia 31 de dezembro de 1887 a visita “agradável”, quatro dias antes do proprietário do engenho *Santo Antonio dos Vargas*, o Sr. Antonio de Cerqueira Lima à redação do *Jornal de Notícias*, que trazia “uma nova que desperta os mais jubilosos aplausos.”:

Contente, satisfeito, pelo dia de hoje, que é aniversário natalício da exma. sra. D. Andreлина de Macedo Cerqueiro Lima, sua virtuosa consorte, o nosso amigo nos disse: ‘acabo de libertar, com a condição de serviços por três anos e em regozijo ao aniversário de minha senhora, a 56 escravos meus’.²⁵²

Unânime foram os aplausos na redação do *Jornal de Notícias*:

[...] ao ver que o lavrador baiano dava um brilhante exemplo aos seus colegas, provando assim que a Bahia não deve enclausurar-se no velho sistema da rotina, infecunda e retrograda, mas sim – enveredar n’uma nova rota, confiante nos grandiosos resultados do trabalho livre - o maior incentivo de todas as conquistas do homem.

É tempo de imitar á progressista S. Paulo.

Os nossos parabéns ao Sr. Antonio de Cerqueira Lima.²⁵³

Como pudemos perceber os Cerqueira Lima usufruíram até o fim do sistema escravista. Alguns meses antes da abolição da escravidão o senhor de engenho ainda tinha um plantel com, no mínimo, 56 escravos trabalhando. Em comemoração ao aniversário de sua esposa em dezembro de 1887 ele os libertou sob a condição de manterem-se trabalhando por mais três anos. Este ato aplaudido pelos periódicos *Jornal de Notícias* e *O Asteroide* tornou-se um ato público pela vontade

²⁵¹ Mahony, Mary Ann. “Instrumentos Necessários”: *Escravidão E Posse De Escravos No Sul da Bahia no Século XIX, 1822-1889*. *Afro-Ásia*, 25-26 (2001), 95-139.

²⁵² Biblioteca Nacional Digital. *Aves Libertas*. *Jornal O Asteroide*. nº 28 Ano I - 31 de dezembro de 1887 - <http://memoria.bn/DocReader/docread.aspx?bib=717614&PagFis=2>. Acesso em 23/06/2011.

²⁵³ Idem.

do próprio senhor de engenho que provavelmente enxergava o fim do sistema e estava se antecipando e quem sabe tentando tirar alguma vantagem ao condicionar as liberdades ao trabalho obrigatório por três anos, o suficiente para o agricultor organizar-se na nova situação que a abolição poderia vir criar.²⁵⁴ A construção da fotografia de Aurelina vestida como baiana mais uma vez parece pertencer a uma estratégia da elite local que buscava criar um passado harmônico entre escravos e senhores. Apesar dela pertencer a uma família que se estruturou em torno da exploração da mão de obra escrava, ao ser vestida como as “crioulas da Bahia” ajuda a formar uma memória coletiva amenizadora da condição social destas mulheres. Esta, certamente, será a memória que Aurelina guardará ao longo de sua vida.

Adaptar-se aos tempos pós escravismo certamente não foi muito complicado para a família. Muitos dos seus membros eram profissionais liberais, bacharéis em direito, médicos, oficiais das Forças Armadas, professores etc. O desembargador Antonio de Cerqueira Lima, por exemplo, no dia 8 de agosto de 1876 prestou juramento e tomou posse do cargo de Procurador da Coroa, ele veio falecer dois meses depois no Rio de Janeiro.²⁵⁵ Outro Cerqueira Lima que ocupava cargo de destaque em Salvador foi o Sr. Manuel, nomeado 1º suplente na Subdelegacia da freguesia de Sant’Anna em 1877.²⁵⁶ E o Coronel Bonifácio Calmon de Cerqueira Lima que era, em 1915, conselheiro municipal e traz em seu sobrenome a junção da família com outra de grande prestígio na Bahia, a Calmon.²⁵⁷

3 - A vida do “ménage” vem toda pr’a rua...

De acordo com o *Livro de Registro de Trabalhadores Domésticos Livres e Libertos de Salvador*, a categoria de trabalhadoras domésticas a qual Guilhermina pertencia, a cozinheira dos Tarquínio, era a mais numerosa da cidade 47,19% das mulheres inscritas. Das 268 cozinheiras matriculadas neste livro 80 eram pretas seguidas das 70 pardas. Vejamos a distribuição destas mulheres em relação à cor de sua pele:

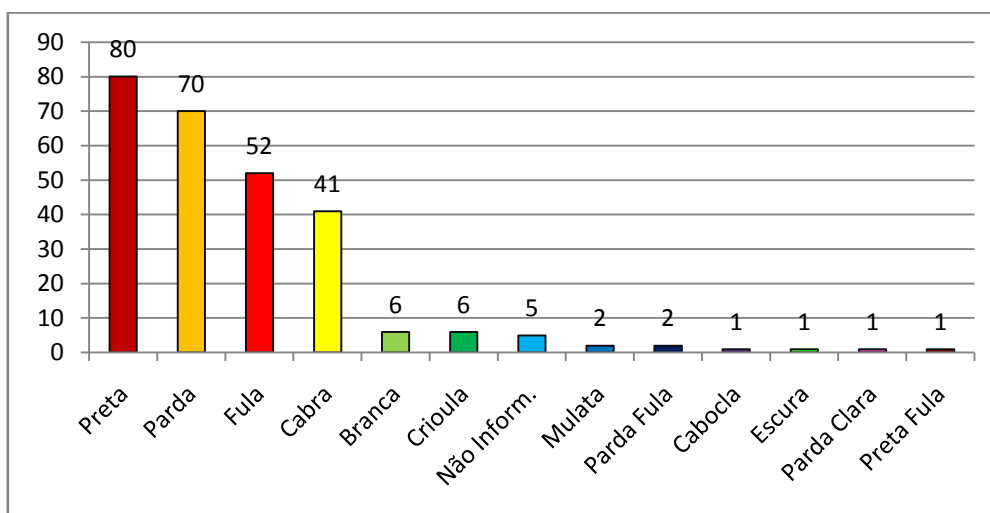
²⁵⁴ Ver Fraga Filho, Walter. *Encruzilhadas da Liberdade: histórias de escravos e libertos na Bahia*.

²⁵⁵ Biblioteca Nacional Digital. Jornal *O Monitor*. nº 55 Ano I – 8 de agosto de 1876 - <http://memoria.bn/DocReader/docread.aspx?bib=704008&PagFis=217>. Acesso em 23/06/2011.

²⁵⁶ Biblioteca Nacional Digital. Jornal *O Monitor*. nº 286 Ano II – 23 de maio de 1877 - <http://memoria.bn/DocReader/docread.aspx?bib=717614&PagFis=1126>. Acesso em 23/06/2011.

²⁵⁷ Biblioteca Nacional Digital. Jornal *A Notícia*. nº. 116 Ano II – 05 de fevereiro de 1915 - <http://memoria.bn/DocReader/docread.aspx?bib=720160&PagFis=715> . Acesso em 23/06/2011.

Gráfico 3 – Cozinheiras Segundo a Cor da Pele. Salvador 1887.



Fonte: APEB. Registro de Empregados Domésticos, Colonial 7136.

Como podemos observar a única cozinheira registrada como preta fula foi Guilhermina. O edital que regulamenta o trabalho doméstico na Salvador de 1887 não especifica as categorias de cores e suas características para a identificação dos trabalhadores, tampouco quem designaria esta categorização, se o trabalhador ou a pessoa responsável pela sua inscrição. Como era o Chefe de Polícia o responsável pelas informações contidas nos livros de registro e das cadernetas, provavelmente um seu auxiliar inscrevia os trabalhadores e determinava a cor de cada uma das pessoas segundo os critérios da própria polícia.

Apenas 6 cozinheiras foram identificadas como brancas, o mesmo número das crioulas que identifica muito mais sua origem do que a cor de sua pele. O mais importante aqui é perceber que, mais uma vez, o número de não brancas é infinitamente maior do que as de brancas de maneira a dar cara e origem às trabalhadoras domésticas de Salvador.

As preocupações dos senhores ou dos amos das companheiras de Guilhermina Maria ultrapassavam questões de higiene e saúde como nos casos das amas. O Jornal *A Notícia* de outubro de 1914 dá o alerta acerca do “perigo das *fofocas* das criadas” que substituíram os barbeiros nesta tarefa, mas sem a *elegância* destes.

Os criados... os criados...

A vida do “ménage” vem toda pr’a rua...

As cozinheiras são as que mais falam

Enquanto elas falam, o creoulinho ouve...

O barbeiro, em certo tempo, era considerado o proto-tipo do sujeito indiscreto.

Na barbearia sabia-se da vida de todo o mundo [...]

Hoje, não sabe por que influencia, a *falastrite* dos barbeiros vai diminuindo.

[...]

O criado é o pavor da mãe de família.

Todas elas queixam-se da criadagem.

_ Oh! Impossíveis os criado de hoje! Malcriados, arrogantes, não fazem o serviço direito, caros, e, sobretudo infíéis e inconvenientes...

E citam fatos que são a prova incontestável dessas qualidades ruins.

A queixa é geral especialmente contra a criada, a cozinheira, a copeira, a ama de quarto.

E elas vingam-se dizendo na rua, ao vendeiro, ao homem do peixe, etc., cobras e lagartos dos patrões.

Quando virem um grupo de criadas, não pensem que elas estão combinando os meios de favorecer as finanças dos patrões; estão *cortando* na pele da dona da casa, na pele do marido, na peles do filho e na peles da filha...

Inventam fatos, exageram cousas, comentam e alardeiam as ocorrências mais intimas do *ménage*. De todas as criadas, a cozinheira é talvez a que mais fala. Isto porque ela recebe quotidianamente o relatório do que se passa ao almoço e ao jantar, por parte da copeira, e do que se passa nas alcovas por parte da ama de quarto.

A cozinheira assim *municipada* vem de manhã para as compras e começa a tagarelar.

Quem, pela manhã, entre sete e nove horas passar pelo Cabeça ou pela Baixa dos Sapateiros se detiver a ouvir os grupos de cozinheiras parados na porta das tavernas, cercado um tabuleiro de verduras, *tratando* o peixe ou a carne, ouve cousas interessantíssimas; Os arrufos do namorado ou do noivo com a filha do patrão; as brigas deste com a patroa por causa das despesas excessivas com o armazém; a descompostura da patroa porque o patrão dormiu na rua... e cousas semelhantes...

Enquanto elas falam, ouvem-n'os curiosos, rindo maliciosamente ou gargalhando escandalosamente, o "gringo da venda", o açougueiro, o peixeiro, o engraxate, o capadocio. E cada um deles vai contar adiante. Eis a razão porque uma família residente em Itapagipe sabe hoje do que se passou ontem na casa de outra família residente na Barra. Dias depois todas as famílias residentes na rua A de Itapagipe sabem das intimidades de todas as famílias residentes na rua B da Barra e vice-versa.

A vida do *ménage*, pela boca das criadas vem toda para rua.

As criadas têm prestado e podem prestar ainda relevantes serviços a certos escritores.

ALVINO.²⁵⁸

²⁵⁸ BPEBa. Periódicos Raros. *Jornal A Notícia* nº 23 Ano I - 15 de outubro de 1914.

“A vida do ‘ménage’ vem toda para rua...”, eis uma das grandes preocupações das famílias ao contratar um funcionário para comungar da intimidade de seu lar. A matéria de *A Notícia* deixa clara esta preocupação. Ter a sua intimidade exposta nas ruas da cidade parece ter sido algo muito indesejado pelos patrões destas trabalhadoras que ao está dentro das casas poderiam ouvir conversas íntimas, segredos de família e até bisbilhotar os armários e gavetas e posteriormente expor o que descobriam de maneira a deixar os patrões em maus lençóis perante a sociedade.

Amas, copeiras e cozinheiras eram as mais visadas como indiscretas. As cozinheiras, de acordo com o artigo eram as que mais falavam. “Isto porque ela recebe quotidianamente o relatório do que se passa ao almoço e ao jantar, por parte da copeira, e do que se passa nas alcovas por parte da ama de quarto.”. Como as cozinheiras tinham a incumbência de comprar alimentos nos mercados e feiras da cidade e, neste momento, elas tratavam de expor todo o relatório sobre a vida dos patrões e seus filhos.

As informações reveladas pelas cozinheiras nos mercados e feiras eram repassadas adiante por outras pessoas que curiosas, riam “maliciosamente ou gargalhando”. Daí por diante, “o ‘gringo da venda’, o açougueiro, o peixeiro, o engraxate, o capadocio” espalhavam as notícias pela cidade numa dinâmica que quebrava o círculo íntimo das famílias e causava a sensação de infidelidade, desrespeito e ingratidão por parte das criadas.

Esta noção de infidelidade, desrespeito e ingratidão alimentada pela família dos amos por conta de perceber que sua vida particular está sendo levada por suas serviçais para as ruas da cidade, tem relação com as concepções de público e privado que se desenvolveram durante o século XIX e que naquela sociedade definia o que deveria ser compartilhado com a população em geral e o que deveria ficar dentro de casa. A rua, requalificada e ressignificada passou a ser entendida como lugar público, desta maneira tudo que se relacionava a intimidade ficava restrito à casa.²⁵⁹

Com a aquisição de seu novo *status* de lugar público, a rua passou a ser vista em oposição ao espaço privado – a casa. Visto que a cidade tinha se transformado num lugar de interesse público, em que todas as antigas formas de uso foram ou banidas ou ajustadas à nova ordem, muitas pessoas tiveram de mudar não só o local de residência, mas também as formas de diversão de raízes populares e grupais. Muitas delas e certos cultos religiosos retornaram às casas ou lugares longe do centro da cidade. Inevitavelmente, essa nova condição deu um caráter ilegal a muitas das expressões sociais tradicionais, e também impôs uma espécie de restrição tanto à espontaneidade tradicional e cultural de certos grupos, quanto à sua sociabilidade correspondente.²⁶⁰

²⁵⁹ Díncao, Maria Ângela. *Mulheres e Família Burguesa*. In.: Piore, Mary Del (org.). *História das Mulheres no Brasil*. Carla Bassanezi (coord. de textos). 2ª Ed. São Paulo, Contexto, 1997.

²⁶⁰ Idem. p. 226-227.

Maria Ângela Dincao ressalta que não apenas a rua ou a cidade foi reestruturada. A casa também passou por mudanças estruturais e de significado. Segundo ela as residências tornaram-se mais aconchegantes e com divisões que delimitavam o convívio entre as visitas e os moradores bem como, entre a família e os serviçais. Esta separação acabou “permitindo um processo de privatização da família marcado pela valorização da intimidade.”²⁶¹

Importante notar que dentro das residências conviviam os domínios públicos e privados. “Nos públicos, como as salas de jantar e os salões, lugar das máscaras sociais, impunham-se regras para bem-receber e bem-representar diante das visitas.” Destaca Dincao. Para a autora as alcovas eram o espaço da individualidade, da privacidade. Era neste lugar onde acontecia a “[...] explosão dos sentimentos: lágrimas de dor ou ciúmes, saudades, declarações amorosas, cartinhas afetuosas e leituras de romances pouco recomendáveis.”²⁶²

Apesar de a casa reservar o lugar específico das classes subalternas, a interação ocorria por conta dos trabalhos desempenhados pelos serviçais é inevitável. Ao arrumar a cama, o armário, limpar o quarto etc. a “ama de quarto” atualiza-se das novidades da família. O mesmo faz a copeira aos servir as refeições. Munidas de seus relatórios cotidianos elas repassam, de acordo com matéria do *Jornal de Notícias*, para as cozinheiras que se encarregam de espalhar pelas ruas:

Isto porque ela recebe quotidianamente o relatório do que se passa ao almoço e ao jantar, por parte da copeira, e do que se passa nas alcovas por parte da ama de quarto.²⁶³

Ao levar para a rua a intimidade da família, as criadas retiram as máscaras sociais tão bem encenadas nos lugares de interação pública, daí esta prática causar tanto incômodo para seus patrões.

A matéria foi acompanhada de duas fotografias que a ilustrava e supostamente comprovavam as denúncias.

²⁶¹ Idem. p. 228.

²⁶² Idem. p. 229.

²⁶³ BPEBa. Periódicos Raros. *Jornal A Notícia* nº 23 Ano I - 15 de outubro de 1914.



Imagem 32 - Enquanto elas falam, o crioulinho ouvi...



Imagem 33 - Um grupo de tagarelas no Mercado Modelo.

A primeira imagem traz duas mulheres de cor vestidas com roupas características, incluindo o pano da Costa, conversando em frente a uma venda e um homem negro a observá-las. A legenda dizia: “Enquanto elas falam, o crioulinho ouvi...” Supõe-se então que as mulheres falam sobre a vida de seus patrões e o “crioulinho” escuta para em seguida espalhá-la por toda a cidade. A outra imagem mostra um grupo de quatro mulheres duas pretas e duas pardas sentadas pousando para a câmera do fotógrafo, vestidas como “as negras da Bahia”. Ao lado delas, de pé, um homem jovem de pele mais clara compondo o quadro retratado, provavelmente a pedido do colunista Alvino, e sem que seus “modelos” soubessem a sua verdadeira intenção com o registro. A legenda dizia: “Um grupo de tagarelas no Mercado Modelo”.

Pelo visto esta preocupação não era novidade entre os baianos do início do século XX. Ao regulamentar o trabalho doméstico na década de oitenta do século XIX, as autoridades municipais se dedicaram ao combate da calúnia contra o senhor. A postura nº 12 trata das justas causas para a demissão de um funcionário contratado a sexta justa causa é a seguinte: “calúnia, injúria, ofensa e falta do respeito devido, tanto contra o amo como contra pessoa de sua família”. Aliás, se bem notarmos as queixas das senhoras declaradas na matéria do Jornal *A Notícia*: “Malcriados, arrogantes, não fazem o serviço direito, caros, e, sobretudo infieis e inconvenientes...” eram previstas como justas causas a exemplo da infidelidade nas contas, a imperícia notória para desempenhar o serviço contratado ou a recusa em prestá-lo.²⁶⁴

Como vimos a estratégia dos senhores nos últimos anos da escravidão e no pós-abolição foi recorrer para um passado idealizado de tratamento humanitário e de concessões aos escravos, para cobrar deles uma fidelidade e permanência, sobretudo nas lavouras. A postura nº 12, desta maneira, aponta saídas legais para manter os trabalhadores livres da capital sob o controle de seus amos, mas

²⁶⁴ APEB. Regulamento do Trabalho Doméstico, 1887. Colonial 1417.

também fala da expectativa de uma lealdade que aproximava os criados aos bons cativos escolhidos para a vida doméstica dos senhores.

4 - As baianinhas

Vestidas como Marciana ou como as empregadas domésticas retratadas no Jornal *A Notícia* na matéria sobre as “fofocas” (mulheres que nitidamente compartilhavam da intimidade de seus senhores), começam a aparecer nos cartões postais no final da década de 1910 crianças brancas, filhas de famílias ilustres da Bahia como os Cerqueira Lima ou os Pires Brandão em revistas de variedades que circulavam em Salvador e ou na Capital da República.

Vamos às “baianinhas”:



Imagem 34 - Betty Smith, neta do fotógrafo Read.²⁶⁵

Esta é Betty Smith, a primeira criança branca baiana a ser apresentada na coluna *Crianças Baianas* da Revista *Bahia Illustrada* vestida como as “negras da terra”. A coluna era dedicada a apresentar os filhos de famílias importantes da Bahia que viviam nessa ou em outras províncias, sobretudo dos colaboradores da revista. Vejamos a legenda das fotografias:

²⁶⁵ BPEBa. Periódicos Raros. Revista *Bahia Illustrada*, fevereiro de 1918 Ano II Nº 3.

1ª coluna: Betty Smith, neta do fotógrafo Read; Maria José Fernandes Tude de Souza; Alberto Magalhães; Yolanda, filha do Dr. Joaquim Dantas.

No centro: ao alto, Anna, filha do Coronel Eudoro Tude de Souza; Haydill e Helio, filhos do Dr. Vianna Junior, clínico em Botucatu; José, filho do professor Prado Valladares.

No centro: os quatro primeiros filhos do Dr. Celso Spinola e os outros três filhos do Sr. Fernandes Machado.

Em baixo: Sylvia, filha do Sr. Eudorico Tude Filho; Julietta, filha do Sr. Raul Costa Lino; Maria Idalia, filha do escritor Lemos Britto.

2ª coluna: Margery, neta do fotógrafo R. A. Read; Carmen, filha do Dr. Faria Motta; Georgina, filha do Dr. Pedro Americano; filhinha do exmo. Dr. Antonio Muniz, governador do Estado.²⁶⁶

Betty Smith era neta do fotógrafo R. A. Read que atuava em Salvador no início do século XX, no Portão da Piedade nº 40.²⁶⁷ Em 1911 ele se transferiu para a Ladeira de São Bento nº 15. É possível que ele mesmo tenha feito a fotografia da neta vestida como as mulheres de cor da Bahia numa brincadeira que possivelmente envolveu as mulheres da família e talvez as próprias criadas da casa.

De acordo com Christine Vasconcellos o nome de Richard A. Read aparece no *Almanak Laemmert*, entre os anos de 1904 e 1930 na coluna *Photographos e Retratistas* da seção Bahia-Salvador.

Nesse período Read retratou figuras importantes como Ivo Pinheiro, Teodoro Sampaio, Elias Nazareth, que faziam parte da elite mestiça de profissionais liberais que ocupavam cargos públicos, industriais, intelectuais e artísticos em Salvador. Read foi também autor das fotografias de escravos africanos no Brasil publicadas no livro *Brasilien aufschwung in Deutscher Beleuchtung*, em Berlim, por Hermann Paetel em 1908.²⁶⁸

A imagem 33 criada por Read foi construída após as criações do fotógrafo Lindemann. Ela carrega em si, bem como a imagem de Betty, a construção de um imaginário ou memória coletiva da escravidão no Brasil que já estava cristalizada e representa o próprio Estado da Bahia.

²⁶⁶ BPEBa. Periódicos Raros. Revista *Bahia Illustrada*, fevereiro de 1918 Ano II Nº 3.

²⁶⁷ BPEBa. Periódicos Raros. *Almanak Administrativo, Industrial, Noticioso, Comercial e Literário*. 1903.

²⁶⁸ Vasconcellos. *O Circuito Social da Fotografia da Gente Negra, Salvador 1860-1916*. P. 50.



Imagem 35 - R.A. Read, Bahia-Kreolin (Eigeborene) im Festgewand (Creuola da Bahia (nativa) em Traje de Festa), 1908.²⁶⁹ Imagem 36 - Richard A. Read, Bahia, c. 1913, acervo IFHC.

A imagem 36, também de autoria de Read supostamente retrata as crioulas de nome Fulô e Chiquinha em traje de beca. Elas carregam guarda-chuvas nas mãos e usam sapatos e jóias delimitando seu lugar social. As jóias são idênticas às utilizadas por Lindemann para ornar suas modelos.²⁷⁰

Na mesma página em que Betty é retratada aparece outra neta de Read, talvez uma irmã de Betty, a pequena Margery vestida de palhacinha, o que nos leva a crer que as crianças poderiam estar fantasiadas para participar de algum baile carnavalesco. Ao lado das netas do fotógrafo encontravam-se outras crianças como Maria José Fernandes Tude de Souza numa fotografia creditada a Lindemann.

Betty não parece muito confortável nas roupas de uma “mulher de cor” da Bahia, as trufas, a saia de chita, o pano da costa e os balangandãs talvez a tenha deixado inibida ou desconfortável, não ao ponto de impedi-la de colocar a mão na cintura bem ao modo como as crioulas de Lindemann faziam três décadas antes. Provavelmente o gestual foi ensinado a ela pelo fotógrafo, da mesma maneira como ele, provavelmente, solicitou que a modelo da imagem 35 fizesse o mesmo gesto.

No número seguinte da *Bahia Illustrada* duas novas crianças são retratadas com a mesma construção:

²⁶⁹ Olszewski, Sofia *A Fotografia e o negro na cidade de Salvador*, Salvador, EGBA, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989. P. 99.

²⁷⁰ Para maiores detalhes sobre a construção destas imagens ver: Vasconcellos. *O Circuito Social da Fotografia da Gente Negra, Salvador 1860-1916*. P. 141-149.



Imagem 37 - Paula, filha do Dr. Pires Brandão Filho.



Imagem 38 - Guanayra, filha do Dr. João Lago.

Paula e Guanayra são retratas da mesma maneira que Betty Smith e assim como ela tem a sua imagem divulgada na mesma revista.²⁷¹ As “baianinhas” do número 4 da *Bahia Illustrada* foram publicadas juntas com Antonio e Maria de Lurdes filhos do Dr. Lemos Britto; Maria filha do Dr. Elyσιο Medrado; Arthur e Gilda fantasiados de pirata e camponesa, filhos do Dr. Arthur Neiva entre outras crianças de famílias conhecidas da Bahia. Paula a filha do Dr. Pires Brandão Filho da mesma maneira que a neta do Read não parece estar tranquila nas vestes de “baianinha”. Ela foi fotografada em uma escadaria. Ao contrário de Paula, Guanayra está muito à vontade nos seus trajes de negra. Seu contentamento está expresso por seu largo sorriso de satisfação. Pousando num estúdio com painel ao fundo e cenário que imita uma cerca de madeira num jardim a imagem da filha do Dr. João Lago remete aos postais das crioulas que também foram produzidos em estúdios fechados com direito a painéis, cenários e móveis, assim como os usados nesta construção.

Apesar de ser publicada em 1918 a fotografia de Guanayra foi feita anos antes. No número seguinte da *Bahia Illustrada*, ela aparece mais velha ao lado de sua mãe e das irmãs Carmosina e Adelina ilustrando a coluna *Senhoras e Senhorinhas Baianas*.

²⁷¹ BPEBa. Periódicos Raros. Revista *Bahia Illustrada*, março de 1918 Ano II Nº 4.



Imagem 39 – Guanayra Lago ao lado da mãe e das irmãs.²⁷²

O número 6 da *Bahia Illustrada* traz novidades na representação das “baianinhas”; nele elas ganham outros “pertences”²⁷³:



Imagem 40 - Uma Baianinha com todos os pertences.



Imagem 41 - Dulce, filha do Snr. Francisco Benjamim Siqueira.

²⁷² BPEBa. Periódicos Raros. Revista *Bahia Illustrada*, Abril de 1918, Ano II N° 5.

²⁷³ BPEBa. Periódicos Raros. Revista *Bahia Illustrada*, Maio de 1918, Ano II N° 6.

As imagens acima são de Dulce filha de Francisco Benjamim Siqueira e de uma “baianinha” que não foi identificada, mas que carrega em sua representação elementos importantes para nossa análise. A primeira coisa a ser destacada é o fato de esta criança ser denominada como “uma baianinha”. Ela é a primeira, na *Bahia Illustrada*, a ser assim categorizada e por isso marca a consolidação de um “tipo”, a baiana de acarajé, símbolo da Bahia. A segunda questão a ser observada ainda está na legenda da imagem, nela há a informação de que a “baianinha” está “com todos os seus pertences”. Além da indumentária a baiana ganha outros ícones que vão compor sua imagem e dizer sobre o cotidiano das mulheres de cor da Bahia que são aos poucos transformadas em símbolo da cultura nacional.

Tiago Gomes e Micol Seigel, estudando a inserção da “Sabina das Laranjas” o *Teatro de Revista* no Rio de Janeiro observam estas mudanças e sua significação em âmbito nacional:

Pressupõe-se aqui que este processo, do qual as aparições de Sabina são parte ativa, ocupou lugar central no processo de delineamento dos contornos culturais do nacionalismo brasileiro, assim como todo o debate sobre a identidade nacional. A história das reaparições de Sabina no Rio de Janeiro da Primeira República também é uma parte da história do progressivo posicionamento de manifestações culturais identificadas aos descendentes de africanos no centro das definições mais correntes de identidade nacional. Em outras palavras, esta é a história da transformação de duas mulheres com existência real comprovada (Sabina e Geralda) em “Sabina”, um símbolo social e tropo-cultural.²⁷⁴

Gomes e Seigel partem da história da expulsão de Sabina, uma quitandeira que trabalhava em frente da Faculdade de Medicina no Rio de Janeiro, e da reação dos estudantes que fizeram uma manifestação em apoio a vendedeira em 1889. Os pesquisadores percebem que daquele momento em diante a imagem da Sabina tornou-se recorrente “[...] por concentrar uma ampla gama de elementos a respeito das políticas cotidianas de raça e gênero e da negociação da identidade nacional, elementos que estavam em debate nos mais diversos espaços naquele período.”

Em 1908 a revista *Fon-Fon*, retoma a imagem da “Sabina” para falar de uma tradição e a *Bahia Illustrada*, com a mesma finalidade, traz a “Preta das Bancas” em 1921:

²⁷⁴ GOMES, Tiago de Melo e SEIGEL, Micol. “Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930”. In: *Revista Brasileira de História*. V. 22, nº 43, 2002, p. 178.



Imagem 42 - Era uma baiana a princípio, com todos os seus *dengues* e todos os seus *yôyôs* e os rapazes, os futuros médicos, queriam-na com o carinho de uma tradição.



Imagem 43 - A Preta das Bancas

Na chamada da imagem 41 lia-se: “Tradições escolares: A ‘Sabina’ da Faculdade de Medicina.”²⁷⁵. Talvez esta não fosse a mesma Sabina do protesto de vinte anos antes, porém ela representa uma categoria de mulheres de cor que começam a ser chamadas de “bairanas” e passam a representar uma cultura local.

A “Preta das Bancas” publicada no nº 36 da *Bahia Illustrada*, é retratada, assim como Dulce e a “Bairaninha” com todos os seus pertences. Nesta construção os instrumentos de trabalho (tabuleiro, mercadorias) aparecem como elementos constituintes da imagem da “bairana”. A fotografia é acompanhada de um texto contando que membros da colônia bairana do Rio de Janeiro vão ver a bairana que vende bolinhos de tapiocas no Porto das Barcas; o texto seguiu ressaltando que ela sentia saudade da “Boa Terra”.²⁷⁶

Dulce traz em suas mãos um pratinho com bolinhos que parecem ser abarás indicando além da função de cozinheira, quituteira ou de vendedeira de rua. O pano da costa sai dos ombros e vai parar na cintura. De acordo com Raul Giovanne Lody no livro *Pano da Costa*, este objeto vai além de um simples complemento da indumentária das mulheres de cor. Ele é um elemento distintivo do posicionamento das mulheres nas comunidades religiosas afro-brasileiras. Segundo o antropólogo, nos trajes profanos das bairanas de acarajé ele é peça indispensável e poderia definir tipos de agremiações as quais elas pertencem ou os tipos de atividades econômicas que exercem²⁷⁷.

A imagem de a “Bairaninha e todos os seus pertences”, uma criança aparentando ter, no máximo, três anos. Rica nos detalhes, a construção parece colocá-la numa espécie de altar rodeada com elementos que descrevem a cultura local ricamente influenciada pelos africanos e seus descendentes. A criança aparece sentada ao lado de um tabuleiro cheio de objetos que infelizmente

²⁷⁵ Biblioteca Nacional Digital. Revista *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1908, Ano II nº28.

²⁷⁶ BPEBa. Periódicos Raros. *Bahia Illustrada*. Rio de Janeiro, março de 1921. Nº 36.

²⁷⁷ Lody, Raul Giovanni. *Pano da Costa*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977. (Cadernos de folclore, 15).

a fotografia que tive acesso não permite identificar. O pano da costa é disposto por traz das costas da menina e descansando sobre seus antebraços. As roupas e turbantes brancos nos remetem a tradicional roupa das baianas de acarajé que ganham seu pão nas ruas da Salvador do século XXI, caracterizando mais uma transição no processo que transformou as mulheres de cor baianas em ícones do estado. Ao redor da criança panelas de barro, maços de folhas, cestas, balaies, potes e um quadro com imagens do que parece ser uma igreja e um sobrado lembram a paisagem colonial das ruas da capital da Bahia.

Nesta construção a menina ganha, entre seus colares e balangandãs um terço, símbolo da fé católica, pendurado ao pescoço. Este elemento cristão certamente não está ali por acaso. Sua presença indica não só uma construção cultural a partir de elementos sincréticos, mas também a sua civilidade e adequação a uma cultura tida como superior, que a educa e enquadra em padrões aceitáveis de civilidade da época.²⁷⁸ Eis a imagem que as elites republicanas buscaram divulgar a da mestiçagem, o resultado de passado e presente harmoniosos.

²⁷⁸ Ver: Ferreira Filho, Alberto Heráclito. *Salvador das Mulheres: condição feminina e cotidiano popular na 'belle époque' imperfeita.*

Considerações Finais

Se fizermos uma Metáfora com as pencas de balangandãs percebemos a esta altura, o quanto complexo foi o processo de construção da baiana como ícone do estado da Bahia. Assim como os variados objetos que as “crioulas da Bahia” carregavam em suas pencas de balangandãs, os múltiplos elementos para essa análise são carregados de significados. Interpretá-los é uma atividade árdua e prazerosa que lança luz sobre um passado igualmente complexo.

A história da passagem do fotógrafo Rodolpho Lindemann por Salvador bem como sua obra fez-nos perceber o início de uma construção sobre a Bahia e sua população em um novo suporte: o cartão postal. Lindemann assim como outros fotógrafos de sua época passam a explorar comercialmente a imagem de homens e mulheres de cor, ao tempo em que ajudam a criar um ícone símbolo da cultura local.

Se o fim da escravidão e o advento da república criaram a necessidade de um reordenamento nos lugares sociais e a presença negra, neste contexto, se tornou um problema para autoridades e classe dominante; os sujeitos das camadas inferiores, sobretudo o povo de cor, também buscaram enquadrar-se na nova dinâmica social.

Buscamos demonstrar que a construção deste ícone não se deu de maneira unilateral e sem embates é que trago o cotidiano das ruas de Salvador, suas contradições e conflitos. Aquilo que era presenciado nas ruas foi ressignificado nos estúdios dos fotógrafos.

A coleção de postais criada por Lindemann foi de fundamental importância para este trabalho uma vez que ela possui um bom número de peças disponíveis ainda hoje e sobretudo por conter, ordenadamente, construções protagonizadas por mulheres de cor locais atreladas a profissões ou posições sociais. Este ordenamento nos remete a uma tentativa de organização da cidade do Salvador neste novo contexto político e social.

A necessidade de esta mulher ser uma crioula (mulher de cor nascida na terra) é reveladora de que a ordem que se queira criar não caberia as africanas. Como demonstramos as africanas que viviam na Bahia também usavam a indumentária que ficou conhecida como o traje da crioula. Nos inventários, testamentos e arrecadação de africanas no final do século XIX e início do XX aparecem listados entre os bens: pano da costa, saias de chitas, joias etc. A presença destes objetos entre seus bens falam da inserção dessas mulheres na cultura local. Sua invisibilidade na construção do ícone da “baiana” é sintomática de que neste processo não haveria lugar para os africanos. Isso além de garantir uma cultura local, teoricamente, negaria o passado de escravidão.

A intimidade do lar branco é então abordada, também como palco desta construção. A presença constante das mulheres de cor realizando todo tipo de trabalho doméstico deixou marcas

na memória destas famílias. A busca por construir um passado de harmonia entre brancos e negros ou senhores e escravos por parte da elite local, trouxe consigo o culto de uma memória idealizada da integração entre estes setores sociais.

As coleções de joias dos Costa Pinto e dos Góes Calmon, bem como a literatura e o surgimento das “baianinhas”, são frutos de uma memória coletiva que enquadra estas mulheres em lugares sociais específicos e condena àquelas que agem com insubordinação.

Por fim é válido ressaltar duas questões que ficaram latentes: o processo que levou as mulheres de cor da Bahia torna-se ícones do estado não foi uma construção a revelia desta parcela da população e nele estão contidos conflitos e insubordinações que tornaram possível a afirmação de uma cultura negra baiana.

FONTES

- Arquivo Histórico Municipal (AHM)

Setor de Arquivos Audiovisuais

Fundo Renato Berbet de Castro (RBC)

Ganhadeira. Cx. 67, Doc. 06.

J. Creoula. Cx. 67, Doc. 02.

L. Creoula – Bahia.

A. Ama-Bahia. 07/02/0067 Doc. 013.

Creoula da Bahia. 07/02/0067 Doc. 007.

Vendedora de Bananas Bahia. 07/02/0067 Doc. 0014.

Vendedora de Fructas – Bahia. 07/02/0067 Doc. 0020.

Uma Creoula da Bahia, Bahia-Brazil. Cx 67. Doc. 4900.

C. Caixinheiras – Bahia. Cx. 0067. Dc. 0011.

Setor Permanente

Fundo Câmara Municipal - Seção Tesouro.

Imposto de Contribuição por Profissão 1886-1887. Est. 68 Doc. 02.

- Arquivo Nacional (AN)

Sistema de Informação do Arquivo Nacional (SIAN)

Divisão de Polícia Marítima, Aérea e de Fronteiras. *Relações de Passageiros em Vapores – Porto do Rio de Janeiro*. Notação: BR.AN.RIO.OL.0.RPV.PRJ.1122.

Divisão de Polícia Marítima, Aérea e de Fronteiras. *Relações de Passageiros em Vapores – Porto do Rio de Janeiro*. Notações: BR.AN.RIO.OL.0.RPV.PRJ.55; 77; 174; 260; 285; 309; 414; 436; 536; 612; 688; 869; 923; 1031; 1122 e 2293.

Carte-cabinet de Antonio da Silva Lopes Cardoso. Bahia, 1861. 02/FOT/436.

Carte-cabinet de Antonio da Silva Lopes Cardoso. Bahia, 1881. 02/FOT/76.

- Arquivo Público do Estado da Bahia (APEBa)

Seção de Arquivos Coloniais e Provinciais

Maço 1547.

Registro S.P.Ba. Empregados Domésticos. 7136.

Polícia, Assuntos Diversos. Maço 6506.

Regulamento do Trabalho Doméstico, 1887. Maço 1417.

Polícia. Associação Comercial da Praça da Bahia, 1870. Maço 6178.

Periódicos

Jornal da Bahia, 25 de novembro de 1963.

Judiciário

Arrecadação 07/3214/33.

Arrecadação, 01/88/124/08.

Arrecadação. 01/84/118/12.

Inventário 01/125/196/10.

Inventário 02/668^a/1127^a/04.

Inventário 04/1799/2269/05.

Livro de Registro de Nascimento nº 2, p. 11.

Manutenção de Posse 16/558/05.

Testamento 08/7/3245/0/13.

Testamentos, 06/2586/3086/21.

Livro de Notas Escritura 1219, p. 47-48.

Livro de Notas, Escritura 1168/155 p. 20/21.

Livro de Notas, Escritura 1733/212/1916 p. 18-19.

Livro de Notas. Escritura 1126, p. 40-41.

Arquivo Republicano

Diretoria da Polícia do Porto. Livro de Entrada e Saída de Passageiros Vol. 03.

- Biblioteca Nacional Digital (BND)

Hemeroteca Digital Brasileira (HDB)

Aves Libertas. Jornal **O Asteroide**. nº 28 Ano I - 31 de dezembro de 1887 - <http://memoria.bn/DocReader/docread.aspx?bib=717614&PagFis=2>. Acesso em 23/06/2011.

Jornal *A Notícia*. nº. 116 Ano II - 05 de fevereiro de 1915 - <http://memoria.bn/DocReader/docread.aspx?bib=720160&PagFis=2026>. Acesso em 23/06/2011.

Jornal *O Monitor*. nº 286 Ano II - 23 de maio de 1877. <http://memoria.bn/DocReader/docread.aspx?bib=717614&PagFis=1126>. Acesso em 23/06/2011.

Jornal *O Monitor*. nº 55 Ano I – 8 de agosto de 1876.
<http://memoria.bn/DocReader/docread.aspx?bib=704008&PagFis=217>. Acesso em 23/06/2011.

Revista *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1908, Ano II nº28.
<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?bib=259063&PagFis=114>. Acesso em 29/08/2012.

Jornal *Diário de Notícias*. Salvador, 11 de junho de 1880. Ano VI, nº 133.
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098167&PagFis=21>. Acesso em 04/01/2013.

Revista *da Semana*. Rio de Janeiro, 17 de junho de 1906. Anno VII, nº 318.
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_01&PagFis=4659. Acesso em 11/04/2013.

- Biblioteca Pública do Estado da Bahia (BPEBa)

Periódicos Raros

Almanak Administrativo, Industrioso, Noticioso, Comercial e Literário. 1903.

Jornal *A Coisa*. 1900, nº155.

Jornal *A Coisa*. 1900, nº138.

Jornal A Notícia. 1914 nº 23 Ano I

Jornal Correio de Notícias, 1900.

Jornal de Notícias, 1904.

O Combate. Ano I, n. 122, 1927.

Revista *A Cegonha*. Ano II, nº 08, setembro de 1918.

Revista *Bahia Ilustrada*, Abril de 1918, Ano II Nº 5.

Revista *Bahia Ilustrada*, fevereiro de 1918 Ano II Nº 3.

Revista *Bahia Ilustrada*, Maio de 1918, Ano II Nº 6.

Revista *Bahia Ilustrada*, março de 1918 Ano II Nº 4.

Revista *Bahia Ilustrada*. Março de 1918. Ano II, nº 4.

Revista *Bahia Ilustrada*. Rio de Janeiro, março de 1921. Nº 36.

Revista Renascença, 1922.

- Museu Temporal (MT)

Coleção Antonio Marcelino

Cartão Postal *D. Creoula – Bahia*. 1881-19[...].

Cartão Postal *D. Creoula – Bahia*. 1881-19[...].

Cartão Postal *k. Creoula – Bahia*. 1881-19[...].

Cartão Postal *Uma Crioula da Bahia*.1881-19[...].

- Site O Negro na Imprensa Baiana no Século XX - CEAO

Periódico *A Baía*. Salvador, 15 de outubro de 1903. <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br>. Acesso em 19/09/2011.

Periódico *A Baía*. Salvador, 19 de março de 1904. <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br>. Acesso em 19/09/2011.

Periódico *A Baía*. Salvador, 02 de maio de 1905. <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br>. Acesso em 24/11/2011.

Periódico *A Baía*. Salvador, 04 de fevereiro de 1905, nº 2704. <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br> em 19/09/2011.

Periódico *A Baía*. Salvador, 22 de junho de 1910. <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br>. Acesso em 24/11/2011.

Periódico *A Baía*. Salvador, 29 de março de 1905 nº 2747. <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br>. Acesso em 19/09/2011.

Periódico *A Coisa*. Salvador, 21 de fevereiro de 1900 <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br>. Acesso em 24/11/2011.

Periódico *Correio do Brasil*. Salvador, 12 de setembro de 1903. <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br>. Acesso em 24/11/2011.

Periódico *Diário de Notícias*. Salvador, 24 de janeiro de 1900. <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br>. Acesso em 24/11/2011.

Periódico *Gazeta do Povo*. 30 de outubro de 1905, nº 83. <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br>. Acesso em 19/09/2011.

Livro:

Habsburgo, Maximiliano de. *Bahia 1860: esboços de viagem*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro; Bahia, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Maria José de Souza. *A Mão de Obra escrava em Salvador – 1811-1888*. São Paulo. Corrupio, 1988.

AZEVEDO, Paulo César de e LISSOVSKY, Maurício. “O Fotógrafo Christiano Jr”. In.: *Escravos Brasileiros do Século XIX na Fotografia de Christiano Jr*. São Paulo, Ex Libris Ltda., 1988.

BITTENCOURT, Ana Maria Ribeiro de Góes. Memórias. Manuscrito. In.: Nascimento, Anna Amélia Vieira. *Dez Freguesias da Cidade do Salvador: Aspectos sociais e urbanos do século XIX*. Salvador: EDUFBA, 2007.

CARVALHO, Vânia Carneiro de e LIMA, Solange Ferraz de. “Fotografia e História: ensaio bibliográfico”. In *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material* (São Paulo). V.2, n.2, jan.-dez., pp. 253-300, 1994.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CONSORTE, Josildeth Gomes. “A mestiçagem no Brasil: armadilhas e impasses”. In.: **Revista Margem**. Nº 10, 1999.

DIAS, Olívia Biasin. *Viagens Oitocentistas: a hospedagem no interior do Brasil e na cidade da Bahia*. **Revista Eletrônica de Turismo Cultural**. nº 01, abril, 2007.

_____. *Viajantes na Bahia oitocentista: motivações e impressões acerca dos serviços de hospedagem*. **Turismo Visão e Ação**, Balneário Camboriú (SC), v. 8, n. 3, p. 423-436, 2006.

DILL, Aidê Campello. *História e Fotografia: fragmentos do passado*. Porto Alegre, Martins Livreiro-Editor, 2009.

DÍNCAO, Maria Ângela. *Mulheres e Família Burguesa*. In.: Piore, Mary Del (org.). *História das Mulheres no Brasil*. Carla Bassanezi (coord. de textos). 2ª Ed. São Paulo, Contexto, 1997.

ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

FERRAZ, Vera Maria de Barros (org.) *Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light (1899-1925)*. São Paulo, Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2001.

FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. *Desafricanizar As Ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1 890-1937)*. In.: Afro-Ásia, 21-22, (1998-1999), p. 239-256.

- _____, Alberto Heráclito. *Salvador das Mulheres: condição feminina e cotidiano popular na 'belle époque' imperfeita*. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGH da UFBA em 1994.
- FERREZ, Gilberto. *Bahia Velhas Fotografias 1858-1900*. Banco da Bahia Investimentos AS. Livraria Kosmos Editora. Rio de Janeiro/Salvador, 1988.
- Fonseca, Raimundo Nonato da Silva. "*Fazendo fita*". *Cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930*. Salvador: EDUFBA, 2002.
- FRAGA FILHO, Walter. *Encruzilhadas da Liberdade: histórias de escravos e libertos na Bahia*. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 2006.
- _____, Walter. *Mendigos, Moleques e Vadios na Bahia do Século XIX*. São Paulo, HUCITEC; Salvador, EDUFBA, 1996.
- FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1990.
- GODOY, Solange de Sampaio. *Círculo das Contas: joias de crioulas baianas*. Salvador: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 2006.
- GOMES, Tiago de Melo e SEIGEL, Micol. "Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930". In: *Revista Brasileira de História*. V. 22, nº 43, 2002, p. 171-193.
- GOMES, Tiago de Melo. *Um Espelho no Palco: identidades sociais e massificação da cultura no Teatro de Revista dos anos 1920*. Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 2004.
- GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823*. Tradução e notas de Américo Jacobina Lacombe. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1956.
- GUIMARÃES, A. S. A. *A República de 1889: utopia de branco, medo de preto*. Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar, v. 2, p. 17-36, 2011.
- _____. *A modernidade negra*. Teoria & Pesquisa, São Carlos, n.42-43, p. 41-62, 2003.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro. Fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- _____. *Fotografia & História*. 2ª ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo, Ed. Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *São Paulo, 1900: imagens de Guilherme Gaensly*. São Paulo, Companhia Brasileira de Projetos e Obras, 1988.

- KOSSOY, Boris; FERNANDES JR., Rubens e SEGAWA, Hugo. “Guilherme Gaensly”. São Paulo. Cosac Naify, 2011.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no Estúdio do Fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2010.
- LAVELLE, Patrícia. *O Espelho Distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- LEITÃO, Cândido de Mello. *O Brasil Visto pelos Ingleses*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1937.
- _____. *Visitantes do Primeiro Império*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1934.
- LIMA, Valéria Alves Esteves. *J.-B. Debret, historiador e pintor: viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2007.
- LODY, Raul Giovanni. *Pano da Costa*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977. (Cadernos de folclore, 15).
- _____. *Jóias de axé: fios-de-contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- MAÇOLA, Eloísa. *Antecedentes à Torre: Exposições Universais do Século XIX*. São Paulo, UNESP, 2006.
- MAHONY, Mary Ann. “Instrumentos Necessários”: *Escravidão E Posse De Escravos No Sul da Bahia no Século XIX, 1822-1889*. **Afro-Ásia**, 25-26 (2001), 95-139.
- MARQUES, Xavier. *Tradições religiosas da Bahia*. **Revista IGHBA**. Salvador, n. 55, p.375-382, 1929.
- MATA, Iacy Maia. “*Libertos de Treze de Maio*” e *Ex-senhores na Bahia: conflitos no pós-abolição*. **Afro-Ásia**, 35 (2007), 163-198.
- MATTOSO, Kátia. *Bahia Século XIX: uma província do Império*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.
- MAUAD, Ana Maria. *Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado*. In.: Alencastro, Luiz Felipe de e Novais, Fernando (org.). **História da Vida Privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional**. Vol. 2. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- MENDES, Ricardo. *Um Fotógrafo entre Duas Cidades*. In. Ferraz, Vera Maria de Barros (org.) *Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light (1899-1925)*. São Paulo, Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2001.

- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11-36, 2003.
- NASCIMENTO, Anna Amélia Vieira. *Dez Freguesias da Cidade do Salvador: Aspectos sociais e urbanos do século XIX*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- NASCIMENTO, Washington Santos. “*Maria Crioula*”, “*José Pretinho*” e o “*Mulato Claro de Olho de Gato*”: representações de mestiços, pretos e negros no sertão baiano (1870-1930). In.: **Afro-Ásia**. Nº48, 2013. P. 237-272.
- NINA RODRIGUES, Raymundo. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo, Madras, 2008.
- OLIVEIRA, Marcelo Souza. *Uma Senhora de Engenho no Mundo das Letras: o declínio senhorial em Anna Ribeiro*. Salvador, EDUNEB, 2008.
- OLSZEWISKI, Sofia A *Fotografia e o negro na cidade de Salvador*, Salvador, EGBA, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: Espetáculos da Modernidade do século XIX*. Editora Hucitec, São Paulo, 1997; entre outros.
- POSSAMAI, Zita Rosane. *Narrativas Fotográficas Sobre a Cidade*. In.: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 27, nº 53, p. 55-90 – 2007.
- REIS, Eneida A. *Mulato: negro-não-negro e/ou branco-não-branco*. São Paulo, Altana, 2002.
- SAMPAIO, Consuelo Novais. *50 anos de urbanização: Salvador da Bahia no século XIX*. Rio de Janeiro: Versal, 2005.
- REIS, João José. *De Olho no Canto: trabalho de rua na Bahia na véspera da abolição*. **Afro-Ásia**, Salvador, v.24, p.199-242, 2000.
- _____. (org.) *Escravidão e Invençãoda Liberdade: estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo, Brasiliense; CNPq, 1988.
- _____. *Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- SANTANA, Maria da ajuda Santos. *Imagens Valiosas: Cartões postais valorizam a Chapada Diamantina para atrair investidores, numa época de franca decadência das minas*. In.: **Revista de História**. Nº 89. <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/imagens-valiosas>. Acesso em 13 de julho de 2013.

SANTOS, Fernanda Guedes dos. *Erotismo e Sensualidade nos Cartões Postais*. In.: Flores, Moacyr (Org.). “Cartões Postais: imagens e história cultural”. Posto Alegre, Ediplat, 2007.

SANTOS, Marilécia Oliveira. *Empório da utopia – o projeto industrial de Luiz Tarquínio*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. *O Espetáculo das Raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Retrato em Branco e Negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SILVA, Simone Trindade Vicente da. *Jóias Crioulas*. São Paulo. Instituto Victor Brecheret, 2012.

_____. *Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pincas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto*, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2005.

SOARES, Cecília C. Moreira. *Mulher Negra na Bahia no Século XIX*. Salvador, EDUNEB, 2006.

TAUNAY, Affonso de E. *Visitantes do Brasil Colonial (séculos XVI a XVIII)*. 2ª Edição, São Paulo Companhia Editora Nacional, 1938.

VASCONCELLOS, Christiane Silva de. *O Circuito Social da Fotografia da Gente Negra, Salvador 1860-1916*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

VIANNA FILHO, Luiz. *O insigne industrial Luiz Tarquínio*. Salvador, Estabelecimento Gráfico Globo, 1940.

VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na História. Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século 20*, trad. bras. São Paulo: Ática, 1997.

WLAMYRA, Albuquerque em *O Jogo da Dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.