

IMAGENS, MEMÓRIAS, RUÍDOS E AS ROUPAS DE VER DEUS: A construção de uma trama historiográfica sobre vestimentas em Salvador (1958-1968)

Marcos Ferreira Gonçalves¹

Resumo: O historiador Antonio Rezende defende que a escrita da História deve atentar para os ruídos, silêncios, conflitos, diálogos e sussurros, elementos significativos para a construção de narrativas históricas que se aproximem da vida ou, como denomina Rezende, dos cenários de vida. O artigo aqui apresentado segue essa premissa, mostrando as interfaces empregadas na análise das indumentárias cotidianamente utilizadas na Salvador da década de 1960, discutindo os múltiplos aspectos que atuaram, de forma mais ou menos direta, na construção de um padrão de vestir que marcou e influenciou a sociedade soteropolitana.

Palavras-chave: História, vestimentas, cotidiano

INTRODUÇÃO

A roupa é sempre um retrato de uma época, um traço indissociável da sociedade que a produz, sendo imposta ao indivíduo dos primeiros suspiros ao fim do seu ciclo vital. Dessa forma, a roupa, a aparência e a moda não podem ou não deveriam constituir temáticas distantes dos gabinetes da História, pois sabemos que a construção da História se dá mediante as evidências deixadas pelo ser humano ao longo de sua trajetória. Muito do conhecimento que temos sobre as roupas portadas no século XX se deve as fotografias.

A fotografia enquanto documento para a construção de uma trama narrativa historiográfica cada vez mais vem se consolidando como fonte para o historiador realizar seu ofício. No caso baiano em particular, a interface entre história e imagem, da qual as fotografias e o cinema fazem parte, tem-se tornado, nas últimas duas décadas, um campo fecundo de pesquisa, rendendo publicações e debates constantes na área, contribuindo de forma decisiva para a consolidação deste campo². Todavia, é importante destacar estudos sobre fotografia em outras áreas do conhecimento.

Neste sentido, os apontamentos de Roland Barthes foram decisivos para o diálogo entre História e imagem; esse autor comparou a fotografia ao gesto de uma criança que aponta as coisas com o dedo: “Uma fotografia está sempre na origem deste gesto; ela diz: isto, é isto, é assim! Mas, não diz nada; uma fotografia não pode ser transformada”, pois a “fotografia nunca é mais do que um canto alternado de ‘Olhe’, ‘Veja’, ‘Aqui está’”³. Barthes nos possibilita enxergar na Antropologia e na descrição densa proposta por Clifford Geertz uma possibilidade de método a ser aplicado, pois, em nosso entendimento, a aplicação dessa metodologia nesta pesquisa sugeria ver, olhar as fotografias e descrevê-las densamente, caracterizando o que podemos chamar de “interpretação imagética”.

CONSTRUÇÃO DA TRAMA

Na construção da relação entre roupas e cotidiano na Salvador da década 60, o primeiro tema sobre o qual tivemos de nos debruçar foi o imaginário, partindo da expressão popular “roupa de ver Deus”. Inicialmente é importante tecer algumas considerações sobre estas vestimentas especiais chamadas de “roupa de ver Deus” ou, ainda, “roupa de ver a Deus”; usadas marcadamente em ocasiões também julgadas como especiais: uma missa, um casamento ou simplesmente flamar. A expressão quando usada para designar uma vestimenta nova ou evidenciar uma indumentária dominical traz inculcado, em sua acepção, o caráter do exclusivo. No primeiro caso, identifica uma roupa no seu momento inaugural, posto que as roupas vão, mediante a repetição do uso, adquirindo as formas corporais e odores dos usuários, elementos despercebidos numa roupa nova, já que nela inexistia esta espécie de “memória da roupa”. No segundo caso, a roupa tratada como “domingueira” assume um sentido especial conferido pelo usuário ou outrem, que de alguma forma atribui à determinada vestimenta qualidades peculiares, seja pela cor, ou por diferir das demais. O termo encontra-se no rol das expressões populares nas quais a aparência e outros elementos pertinentes ao vestir despontam em plano principal, a exemplo de “o hábito fala pelo monge”, “caiu como uma luva”, todas denotando aspectos pertencentes ao imaginário. Neste caso a expressão, revela ou ao menos aponta a importância dispensada à aparência por brasileiros e, singularmente, por baianos.

Na análise do cotidiano da Cidade do Salvador no período 1958-1968, o uso das fontes fotográficas e escritas do Jornal *Diário de Notícias* permitiram identificar uma *urbe* que passava por profundas transformações, seja pela verticalização ou pela abertura de ruas e avenidas. Mas, principalmente, pela construção de prédios públicos e residenciais dentro dos padrões da arquitetura moderna. Salvador vivia um período de adequação aos moldes de uma cidade global, logo, os costumes dos soteropolitanos também foram alterados. Era o *boom* modernista preconizado pela fase desenvolvimentista de JK, que tinha como meta constituir uma urbe moderna e desenvolvida, sendo Brasília o símbolo maior deste empreendimento.

O cotidiano citadino do período vivia dias de intensa dinâmica. A presença de artistas e intelectuais de diversas áreas vivendo na cidade demandava e impulsionava uma série de realizações culturais e intelectuais, com destaque para a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia e a construção do Teatro Castro Alves. Também uma gama de sociabilidades acontecia naquele momento, denotando aspectos de uma cidade que sonhava em ser “moderna”. Na busca de compreender esse cotidiano, foram identificadas variadas práticas

culturais, contudo, por questão de recorte metodológico, priorizamos algumas delas. Assim, alguns eventos e festividades, principalmente aqueles que indicavam lugares preferenciais de demonstração de modas e modismos, foram selecionados com o propósito de notabilizar as dinâmicas de sociabilidades que a velha cidade vivia, com destaque para os certames de Misses, para a cultura cinematográfica no cotidiano da cidade e a presença de cantores e cantoras do Sul do País, que se contrapunha a aspectos seculares da cidade, fossem eles paisagístico, remontando aos séculos iniciais da sua fundação, ou mesmo nas indumentárias, a exemplo dos chapéus portados por homens de diferentes camadas sociais. Esses aspectos, de certa forma, se chocavam com o novo ou às “bossas”, como eram chamadas as “coisas modernas” cada vez mais presentes na urbe soteropolitana, seja nos prédios de arquitetura moderna, seja nos indumentos: mulheres vestindo calças compridas, moças ostentando saias mais curtas, rapazes portando cabelos longos e sandálias.

Por sinal, o moderno interpretado como algo que se contrapõe à tradição é um termo que aparece recorrentemente nos textos jornalísticos locais, no período de 1958 a 1968. Moderno era usado com um valor semântico equivalente, em geral, ao novo, à novidade ou como sinônimo de “bossa”, em todos os casos sempre denotando algo não costumeiro, com caráter inovador. Moderno era uma palavra usada por muitos da cidade, marcadamente pelos jovens, assim como a palavra *cafona*⁴ era usada para realçar o caráter provinciano ou o arcaico de alguém ou alguma coisa.

Não é demasiado destacar que a palavra “moderno”, bem como suas variações⁵, era de uso frequente nos textos relativos ao governo JK; o texto jornalístico a usava recorrentemente para retratar as ambições e realizações desse governo, reverberando o próprio discurso do executivo, construído em base das ideias de modernização e desenvolvimento acelerado. Logo, moderna era uma obra pública como o Teatro Castro Alves, mas moderna também era a vestimenta do rapaz e da moça ou a enceradeira da senhora da classe média baiana. Em suma, moderno era um termo que permeava o cotidiano brasileiro e baiano nessa temporalidade.

Em nossa trama, a pesquisa se concentrou especificamente na análise das roupas, atentamos para as fotografias que evidenciavam sociabilidades para, a partir delas, analisar as roupas envergadas nessas práticas, com especial atenção para as roupas especiais ou os trajes de banho usados na praia da “quente” cidade. Nesse transcurso, foi importante atentar para algumas influências notabilizadas recorrentemente nas fontes orais e observadas também nas fontes imagéticas do periódico consultado, a exemplo das misses, membros da realeza, astros e atrizes, suas aparências e costumes julgados como influenciadores, foram selecionados para auxiliar na composição da trama historiográfica e cidadina.

É bom salientar que o ato de ir ao cinema era um hábito popular na cidade⁶, e os ícones cinematográficos povoavam o imaginário soteropolitano. Os certames de beleza, tendo como expoentes máximos os concursos de Miss Bahia, Miss Brasil e Miss Universo, marcavam de forma notável o cotidiano da cidade no período 1958-1968, além da presença constante das realezas nos jornais e revistas da época, criando uma sensação de familiaridade e proximidade com os munícipes, aspectos que, como se verá adiante, ficaram marcados na memória das mulheres que vivenciaram essa época.

Faz-se necessário ainda destacar a escolha do *Diário de Notícias* como fonte na construção do percurso historiográfico da pesquisa. Esse periódico, o principal em circulação na cidade no período estudado, dispensava atenção especial à aparência. As fotografias constituíam forte reforço, principalmente nas notícias sobre os concursos de beleza patrocinados pelo jornal, que, por essa razão, se dirigia frequentemente às leitoras.

Com a finalidade de analisar as ‘roupas de ver Deus’, a pesquisa penetrou na esfera da vida privada soteropolitana através das fotografias. Dessa forma, algumas sociabilidades como festas de aniversário, formaturas, celebração do Natal, festas de chá de cozinha, missas e exposições de arte no Museu de Arte Moderna da Bahia foram “visitadas”, notabilizando o cotidiano festivo das elites e das camadas populares da cidade, com destaque para as roupas domingueiras ostentadas nessas ocasiões.

Inseridos no contexto das modas, das aparências ou das roupas, outros aspectos relacionados às roupas foram trabalhados em nosso percurso analítico. Dessa forma, a afetividade com as roupas, elemento importante na construção desta trama historiográfica ou as roupas presentes nas memórias ou mesmo a roupa como um tipo de memória⁷ constituem as primeiras indagações de nosso trabalho. As reminiscências de algumas senhoras baianas, entrevistadas ao longo do desenvolvimento da pesquisa, ajudaram a “costurar” memórias e roupas ou mesmo perceber a vestimenta como uma memória e entender melhor os imaginários em torno de uma indumentária. Esse cenário foi fundamental para se alcançar o que o historiador pernambucano Antônio Paulo Rezende intitula de “ruídos do efêmero”, percebendo as histórias de dentro e de fora. Esse autor mostra que os cenários da vida vão sendo construídos entre ruídos, silêncios, conflitos, diálogos e sussurros, pois, como ressalta, “[...] presente, passado e futuro se misturam nas tentativas de construir nossas narrativas. Não há tempo linear, progressivo, absoluto, mas um profundo diálogo entre os três tempos”⁸. Rezende, para além de apontar os tempos interagindo diante do historiador na construção de sua narrativa ou, como denominou, “cenários da vida”, alerta que as muitas vozes que permeiam esses cenários devem ser ouvidas pelo historiador. Ao longo da obra, aconselha o

aprendiz de história a aguçar a sensibilidade diante do ofício de historiar e dialogar com pensadores de outras áreas e campos do saber para que consiga obter um resultado que se aproxime da vida. Neste percurso é inquestionável o valor de imagens como evidência para a história do vestuário⁹. Assim, torna-se claro que a História das Roupas, a História da Moda ou mesmo a História do Estilo é, antes de tudo, uma História das Imagens. Em nossa pesquisa, cujo elemento principal foi a vestimenta, essas evidências possibilitaram analisar e cumprir o ofício de historiar.

Entretanto, é bom salientar, desde o início, o imagético está muito além das fotografias, é um campo vasto, sendo a fotografia compreendida como o resultado que mais se aproxima da realidade ou de uma representação da realidade. O campo imagético agrega desenhos, pinturas, para não citar outros, passíveis de interpretações e análises históricas, como a fotografia.

Todavia, anterior ao caráter material e técnico da fotografia ou mesmo da xilogravura, o campo imagético congrega imagens textuais e/ou mentais, fruto da imaginação. O próprio termo, que deriva do latim *imaginatio*, traz este teor inculcado em sua acepção, posto se referir ao espírito de representar ou formar imagens, ampliando assim, e de maneira considerável, o significado, considerando as possibilidades do homem enquanto animal pensante, logo com a faculdade de criar imagens, mesmo que elas não se apresentem em sua forma mais concreta, como é o caso da fotografia.

Dessa forma, a faculdade de criar imagens se insere no campo do imaginário. É importante salientar também que o campo de estudos sobre imaginário é vasto e, por vezes, existem posições diferenciadas relativas à questão. Jean-Jacques Wunenburger, na sua obra destinada à análise das teorias contemporâneas do imaginário, contemplando Gilbert Durand, Paul Ricoeur, preocupa-se inicialmente em distinguir o imaginário da imagética. Ressalta o autor francês que a imagética “[...] designa um conjunto de imagens ilustrativas de uma realidade, sendo o conteúdo da imagem, em sua inteireza, já pré-informado pela realidade concreta ou pela idéia”¹⁰. Quanto ao imaginário, ele atenta para sua implicação de emancipação com alusão “[...] a uma determinação literal, à invenção de um conteúdo novo, defasagem que introduz a dimensão simbólica. Será possível igualmente distinguir o imaginário de uma categoria muito específica, o imaginal”¹¹. Atenta também para a diferenciação existente de imaginal¹², oriundo do latim *imaginalis* e não *imaginarius*, este relacionado diretamente com imaginário. Dessa forma, percebe-se que conceituar imaginário não se constitui em uma tarefa fácil, haja vista que mesmo os estudiosos do tema fogem de conceituações. Michel Maffesoli, herdeiro intelectual de Gilbert Durand, em entrevista, faz

algumas considerações que indicam pistas sobre a temática: “[...] o imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental”.¹³

Para Wunenburger, é possível falar do imaginário de um indivíduo e de um povo manifestado em suas crenças e obras. Maffesoli observa o imaginário como algo que ultrapassa o individual, constituindo-se como construção coletiva, relacionando o constructo e a coletividade, logo reforçando uma estreita relação entre a cultura e a sociedade em que estamos inseridos.

Dimensionadas essas considerações iniciais em torno do imaginário, sobretudo no que se refere ao coletivo, é possível perceber que a pintura não realista, o romance, as crenças religiosas, os preconceitos sociais fazem parte do imaginário. No que se refere às aparências, é possível desde já identificar que o uso da cor branca nos vestidos de noiva, o uso dos bigodes masculinos no período colonial brasileiro como símbolo de virilidade e masculinidade, para não citar outras modas e modismos, inserem-se no plano do imaginário nacional.

Ainda realçando o imaginário, terminologia de difícil delimitação, conforme grifado por Wunenburger na sua análise, é salutar atentarmos para a lista de alguns termos que ele destaca e, segundo esse autor, entram em concorrência, tendo sutis interferências. São eles: mentalidade, mitologia, ideologia, ficção e temática. No que se refere à mentalidade, conceito muito usado pela historiografia, proveniente dos *Annales*, quando se debruça sobre análises de atitudes psicossociais e seus efeitos sobre os comportamentos: “[...] o estudo das mentalidades permanece contudo mais abstrato do que a descrição dos imaginários”¹⁴, ressalta o autor.

Dessa forma, sem querer escamotear uma proximidade entre mentalidade e imaginário, foi pertinente o uso do conceito imaginário, para respaldar temas relacionados à moda e à aparência, que foram desenvolvidos em nossa pesquisa. Pensado imaginário como uma força social resultante de uma construção mental, como propõe Maffesoli, é possível, através desta ação coletiva, categorizar uma indumentária ou mesmo seu (sua) usuário (a) como “chique” ou “cafona”. Por questões relacionadas também ao imaginário, uma roupa poderá ser vista como indecente, seja pelo seu corte, revelando alguma parte do corpo, ou meramente por sua cor¹⁵.

Nesse sentido, é pertinente atentarmos para os apontamentos de François Laplantine, quando considera as ideias enquanto representações mentais de coisas concretas e abstratas¹⁶. Na busca de um diálogo entre a ideia do autor e a temática aqui desenvolvida, é concernente destacar a roupa enquanto elemento concreto, dada a sua materialidade, permeada, todavia,

por valores abstratos oriundos do imaginário. Nesta pesquisa, diversas roupas ostentadas por rainhas ou misses em fotografias de jornal e contempladas por entrevistadas foram categorizadas como chiques, elegantes ou outros superlativos, valores provenientes de seus imaginários.

Gilbert Durand¹⁷ se debruçou sobre o tema do imaginário e da filosofia das imagens, apontando para a confiança nas imagens por parte das civilizações não ocidentais, que não separam “as verdades” fornecidas pela imagem daquelas fornecidas pelos sistemas escritos, a exemplo dos ideogramas. Todavia, nossa civilização, herdeira do raciocínio socrático e do batismo cristão, teve, ao longo do seu processo histórico, desconfiança iconoclasta. No *Ensaio acerca das Ciências e Filosofia da Imagem*, Durand parte da nossa herança mais antiga, o monoteísmo bíblico, quando se refere à proibição de criar imagens para fundamentar o paradoxo do imaginário no Ocidente. Dessa forma, Durand traz à luz um paradoxo ocidental, apontando para uma civilização que, paralelo ao desenvolvimento das técnicas de reprodução das imagens, também suspeita delas constantemente.

O antropólogo francês, que tem o imaginário e o mito como objetos de décadas de estudo, ressalta que a imaginação, suspeita de falsidade no mundo ocidental, “pode se desenvolver dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável”¹⁸. Nas civilizações ocidentais contemporâneas, as imagens estão presentes “do berço ao túmulo”¹⁹, destaca o autor, notabilizando o imaginário como parte indelével nas culturas contemporâneas.

O imaginário, enquanto conjunto de símbolos e atributos de um povo, certamente engloba também as disciplinas do saber. Durand é determinante quando sentencia que constatou, em todas as disciplinas do saber, a exemplo da psicologia, da história das ideias, das ciências religiosas, da epistemologia e outras, “[...] a formação progressiva e não premeditada de uma ‘ciência do imaginário’ e que desmistifica as proibições e exílios impostos à imagem pela civilização que criou estas mesmas disciplinas deste saber”²⁰. O autor, dessa forma, respalda nossa inserção metodológica de pesquisa no campo do imaginário e da imagem.

A própria gênese da História do Brasil, para além do enfrentamento de dois mundos antagônicos que tão bem a caracteriza, tem na sua base imagens textuais. Pero Vaz de Caminha, escriba da esquadra que trouxe os portugueses à porção sul da América, quando descreve ao Rei de Portugal a nudez dos gentios do novo mundo, percebidos como pecadores na ótica cristã europeia, cria uma imagem dos nativos tropicais, logo, uma representação. O olhar do Outro, materializado nas impressões descritas no papel pelo escrivão luso, gestou as

primeiras imagens textuais sobre os nativos e as terras encontradas. Mais tarde, a vinda de pintores europeus a serviço do poder colonial nos trópicos, como Albert Eckhout e Jean-Baptiste Debret, dentre outros, através de seus pincéis e suas tintas, dão nova roupagem técnica as imagens já bastantes consolidadas no pensamento europeu. Suas pinturas mostraram, a exuberância da indumentária nativa, seus corpos, suas tangas, seus adereços.

Na década de cinquenta, marco inicial de nossa pesquisa, Gilda de Mello e Souza, trilhando as novas perspectivas e abordagens inauguradas pela historiografia francesa, escreveu *O Espírito das Roupas*, debruçando-se sobre o vestir no século XIX. Embora a obra contenha imagens ilustrativas, Mello e Souza recorre as imagens textuais²¹, utilizando como suporte os romancistas do século XIX, a exemplo de José de Alencar e Machado de Assis, que lhe oferecem imagens de modas e modismos para o desenvolvimento da obra. No capítulo em que trata do antagonismo entre o vestir masculino e o feminino, vale-se do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para evidenciar a oposição entre estes dois sistemas, possibilitando perceber cores, formas, tecidos da indumentária do período: “Vi-o passar com suas calças brancas engomadas, presilhas, rodapé e gravata de mola. Foi dos últimos que usaram presilhas no Rio de Janeiro”.²²

Vê-se, no fragmento do texto, toda uma descrição imagética com a maestria de um cronista de moda, possibilitando à autora enveredar no caminho da análise histórica, percebendo as *nuances* que envolviam a indumentária masculina e os sacrifícios para seu uso, bem como as cores e outros artifícios que configuravam a apresentação masculina no espaço público. Na pesquisa em pauta, em que, como já evidenciado, a imagem fotográfica é fonte principal, queremos ressaltar a importância do imagético na construção de uma historiografia que tem a roupa como elemento principal, mesmo quando essas imagens são oriundas do textual, que foi o eixo escolhido pela historiadora paulista.

Anteriores ao trabalho de Mello e Souza, dois importantes trabalhos de História Cultural escritos por Gilberto Freyre²³, os quais tratam sobre o Brasil e sua formação cultural, deram atenção às modas e aparências ostentadas do século XVI ao século XIX. Para tratar das modas usadas nesse extenso período, o sociólogo valeu-se, sobretudo, das imagens textuais oriundas dos olhares estrangeiros dos cronistas coloniais para elaborar sua narrativa. Alguns temas sinalizados nesses trabalhos tiveram aprofundamento na obra *Modos de Homem e Modos de Mulher*²⁴. A diversidade de teses abordadas por Freyre é vasta e, em muitos casos, podem ser ampliadas ou mesmo repensadas. É notável nesse trabalho a atenção que o autor dispensou aos aspectos de orientalismos em modas brasileiras, notabilizando, dessa forma, o vestir brasileiro como resultado de uma gama diversa de influências.

Freyre observa que o Brasil Colônia, “[...] vinha absorvendo – repita-se – não poucos orientalismos, inclusive quanto ao uso de cores vivas nos trajos tanto de homens como de mulheres elegantes, essa absorção, por parte das mulheres, parecendo ter-se estendido a penteados e a adornos”²⁵. Esses “toques de sugestões orientais” em vestimentas e adornos, resultado dos contatos entre o Brasil colonial e o Oriente, segundo o autor pernambucano, “[...] desapareceriam com a reeuropeização em consequência da transferência da Corte portuguesa – e brasileira – de Lisboa para o Rio de Janeiro”²⁶. Este novo momento da moda, que Freyre chama de “reeuropeização”, é personificado nos trajos de D. Pedro II e da Imperatriz, “trajos sempre escuros – ele de sobrecasaca preta e de cartola também preta, ela também, sempre de vestidos tristonhamente escuros”²⁷. Solenidade, segundo Freyre, passaria a ser a característica do Brasil patriarcal e escravocrata do reinado longo de D. Pedro II. O autor não se esquivou de categorizar essas vestimentas de absurdas para cidades como Rio de Janeiro, Salvador e Recife.

Retomando o diálogo entre as roupas e as imagens, que possibilitam estudar a moda de forma mais sistemática, temos outro texto de natureza poética, mas não menos importante e com inegável natureza imagética. Trata-se da poesia musicada, e já gravada em diversos países da América Latina, *Fina Estampa*, de Chabuca Granda²⁸, composição datada da década de 50 do século XX, que revela aspectos ainda presentes na mentalidade latino-americana no que tange à demonstração pública da aparência.

A expressão que titula a poesia já traz uma imagem intrincada na sua essência, ao apontar para alguém de aparência elegante ou mesmo “alinhada”. Embora composta em língua espanhola, as similitudes com a língua portuguesa nos permitem a compreensão do seu teor²⁹. Neste caminho de desvendar o texto poético, iremos deparar com um trajeto, uma rua, “una veredita alegre” na qual um cavalheiro elegante e perfumado passa e, dada a sua elegância e opulência, toda a rua se alegra. Esta vereda na qual o elegante homem desfila é percebida como uma fita que tem seus lados em cores mais fortes, matizadas, cujo relevo não uniforme é comparado a “tafetanes bordados”, ou melhor, na língua portuguesa, tafetá, tecido que tem ondulações na sua forma, reproduzindo, na mão que sobre ele deslize, a sensação de subidas e descidas.

A composição, de autoria de uma mulher latina da década de 50, se aproxima de uma crônica escrita por uma costureira, familiarizada com indumentárias, tecidos e artefatos pertinentes ao ofício, revela ainda uma aproximação estreita entre o universo feminino da época e o ambiente das roupas, tornando possível pensar que a aparência é algo de destaque neste cotidiano. A composição desvela ainda um aspecto singular da latinidade, que é o

cuidado com a aparência, o apresentar-se na melhor forma possível, extrapolando inclusive as questões sociais de ordem econômica. A expressão “fina estampa” não necessariamente aponta para uma roupa de custo elevado, a expressão dialoga com o garboso, que independe da situação econômica.

Como escreveu Daniel Roche³⁰, a aparência ocupa um lugar primordial na história humana, pois, sem os homens saberem, serve para exibir poder e ainda se torna marca de suprema distinção, sendo ainda vista como uma expressão natural de arte de um viver. Sendo a exibição de poder através das roupas ou mesmo a percepção como marca de distinção algo que infere subjetividades, as fotografias despontam como um elemento palpável, possibilitando aferir com maior rigor aspectos pertinentes à moda, aos modismos, aos indumentos e a outros elementos desse universo, por vezes observado como frívolo.

Todavia as imagens, nobres na sua origem, conhecidas ainda como sublimes, dadas as possibilidades de congelar um instante, foram peças-chave na nossa pesquisa, e, diferentes das roupas, têm perpassado pelo tempo, mesmo que em condições não apropriadas, e chegaram aos gabinetes historiográficos, garantindo a possibilidade de analisar as roupas e a moda através delas.

¹ Marcos Ferreira Gonçalves, Mestre em História pelo Programa de Pós Graduação em História Regional e Local da UNEB, bolsista da CAPES e apoiado pela FAPESB. E-mail: bokapiu@yahoo.com.br

² Na Universidade Federal da Bahia o Professor Dr. Jorge Nóvoa tem sido um expoente nessa construção de campo do saber. Em 2009, em parceria com Soleni Biscouto Fressato e Kristian Feigelson, discípulo de Marc Ferro, lançou a obra: *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador: Edufba; São Paulo: Unesp, 2009.

³ BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2006. p.13.

⁴ As palavras cafona e moderno apareceram durante as entrevistas com pessoas que viveram sua juventude no período 1958-1968. Caetano Veloso, que viveu em Salvador durante parte desse período, ainda hoje se utiliza da palavra cafona com bastante frequência.

⁵ No caso específico, referimo-nos aos termos moderno, modernidade e modernização.

⁶ A análise dos cinemas e da frequência a essas salas na dinâmica social da Cidade do Salvador, evidenciando aspectos da sociabilidade popular e da influência na mudança de hábito, foi objeto de dois importantes trabalhos: FONSECA, Raimundo Nonato da Silva. *“Fazendo fita”*: cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1997-1930. Salvador: Edufba, 2002; CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962)*. Salvador: Edufba, 2003.

⁷ STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memórias e dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p.14.

⁸ REZENDE, Antônio Paulo. *Ruídos do efêmero*: histórias de dentro e de fora. Recife: UFPE, 2010. p. 25.

⁹ BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: história e Imagem. Bauru: EDUSC, 2004. p. 99.

¹⁰ WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O Imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2007. p. 10.

¹⁰ Id., *ibid.*, p. 11.

¹¹ Id., *ibid.*, p. 11.

¹² Segundo Jean-Jacques Wunenburger, o termo foi introduzido pelo islamólogo H. Corbin (1958). Trata-se de designar com isso, no domínio das espiritualidades místicas, imagens visionárias, dissociadas do sujeito, que têm uma autonomia a meio caminho entre o material e o espiritual, e que servem para tornar presentes, na consciência, realidades ontológicas transcendentais.

¹³ A entrevista do estudioso francês foi publicada na Revista Eletrônica *FAMECOS*, Porto Alegre, n.15, ago. 2001.

¹⁴ WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O Imaginário*. ... p. 8.

¹⁵ As roupas femininas com fendas ou mesmo de cor vermelha já foram e ainda são, no Brasil, percebidas por algumas pessoas como vestimentas indecorosas. Essas observações são resultantes das entrevistas realizadas em nossa pesquisa.

¹⁶ LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 2003. p. 12.

¹⁷ DURAND, Gilbert. *O Imaginário: ensaio acerca das Ciências e da Filosofia da Imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

¹⁸ Id., *ibid.*, p. 9.

¹⁹ Id., *ibid.*, p.10.

²⁰ Id., *ibid.*, p. 11.

²¹ Usamos o termo imagens textuais para abordar aspectos relativos à imaginação.

²² SOUZA, Gilda de Melo e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.72.

²³ As obras do autor aqui apontadas são *Casa-Grande & Senzala* e *Sobrados e Mucambos*.

²⁴ FREYRE, Gilberto. *Modos de homem e modas de mulher*. São Paulo: Global, 2009.

²⁵ Id., *ibid.*, p. 213.

²⁶ Id., *ibid.*, p. 213.

²⁷ Id., *ibid.*, p. 215.

²⁸ FINA ESTAMPA. Chabuca Granda. *Fina Estampa: Caetano Veloso*. Faixa 6, n. 314.522.745-2. Polygram, 1994, 1 CD.

²⁹ Tradução livre feita pelo autor, que levou em conta figuras de linguagem da língua portuguesa.

³⁰ ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII e XVIII)*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007. p. 19.