



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA E
PATRIMÔNIO CULTURAL
CAROLINE PEREIRA TEIXEIRA

ROUPA E MODA COMO INSTRUMENTO DE
CONTROLE DO CORPO DA MULHER: ESTUDO DA
INDUMENTÁRIA DAS REPRESENTAÇÕES
TUMULARES DO CAMPO SANTO, BAHIA (1850-1940)

Cachoeira

2022

CAROLINE PEREIRA TEIXEIRA

**ROUPA E MODA COMO INSTRUMENTO DE CONTROLE DO
CORPO DA MULHER: ESTUDO DA INDUMENTÁRIA DAS
REPRESENTAÇÕES TUMULARES DO CAMPO SANTO, BAHIA
(1850-1940)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural (PPGap) do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) como requisito para obtenção do título de Mestra em Arqueologia e Patrimônio Cultural.

Concentração: Patrimônio Cultural

Linha: Patrimônio Cultural e identidades

Orientadora: Fabiana Comerlato.

Co-orientadora: Renata Pitombo Cidreira.

Cachoeira

2022

T266r Teixeira, Caroline Pereira.

Roupa e moda como instrumento de controle do corpo da mulher: estudo da indumentária das representações tumulares do Campo Santo, Bahia (1850-1940) / Caroline Pereira Teixeira. Cachoeira, BA, 2023.
219f.:il.

Orientadora: Profª Drª Fabiana Comerlato
Coorientadora: Profa. Profª Drª Renata Pitombo Cidreira

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes Humanidades e Letras, Programa de Pós-graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural, 2023.

1. Mulheres – Trajes – História. 2. Moda. 3. Cemitério do Campo Santo (BA).
I. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras. II. Título.

CDD: 391.209

Ficha elaborada pela Biblioteca do CAHL - UFRB.
Responsável pela Elaboração – Juliana Braga (Bibliotecária – CRB-5/ 1396)
(Os dados para catalogação foram enviados pelo usuário via formulário eletrônico)

CAROLINE PEREIRA TEIXEIRA

**ROUPA E MODA COMO INSTRUMENTO DE CONTROLE DO CORPO DA
MULHER: ESTUDO DA INDUMENTÁRIA DAS REPRESENTAÇÕES
TUMULARES DO CAMPO SANTO, BAHIA (1850-1940)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB como requisito para obtenção do título de Mestra em Arqueologia.


Área de concentração: Patrimônio Cultural

Cachoeira, 15 de dezembro de 2022.

Banca examinadora


Fabiana Comerlato – Orientadora - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Doutora em História (concentração em Arqueologia) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

 Documento assinado digitalmente
FABIANA COMERLATO
Data: 17/04/2023 16:43:44-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Suzane Tavares de Pinho Pepe – Membro Interno Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Doutora pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos - Universidade Federal da Bahia.

 Documento assinado digitalmente
SUZANE TAVARES DE PINHO PEPE
Data: 17/04/2023 13:49:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Clarisse Ismério de Oliveira- Membro Externo- Centro Universitário da Região da Campanha

Doutora em História do Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

 Documento assinado digitalmente
CLARISSE ISMERIO DE OLIVEIRA
Data: 17/04/2023 14:39:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

A

Helena e Caetano, que fizeram de mim, a melhor versão.

AGRADECIMENTOS

São muitos agradecimentos. Mas, para começar, agradecer a Deus ou as forças superiores que emanaram energias positivas e força para que eu pudesse conseguir concluir essa etapa tão importante da minha vida acadêmica.

Agradecer ao meu companheiro Tiago, que está comigo em todos os momentos. Dando força e incentivo. Fazendo com que eu acredite no meu potencial, que em muitas vezes desacredito. Junto, sou grata a vida e presença de meus nenéns, que me fazem sempre desejar ser a melhor.

Agradecer a mainha e painho, por sempre darem tudo por mim e permitir que eu chegasse até aqui. Também a Dani por ajudar com as tarefas técnicas da dissertação, além de todo incentivo. Sou grata a Rai, irmã, amiga, comadre e uma das principais entusiastas da minha vida, gratidão.

Agradeço também aos meus amigos, que sempre estão comigo, fazendo eu me sentir a pessoa mais amada e feliz. Em especial, ao meu amigo Leonardo, que está sempre presente nos momentos mais especiais e mais importantes da minha vida, de todas as pessoas, a que sempre me tira do lugar pequeno.

Agradecer a minha orientadora, que desde a graduação me dá forças a auxílio na vida acadêmica. Sempre empenhada em ajudar da forma mais empática. Sou grata por ser sua orientanda. Gratidão a minha co-orientadora, Renata Pitombo, sempre me ajudando com as melhores dicas do mundo da moda, da forma mais gentil que possa ser.

Agradeço também as minhas amoras, Eli e Aianne, que sempre foram escuta e apoio nos momentos mais difíceis dessa caminhada. Gratidão ao todos os meus professores, por todo conhecimento e sabedoria passada.

Um agradecimento especial a toda equipe da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, ao Cemitério do Campo Santo e ao Centro de Memória Jorge Calmon, que sempre foram muitos solícitos à minha pesquisa. Em especial a Osvaldina Mesquita, museóloga do Museu da Misericórdia, o tempo todo disposta a ajudar com informações relacionadas ao Campo Santo. Também, gratidão ao Arquivo Público de Caetité e a Biblioteca Pública Anísio Teixeira, pelas informações e fotografias de Olga Teixeira.

Por fim, agradecer a Suzane e Clarisse, que com as correções da qualificação e sugestões para a continuação do trabalho, possibilitaram que eu desenvolvesse a minha pesquisa com mais coerência e sabedoria.

“Daí a importância da moda, que, num misto de prazer e tirania, transforma modelando as aparências” Michele Perrot.

TEXEIRA, Caroline Pereira. **Roupa e moda como instrumento de controle do corpo da mulher**: estudo da indumentária das representações tumulares do Campo Santo, Bahia (1850-1940). Orientadora: Fabiana Comerlato. 2022. 219 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia e Patrimônio Cultural) –Programa de Pós- Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2022.

RESUMO

O presente trabalho aborda o estudo das indumentárias das representações femininas do cemitério do Campo Santo, pertencente a Santa Casa de Misericórdia de Salvador, Bahia, da metade do século XIX e até os anos 30 do século XX. As roupas assumem a função de comunicar o corpo simbolicamente para sociedade na qual está inserido, com um papel de comunicador mudo. Este trabalho tem como principal objetivo compreender como a sociedade patriarcal do período controlava o corpo feminino na sociedade burguesa soteropolitana através da indumentária e moda. Concomitante iremos perceber se esses aspectos são manifestados nas indumentárias das representações tumulares do Cemitério do Campo Santo e quais seriam os atributos usados para tal ação. Foram documentadas onze representações femininas do século XIX até os anos 30 do século XX. As representações são retratos das pessoas sepultadas nas necrópoles e são apresentadas em bustos, estátuas em tamanho natural, altos-relevos e medalhões. Dessa forma, a partir dessas representações documentadas iremos perceber como funcionou o fenômeno da moda na cidade de Salvador e como este sistema agiu como instrumento controlador do corpo da mulher burguesa soteropolitana.

Palavras-chave: Moda; Mulher; Representação tumular; Cemitério; Salvador.

TEIXEIRA, Caroline Pereira. **Clothes and fashion as an instrument to control women's Bodies:** a study of the clothing of burial representations In campo santo cemetery, bahia (1850-1940). Advisor: Fabiana Comerlato. 2022. 219 f. Dissertation (Master in Archeology and Cultural Heritage) –Postgraduate Program in Archeology and Cultural Heritage, Federal University of Recôncavo da Bahia, 2022.

ABSTRACT

This research investigates the clothing of female representations at the Campo Santo Cemetery, belonging to Santa Casa de Misericórdia of Salvador, Bahia, from the mid-19 th century until the 1930s. The clothes serve the function of symbolically communicating the body to the society in which it is placed, playing the role of silente communicator. The main objective of this research is to understand how the patriarchal society of the period controlled the female body in the bourgeois society of Salvador through clothing and fashion. We will simultaneously observe if these aspects are displayed in the clothing of burial representations in the Campo Santo Cemetery, and the attributes used for this action. We documented eleven female representations from the 19 th century until the 1930s. The representations are portraits of people buried in necropolises, and are presented in busts, life-size statues, high reliefs, and medallions. Thus, from these documented representations, we can observe how the phenomenon of fashion in the city of Salvador operated, and how this system acted as an instrument to control the bodies of the bourgeois women of Salvador.

Keywords: Fashion; women; burial representations; cemetery; Salvador.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Anúncios de Revistas do século XX	74
Figura 2- Esculturas Cemitério da Consolação, SP; Cemitério da Saudade, SP; Campo Santo, BA	78
Figura 3- Alegorias Cristãs (Virtudes Teológicas e Cardeais)	79
Figura 4- Carpideira, Cemitério do Campo Santo, Salvador	81
Figura 5 Santas Campo Santo, BA	82
Figura 6 - Pietá, Cemitério São João Batista, Jacarezinho, PR	83
Figura 1- Alegorias da República dos artistas Pereira Neto e Manuel Lopes Rodrigues	86
Figura 8- Planta baixa de localização das sepulturas estudadas	92
Figura 9 Planta baixa localização da quadra 07	93
Figura 10- Luísa C. A. Baptista	95
Figura 11- Ernestina Guimarães	96
Figura 12- Epitáfio Sepultura Ernestina Guimarães	97
Figura 13- Retrato Ernestina Guimarães	99
Figura 14- Olga Teixeira	100
Figura 15- Busto e fotografia Olga Teixeira	101
Figura 16- Maria do Carmo Coelho	102
Figura 17- Nota da Missa do Trigesimo dia de falecimento	103
Figura 18- Baronesa de Sauipe	104
Figura 19- Nota sobre a Baronesa de Sauipe	106
Figura 20- Maria José Pedrosa	107
Figura 21- Vicência Amaral Pedrosa	108
Figura 24- Maria Joana Liguori	111
Figura 25 Tríade de Pierce	113

Figura 26-Prancha detalhes indumentária	115
Figura 27- Prancha detalhes indumentária	116
Figura 28- Prancha detalhes indumentária	117
Figura 29- Prancha detalhes indumentária	118
Figura 30- Prancha detalhes indumentária	119
Figura 31- Prancha detalhes indumentária	121
Figura 32- Prancha detalhes indumentária	122
Figura 33- Prancha detalhes indumentária	123
Figura 34- Prancha detalhes indumentária	125
Figura 35- Vestidos, início século XX	131
Figura 36- Ilustrações Golas <i>Médici</i>	134
Figura 37- Penteados das Representações	135
Figura 38- Cabelos curtos	151
Figura 39- Primeira página ficha de registro	173

LISTA DE TABELAS

Tabela 01- Representações Tumulares	43
Tabela 2- Roupas das representações	126
Tabela 3- Acessórios das representações	137

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	14
2. APORTES TEÓRICO-METODOLÓGICOS.....	20
2.1.APORTES TEÓRICOS.....	20
2.2.APORTES METODOLÓGICOS.....	45
3. MULHER, SOCIEDADE, PATRIARCADO E REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA	57
3.1.A MULHER NA SOCIEDADE SOTEROPOLITANA E O SISTEMA PATRIARCAL NOS ANOS DE 1850-1940	57
3.2.REPRESENTAÇÃO FEMININA NA SOCIEDADE NOS ANOS DE 1850-1940	69
4. REPRESENTAÇÕES FEMININAS, MORTE E MULHERES CIVIS DO CAMPO SANTO	77
4.1. SIMBOLOS FEMININOS NOS CEMITÉRIOS.....	77
4.2.MULHERES CIVIS REPRESENTADAS NO CEMITÉRIO.....	89
4.3. DANDO NOME AOS ROSTOS FEMININOS DO CAMPO SANTO.....	93
5. ANÁLISE DAS INDUMENTÁRIAS FEMININAS DO CAMPO SANTO.....	114
5.1.ANÁLISE DA INDUMENTÁRIA.....	114
5.1.2. ANÁLISE DESCRITIVA DA INDUMENTÁRIA.....	115
5.2.AS ROUPAS NA SOCIEDADE SOTEROPOLITANA COMO CONTROLE DO CORPO FEMININO	143
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	154
7. REFERÊNCIAS.....	157
8. GLOSSÁRIO.....	165
9. APÊNDICES.....	175
9.1.APÊNDICE 1- FICHA DE REGISTRO.....	175
9.2.APÊNDICE2-FICHAS DE REGISTRO PREENCHIDAS.....	184

1. INTRODUÇÃO

O sistema da moda está presente em muitas sociedades e diz muito sobre a história de cada uma. Além de comunicar o que o corpo individual quer dizer a sociedade, a moda comunica a história das comunidades na qual está inserida. A moda está presente em muitos lugares, inclusive nos espaços cemiteriais e nesses lugares provoca debates acerca de vários aspectos sociais.

O presente trabalho intitulado “Roupa e moda como instrumento de controle do corpo da mulher: estudo da indumentária das representações tumulares do Campo Santo, BA- 1850-1940” tem como objetivo principal entender o uso da indumentária feminina e sistema da moda como instrumento de afirmação social e dominação do corpo da mulher na cidade de Salvador através das representações tumulares das necrópoles do Cemitério do Campo Santo, Salvador, Bahia.

Além disso, o trabalho almejou conjecturar acerca da necessidade das pessoas de concretizar a imagem dos entes queridos nos espaços cemiteriais, partindo do pressuposto que esses locais possuem a função conjunta de guardar a memória coletiva e individual da sociedade. Concomitantemente, durante a pesquisa foram alcançadas discussões acerca dos cemitérios na perspectiva do patrimônio cultural.

Ainda como objetos específicos, a arguição buscou entender como o sistema da moda funciona nos espaços cemiteriais e como inferem símbolos de dominação do corpo feminino nas representações do corpo da mulher da elite baiana da metade do século XIX até meados os anos 40 do século XX. Ademais, foi possível compreender como a identidade feminina é construída através das roupas e como elas são representadas nos espaços públicos da morte, mais precisamente no Cemitério do Campo Santo.

O intercruzamento dos temas estudados nesta pesquisa sempre esteve presente na trajetória acadêmica, iniciadas na graduação em Museologia pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia- UFRB. Durante a graduação do citado curso, foi dado o pontapé inicial da pesquisa em questão. Através do trabalho de conclusão de curso, foram feitos os registros das indumentárias de cidadão civis do Cemitério do Campo Santo, em Salvador, Bahia. A partir de então, surgiu o interesse em dar continuidade à

pesquisa, a fim de entender o significado da presença das indumentárias das representações tumulares no âmbito da morte.

Com a continuidade da pesquisa, o interesse que prevaleceu foi de compreender as complexidades da indumentária feminina representada naquele espaço e verificar quais seriam as influências exercidas da sociedade burguesa soteropolitana sobre as roupas e corpos femininos do século XIX até meados os anos 30 do século XX. Partindo do pressuposto de que a mulher burguesa do período estudado estava imersa em um sistema onde a vida social da mulher era controlada pelas figuras masculinas.

O desejo pelo cruzamento dos temas levantados nesta pesquisa surgiu primeiramente devido à inserção de pesquisas acadêmicas na área de estudos cemiteriais, realizadas em conjunto com o Grupo de Pesquisas Recôncavo Arqueológico. As pesquisas empreendidas durante a participação do grupo de pesquisas consistiram em entender as posições de poder da elite baiana através da arte cemiterial e de que forma esse grupo expressava o seu poder e status social para a sociedade na qual estava inserido.

Conjuntamente, pensando nas implicações da moda na sociedade e como funcionaria a dinâmica desse fenômeno nos espaços de morte, surgiu o interesse de cruzar os dois assuntos, entendendo os espaços cemiteriais como locais de expressão da identidade e memória individual e coletiva das sociedades.

A construção do cemitério do Campo Santo na cidade de Salvador surgiu devido a necessidade de higienização e modernização do espaço público, já que os enterramentos aconteciam dentro das igrejas, capelas e locais particulares. Essa prática vinha criando um grave problema de saúde pública nas cidades, não só em Salvador, mas em todo país, já que era a forma de enterramento executado no Brasil. Esse movimento foi iniciado no século XIX por médicos higienistas e sanitaristas, que acreditavam na insalubridade e nos ares totalmente nocivos dentro desses espaços, já que os locais usados para os enterramentos eram mal iluminados e mal ventilados.

Dessa, foi necessário a fundação do cemitério do Campo Santo, fora dos limites da cidade, em um espaço alto e arejado da capital. O que gerou algumas revoltas na cidade, dentre elas, a cemiterada (1836). O motim foi incitado pelos líderes das igrejas, que temiam a perda do domínio e monopólio da morte na cidade, a sociedade local

ludibriada pela ideia de que seus corpos não iriam ser enterrados em lugares santos e assim estariam longe do domínio de Deus (REIS, 1991).

Apesar de todas as revoltas que aconteceram devido a construção do Cemitério do Campo Santo, o local passou a receber enterramentos no dia 1º de maio de 1844. No início ainda havia resistência por parte da população para a realização dos enterramentos, contudo com algumas melhorias o espaço ganhou visibilidade e em 1855 e começou a receber os enterramentos das classes mais abastadas de Salvador. (COSTA, 2003).

A escolha do Cemitério do Campo Santo, em Salvador, Bahia se deu por já conhecer o espaço e o ter estudando anteriormente. Além de o cemitério possuir um grande potencial para o estudo das representações tumulares. No espaço são encontradas um número expressivo de retratos tridimensionais dos falecidos, possibilitando uma boa amostragem para indumentária feminina.

A pergunta que norteia o trabalho consiste em de que forma a moda da cidade de Salvador do século XIX e metade do XX influenciou na produção das indumentárias dos retratos memoriais femininos do cemitério do campo, na perspectiva de dominação do corpo feminino?

Como problema de pesquisa pudemos verificar se a hipótese proposta corresponde a realidade do objeto. A hipótese do trabalho parte do pressuposto de que as mulheres da elite brasileira tinham como ambição principal manter-se bem vestidas e como mandavam as normas de etiqueta vestimentares vindas dos principais polos de moda, Paris e Londres, levavam ao extremo a preocupação com a aparência, e na capital baiana o costume não foi diferente. Como havia a preocupação com o corpo presente, havia também com a representação dele, logo, os retratos memoriais das esculturas femininas do Campo Santo carregam esses atributos vestimentais, com roupas ditas ideais de serem vistas pela burguesia soteropolitana, já que as esculturas colocadas nos túmulos são consideradas extensões da figura representada.

Conjuntamente queremos compreender se a dominação do corpo feminino, imbuído pela sociedade patriarcal e machista, infere influências nas indumentárias das representações tumulares do Campo Santo. Partindo da ideia de que as representações que estão expostas ali são inspiradas nas pessoas ainda em vida, e que as roupas que

adornam esses corpos também eram usadas em vida. Dessa forma, acreditamos que encontraremos indícios desse sistema paternalista que influenciou no uso e produção das roupas femininas.

O recorte da pesquisa compreende apenas as indumentárias femininas das representações tumulares datadas de 1850 a 1940. O recorte temporal foi pensado em apreendermos mudanças significativas na indumentária e moda feminina.

O primeiro capítulo do texto está dividido em dois subcapítulos, os aportes teóricos e metodológicos. O subcapítulo inicial do texto compreende as relações dos espaços cemiteriais com o patrimônio, trazendo reflexões acerca do tipo de patrimônio, o entendimento de pertencimento desses espaços como lugares de memória e expressão de identidades coletivas e individuais. Concomitantemente procuramos entender um pouco sobre as políticas de preservação do Patrimônio Cultural brasileiro e como os espaços de morte se encaixam nesse cenário.

Falaremos também sobre os conceitos de memória individual e coletiva, lugares de memória e a representação tumular como salvaguarda da memória coletiva e individual da sociedade. Buscaremos entender a relação da memória e a perpetuação da imagem nos cemitérios com intuito de rememoração dos entes queridos. O desejo de prolongamento da vida dos que se foram se torna corriqueiro nesses espaços, e a memória acaba por atuar como instrumento nessa tarefa de eternização do corpo ausente.

Conjuntamente, discutiremos a roupa como comunicação e a presença desse atributo comunicativo nas representações tumulares de mulheres civis. O costume de eternização dos corpos através das representações tumulares se tornou comum nos cemitérios oitocentistas. Na cidade de Salvador, mais especificamente no cemitério do Campo Santo, com a presença numerosa de representações de pessoas civis, esse aspecto ficou ainda mais evidente. A classe burguesa manteve a tradição de representar os seus mortos para manter a memória viva dos seus entes queridos.

Por fim, abordaremos os aportes metodológicos, que consistem no método usado para a interpretação do objeto de pesquisa e a metodologia do trabalho. Trazendo discussão dos autores basilares que possibilitarão a análise da roupa como signo e sentido, tendo Charles Sanders Peirce (2010) como principal autor no estudo da

semiótica. Além das considerações de Roland Barthes (2012) e Malcom Barnard (2003). Através dessas representações iremos refletir a roupa como instrumento simbólico na expressão da identidade individual e como a sociedade infere poder no controle sobre os corpos sociais, através do sistema da moda.

No capítulo dois do trabalho trataremos a discussão sobre o sistema patriarcal no Brasil, sobretudo na cidade de Salvador, no período de 1850 até os anos 30 do século XX. Explanaremos também os costumes da vida privada da elite soteropolitana com enfoque na posição das mulheres nas obrigações impostas pela sociedade da época. A sociedade brasileira com o sistema paternalista sempre exerceu de alguma forma o controle sobre a vida da mulher, principalmente das mulheres pertencentes à burguesia. Neste subcapítulo abordaremos as questões do controle do corpo da mulher imposto pela sociedade, compreendendo o sistema patriarcal e machista como principal agente desse processo.

Partindo do pressuposto que a sociedade assume algum controle sobre a mulher, no item correspondente as representações femininas na sociedade têm a intenção de arguir sobre as tipologias de representações femininas na arte, com ênfase nas representações tridimensionais. Pensando também nas perspectivas das representações a partir de retratos reais das mulheres, perpassando pelas representações tumulares de mulheres civis nos cemitérios brasileiros.

No capítulo seguinte falaremos dos símbolos femininos presentes nos cemitérios brasileiros, sobretudo no Cemitério do Campo Santo e de que forma as mulheres civis são representadas nesses espaços, que de acordo com Maria Elizia Borges (2012), fazem parte do núcleo familiar e geralmente são representadas junto aos seus esposos. Por fim iremos explanar as representações das mulheres civis no Cemitério do Campo Santo.

O último capítulo da dissertação será destinado para a análise do objeto de estudo. Falaremos dos sentidos atribuídos as indumentárias das representações femininas do cemitério. Destacando todos os atributos usados segundo o modelo patriarcal para a roupa feminina e a partir daí entender se houve o controle intencional daqueles corpos representados.

Quando estudamos uma sepultura, a estrutura possui informações básicas acerca das pessoas sepultadas, dessa forma as conhecemos a partir das representações expostas

ali. Neste capítulo, buscaremos através de fontes externas sobre a identidade dessas mulheres representadas. Em suma, o estudo dessas indumentárias no cenário da morte, nos permitiram reflexões sobre o corpo feminino e as nuances da sociedade patriarcal a partir de uma nova perspectiva, compreendendo os espaços cemiteriais como locais de expressão das dinâmicas sociais.

Por fim, traremos nos apêndices deste trabalho a ficha de registro usada para a documentação das indumentárias das representações tumulares do Cemitério do Campo Santo e as fotografias obtidas durante o trabalho de campo. Além disso, traremos conjuntamente um glossário de termos usados durante a explanação desta primeira etapa da pesquisa. Iremos abordar também os termos usados na ficha de registro relacionados à moda e a termos técnicos que identificam as partes constituintes do estudo das sepulturas.

2. APORTES TEÓRICO-METODOLÓGICOS

2.1. Aportes teóricos

O termo cemitério, antes remetia apenas para lugares onde eram inumados corpos, atualmente com o crescimento dos estudos cemiteriais, esses espaços ganham novos significados e passam a ser visualizados pela sociedade com novos olhares. Aos poucos estamos rompendo com o estigma de lugar somente de luto, demonstrando o papel de testemunho histórico na construção das sociedades e carregando o significado de lugares de guarda de memórias e práticas sociais.

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN - reconhece o termo no dicionário de verbetes e entende a área como um campo do patrimônio cultural de extrema importância e ressalta os diversos aspectos que os estudos cemiteriais podem perceber acerca da sociedade na qual está inserida.

Os cemitérios deixam para trás o status de morbidez, tristeza e obscuridade que carregaram durante muito tempo, passam a ser entendidos como locais de expressão de identidade e particularidades dos que ali estão enterrados. As necrópoles se tornam simbolicamente lugares de reprodução da cidade dos vivos, onde é perpetuada a memória individual e coletiva das sociedades das quais estão inseridos. A respeito dos novos sentidos dados aos espaços de morte, Elisiana Trilha Castro fala que:

Os cemitérios são os locais nos quais se sepultam os mortos e também, se manifestam diferentes sentimentos, dentre eles, a perda e a saudade. Porém, há algo mais: um olhar mais atento verá muita história presente em seus túmulos. Sabe-se, que os diferentes grupos étnicos têm seus próprios referenciais culturais que são destacados em muitos municípios do Estado, como a língua, as danças típicas e arquitetura. E, os seus cemitérios também expressam em sua forma e rituais, seus costumes e referenciais identitários (CASTRO, 2008, p. 17).

Com a sucessão de surtos epidêmicos que ocorreram no Brasil no século XIX, resultando em milhares de mortos, houve mudanças de reorganização espacial das cidades brasileiras. O país passou por um processo de reurbanização, com alargamentos das ruas, construção de novos prédios e a chegada de dispositivos modernos de organização pública. Ocorrem conjuntamente muitas transformações no que concerne às políticas sanitárias e de higiene pública e privada.

A reorganização dos espaços destinados aos mortos entra na onda de higienização, amplamente difundida no país no século XIX. Ocorre a retirada dos cemitérios de dentro dos espaços da igreja e transferência dos cemitérios para fora da cidade, separando definitivamente os mortos dos vivos. Dessa forma, “[...] ao lado dos loucos, doentes e condenados, os mortos são também excluídos, banidos do espaço urbano para áreas periféricas, igualmente enquadradas e, por extensão, controladas” (LIMA, 1994, p. 90).

A partir da nova configuração física dos cemitérios o ser humano constrói uma nova relação com a morte. A separação dos mortos e vivos despertou um novo sentimento, de preservar a memória, tornar perdurável a presença das pessoas que se foram. O homem começa a entender o mundo como um espaço totalmente mutável e sente a necessidade de eternizar a presença de seus mortos, que nos espaços cemiteriais se davam a partir das suas necrópoles. As sepulturas agora carregam além de dados, características físicas, simbólicas e identitárias dos ausentes.

A memória coletiva e individual é de extrema importância para o entendimento da dinâmica social dos cemitérios. Para o sociólogo Maurice Halbwachs (1990) a memória se dá primeiro no coletivo, através das interações sociais que os indivíduos estabelecem no cotidiano com os seus pares, logo, a memória individual se constrói em meio à memória coletiva. A partir das vivências, as pessoas vão construindo suas memórias individuais, nessa perspectiva, ambas fazem parte de um único indivíduo.

Para Nogueira (2013), as sepulturas, como monumentos funerários são destinados principalmente a serem locais de guarda da memória coletiva, esses lugares perpetuam a identidade de grupos sociais e são entendidos como monumentos criados com a função de rememoração. Entendendo a sepultura como um objeto de rememoração da pessoa que está enterrada, pode-se entender o espaço como um monumento intencional.

Os cemitérios acabam por assumir a função conjuntamente de lugares de memória. Onde as sepulturas evocam a presença dos que se foram e se tornam instrumentos de manutenção à memória. Segundo Pierre Nora (1994) são lugares onde são oferecidos a experiência concreta da memória. Os monumentos dedicados aos mortos já são criados com essa intenção, já que as constantes mudanças indicam o esquecimento das coisas que se passam.

Os monumentos funerários acabam por se tornar a segurança da inquietude do tempo, do esquecimento constante do qual passamos. As mudanças constantes trazem

angústias para a sociedade, que não quer ser esquecida tão rapidamente. Para Françoise Choay os monumentos são um “[...] desafio a entropia, a ação dissolvente que o tempo exerce sobre todas as coisas naturais e artificiais, o monumento procura apaziguar a angústia da morte e da aniquilação” (CHOAY, 2014, p. 18).

Ainda segundo Choay (2014) o monumento estabelece uma relação direta com a memória. No sentido antropológico, o monumento se torna um dispositivo da perpetuação da memória, uma garantia de execução da mesma e assume diversas formas, dentre elas estão as sepulturas, que assumem o papel de concretização e perduração da presença do morto.

Os espaços cemiteriais estão inseridos no campo do patrimônio cultural como testemunhos históricos de uma sociedade, possuem uma grande importância documental sobre o local no qual está inserido. O arquiteto Francês, Violet-Le-Duc conceitua túmulos, no *Dictionnaire Raisonné de l' Architectures Française de XIe au XVIe Siècle* (1870) (*apud* CARRASCO, NAPPI, 2009), como um monumento edificado em homenagem aos mortos sobre a sepultura, a própria sepultura ou construção que indique um sepultamento. Para o arquiteto, as sepulturas são monumentos que apresentam um grande aparato para pesquisas, em várias áreas de conhecimento, como, arqueologia, etnologia, história, artes e filosofia.

As sepulturas, como monumentos funerários são destinados principalmente para o enterramento dos entes queridos e assumem o papel de solidificação da memória e o culto aos mortos. Esses locais perpetuam a identidade e memória de grupos sociais e são entendidos como monumentos criados com a função de rememoração. Entendendo a sepultura como um objeto de rememoração da pessoa que está enterrada, pode-se entender o espaço como um monumento intencional. Para o teórico Alois Riegl (2006) por monumento,

[...] entende-se uma obra criada pela mão do homem e edificada com o propósito preciso conservar presente e viva, na consciência de gerações futuras, a lembrança de uma ação ou destino (ou a combinação de ambos). Pode-se tratar de um monumento de arte ou de escrita, segundo o evento de imortalizar, e levado ao conhecimento de espectador pela expressão das artes plásticas ou com auxílio de uma inscrição [...] (RIEGL, 2006, p.43).

A função principal do monumento é que a pessoa não desapareça e seja esquecida no passado, que as gerações futuras e atuais possam usufruir da memória carregada no monumento erigido, que o dá a possibilidade de imortalidade. O monumento intencional, quando é erigido inicia-se com o intuito de perpetuar a memória dos que não estão mais aqui e da família a qual pertenceu. É embutido neles o desejo de eternização; já nascem com esse propósito, logo, conservá-los é essencial para que a memória perdure (RIEGL, 2006).

Depois de erguidos, com a ação do tempo, os monumentos ganham nossos *status*. Antes construídos com o intuito de rememoração aos mortos, passam a carregar valores históricos. As sepulturas carregam impressões da sociedade na qual estão inseridas. Segundo Riegl (2006), os monumentos de valor histórico devem ser conservados para que a posterioridade possa entender a história através dos mesmos. Nos atributos intrínsecos as sepulturas, podemos colher muitos dados sobre as sociedades que as construíram e a partir deles entendermos socialmente o meio que vivemos.

As necrópoles também possuem vários atributos artísticos, muitos escultores famosos produziam obras grandiosas para os cemitérios, como Maria Elizia Borges e Juliana Oliveira exemplificam em seu artigo “Retratos memoriais: nascimento e morte da linhagem familiar burguesa”, do costume comum, das famílias de classes mais abastadas encomendarem obras de artes para adornarem suas sepulturas. Logo, os cemitérios brasileiros possuem um rico acervo de obras de artes, que remontam não só a história da arte brasileira, mas também a produção dos materiais construtivos, que concomitante ecoa sobre economia, importação e produção local.

Ademais, um número considerável de sepulturas apresentam figuras religiosas, como por exemplo, a estátua da fé, presente no cemitério do Campo Santo e tombada pelo IPHAN, em 1966. Essas figuras, constantemente presentes nos cemitérios, narram acerca da religião presente nos ritos funerários brasileiros. Segundo Reis (1991), ainda no século XIX, a Igreja Católica se mantinha presente nos cemitérios. Nesses locais podíamos encontrar também manifestações de outras religiões ou organizações de cunho religioso.

Os monumentos históricos são mais abrangentes e sucedem fatos, que sem os quais não existiriam, “toda atividade humana ou destino de que nos resta um testemunho pode postular valor histórico” (REIGHL, 2006). Riegl chega a falar que os monumentos históricos se opõem aos monumentos intencionais, seriam não

intencionais, pois os monumentos não intencionais são resultados de processos históricos e são conservados como testemunho do passado, mas em contraposição o teórico fala que os monumentos intencionais de alguma forma também são não intencionais, ele reflete que “Mas é evidente que todos os monumentos intencionais podem, simultaneamente, ser considerados não intencionais, mesmo que representando somente uma parte mínima desse último conjunto” (REIGHL, 2006).

O patrimônio funerário¹ claramente são monumentos intencionais, contudo acabam por adquirir valores não intencionais. Na atualidade, estudamos as sepulturas como testemunhos históricos, logo não há sentido deixar de tratá-los também como patrimônios culturais não intencionais.

A abrangência do conceito de patrimônio cultural hoje completa e engloba muitos monumentos que antes não eram considerados como algo importante de ser conservado e estudado. Os cemitérios inseridos na malha urbana, hoje fazem parte das discussões sobre patrimônio cultural e são entendidos como parte das manifestações culturais da sociedade.

Com essas novas possibilidades de pensar os espaços cemiteriais e os cemitérios incluídos nesse rol de discussões sobre patrimônio cultural, esses espaços deixam de ser locais apenas de ritos funerários e passam a ser locais de grandes expressividades culturais. Nogueira (2013) discute que, essa nova forma de enxergar o patrimônio cultural sai do foco central da monumentalidade, excepcionalidade e materialidade e parte conjuntamente com o estudo do patrimônio corriqueiro, o que é de grande ganho para pluralidade das manifestações culturais do Brasil (NOGUEIRA, 2013).

O patrimônio nacional gradativamente abandona sua condição de simples legado para ser discutido, estudado, compartilhado, e neste caso, reivindicado. Excederam-se os limites da monumentalidade, excepcionalidade e até mesmo da materialidade como parâmetros de proteção, para abarcar características como a vernaculidade, a trivialidade, a imaterialidade, sem abrir mão do continuísmo na contemplação da preservação de objetos de arte e monumentos consagrados. O patrimônio cultural, considerado em toda a amplitude e complexidade, começa a se impor como um dos principais componentes no processo de planejamento e ordenação da dinâmica de crescimento da cidade e como um dos itens estratégicos na afirmação de identidade de grupos e comunidades, transcendendo a ideia fundadora da nacionalidade em um contexto de globalização (NOGUEIRA, 2013, p. 14).

¹ O patrimônio funerário abrange o conjunto de bens materiais e imateriais, encontrados em locais de sepultamentos, acervos diversos, cemitérios e os demais espaços e práticas relacionados com a morte (CASTRO, 2017, p. 14).

Assim, os cemitérios começam a ser inseridos no âmbito do patrimônio cultural. Agora entendidos como espaços que elucidam diversos aspectos da sociedade, ultrapassando a simples materialidade e entrando no campo simbólico. Esses espaços, deixam o lugar de estranhamento e começam a serem aceitos na sociedade como lugares de ricas manifestações simbólicas.

Na Constituição Federal Brasileira, 1988, define patrimônio cultural e enumera abrangência do mesmo, o artigo 216 diz que,

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I – as formas de expressão; II – os modos de criar, fazer e viver; III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL,2019, p. 170-171).

O decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, originado a partir do texto final do anteprojeto de Mario de Andrade, também vai tratar do patrimônio cultural brasileiro e sobre a sua preservação e sobre os processos de tombamento e o órgão que os regula, como patrimônio cultural. Bem antes da finalização e modificação, Mario Andrade foi inovador na definição de patrimônio cultural, ampliando a significação do termo. Para o autor o patrimônio deveria abranger as lendas, contos, músicas populares e também os monumentos funerários, tais quais como as capelas, sepulturas, cruzeiros de sepultamentos de beira de estradas.

O decreto-lei nº 25 define no “Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico” (BRASIL, 1937).

No Brasil, o desenvolvimento dos estudos cimiteriais cresce positivamente. Com os esforços conjuntos muitos cemitérios já foram tombados pelo IPHAN, e outros estão em processo de verificação para o tombamento, segundo a lista de bens tombados

e processos de tombamento, disponibilizado no site do IPHAN. No documento consta que 10 cemitérios já foram tombados, sendo um deles na Bahia, o Cemitério de Santa Isabel, tombado em 1980, na cidade de Mucugê, incluído no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico², chamando atenção para as silhuetas brancas das sepulturas (IPHAN, 2019). Além dos cemitérios, já foram tombados acervos pertencentes a esses espaços, como a Estátua da Fé, no Cemitério do Campo Santo, em Salvador, o portão do Cemitério de Arêz, na cidade de Arêz, no estado do Rio Grande do Norte.

Sobre o desenvolvimento das políticas de preservação do patrimônio cultural brasileiro podemos falar do documento Política do Patrimônio Cultural material que versa sobre a ampliação das ideias de preservação do patrimônio, um documento inclusivo, que tem como objetivo justamente ampliar a visão sobre o patrimônio com o intuito de conservá-lo com maior abrangência, pensando também no patrimônio imaterial. O documento possui cinco objetivos,

- i. qualificar e ampliar as ações e atividades de preservação do patrimônio cultural de natureza material;
- ii. estabelecer práticas para a construção coletiva dos instrumentos de preservação, de forma a ampliar a legitimidade perante as comunidades locais e agentes públicos e facilitar a definição de estratégias de gestão compartilhada dos bens acautelados;
- iii. institucionalizar as práticas e instrumentos da preservação desenvolvidos ou sugeridos pelo comitê do patrimônio mundial e pela comissão cultural do Mercosul;
- iv. precisar os entendimentos institucionais sobre termos ou conceitos específicos aplicáveis à preservação do patrimônio cultural de natureza material;
- v. fortalecer a preservação do patrimônio cultural de natureza material de povos e comunidades tradicionais portadores de referência à identidade, à ação, à memória do país (POLÍTICA DO PATRIMÔNIO CULTURAL, p. 9, 2018).

² Sobre o tombamento dos bens imóveis, enumera quatro tipos de livros de tomo, os quase são: Art. 4º O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional possuirá quatro Livros do Tombo, nos quais serão inscritas as obras a que se refere o art. 1º desta lei, a saber:

- 1) no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular, e bem assim as mencionadas no § 2º do citado art. 1º.
- 2) no Livro do Tombo Histórico, as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica;
- 3) no Livro do Tombo das Belas Artes, as coisas de arte erudita, nacional ou estrangeira;
- 4) no Livro do Tombo das Artes Aplicadas, as obras que se incluírem na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras (BRASIL, 1937).

As políticas patrimoniais são de extrema importância para a preservação do patrimônio funerário brasileiro, pois permite a conservação desses espaços ricos de informação sobre as práticas culturais do país. Pois apesar de todos os esforços continuados dos estudiosos e da comunidade que se interessa por esses espaços, os cemitérios ainda são negligenciados e deixados de lado pelo poder público, no que concerne a proteção e conservação desses espaços. Ainda é urgente uma atenção dos poderes para esses espaços, atenções que ultrapassem os papéis, sobre essa realidade, Nogueira fala que “a forma como estes bens culturais são preservados, não evitam a descaracterização e até mesmo sua destruição, face o descaso ou despreparo dos órgãos públicos e privados, além da incompreensão da propriedade privada em cumprir a função social e cultural para o coletivo” (NOGUEIRA, 2013, p. 13).

Os cemitérios como lugares que concretizam a finitude da vida, tem uma relação quase que automática com a memória. Já ficou claro que as necrópoles há muito ultrapassaram sua função primordial e se tornaram espaços de diversas manifestações culturais. Os cemitérios cumprem um papel de considerável importância na concretização da memória dos indivíduos que estão ali enterrados. Assume um papel de evocação à presença dos que se foram o prolongamento simbólico da vida, o protesto à ideia de finitude e a garantia da imortalização e ao não esquecimento.

Os receios relacionados ao fim da vida e a perda da individualidade tornam importante a relação da memória com os cemitérios. São através das representações do morto e lembranças relacionadas a ele expostas ali que perduram a sua presença e auxiliam a dor da perda. A memória nesse sentido exerce um papel consolador perante o medo inexorável do esquecimento e à decomposição do corpo físico.

A memória individual e coletiva é essencial na manutenção da identidade e individualidade dos sepultados e da sociedade na qual ele está inserido. A memória se dá nesses espaços através da materialidade e dos ritos funerários de caráter simbólicos. Para Maurice Halbwachs a memória se dá em meio a interações sociais, necessita de vivências, de seres sociais para que aconteça, sempre irá se desenvolver a partir das relações sociais, que constroem lembranças, para que mais tarde sejam evocadas, sendo elas memórias coletivas ou individuais (HALBWACHS, 1990).

De acordo com Halbwachs, a memória individual acontece em meio à memória coletiva, mesmo que a lembrança pertença a uma só pessoa, ela necessita da vivência da interação com o grupo ao qual pertence. Mesmo que esteja só, a lembrança do grupo permanece influenciando a memória individual. Segundo o sociólogo

[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembranças pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem [...] (HALBWACHS, 1990, p. 26).

A memória individual se constitui mesmo estando distantes do grupo ao qual pertencemos, porque carregamos a lembrança que obtivemos quando estávamos em grupo. Mesmo não estando presentes fisicamente, constituímos novas vivências a partir do arcabouço de lembranças já obtidas no grupo com o qual interagimos constantemente (HALBWACHS, 1990).

A memória coletiva é um fato social, acontece no compartilhamento de memória de um determinado grupo, esse tipo de memória depende estritamente da interação dos indivíduos, para que juntos a construam e solidifiquem. A memória coletiva depende da vivência dos indivíduos, enquanto existam pessoas para compartilhá-las, as mesmas existirão. A memória coletiva não é um resultado de memórias individuais, ela acontece independente das memórias particulares (HALBWACHS, 1990).

Nos espaços cemiteriais, podemos encontrar a concretização dessas memórias. Nos cemitérios, através da materialidade visualizamos a memória coletiva de um determinado grupo e conjuntamente a identidade e memória individual da pessoa representada na sepultura. Sendo através dos atributos expostos nos túmulos ou na representação imagética da pessoa enterrada.

Ainda segundo o Halbwachs, a memória não é um fenômeno estático, como ela acontece em meio a interações sociais e coletivamente, tende a sofrer flutuações e mudanças. A memória é dessa forma algo rememorado, nem sempre são lembranças

fielmente reconstituídas, ela se torna uma reconstrução de quem a vivenciou (HALBWACHS, 1990).

Os cemitérios constituem lugares de memória, são espaços com valores utilitários, em que se enterram mortos quando a finitude da vida vem à tona, mas esses lugares, conjuntamente possuem valor simbólico muito forte. O ato de inumar os corpos dos seus entes queridos faz parte de praticamente todas as sociedades, e nesses atos, estão presentes os ritos funerários. Logo, a memória está imbricada nesses ritos, atribuindo a esses espaços, memórias de uma comunidade. Sobre lugares de memória, Pollak (1992) fala:

Existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico. Pode ser, por exemplo, um lugar de férias na infância, que permaneceu muito forte na memória da pessoa, muito marcante, independentemente da data real em que a vivência se deu. Na memória mais pública, nos aspectos mais públicos da pessoa, pode haver lugares de apoio da memória, que são os lugares de comemoração. Os monumentos aos mortos, por exemplo, podem servir de base a uma relembração de um período que a pessoa viveu por ela mesma, ou de um período vivido por tabela (POLLAK, 1992, p. 202).

Nogueira também fala sobre os lugares de memória, entendendo a necessidade de esses locais existirem, perante a necessidade de resistência ao imposto a uma sociedade em constante transformação, o medo do esquecimento. Diante dessas questões, é de vital importância que esses espaços se estabeleçam, para que o culto ao passado possa ser mantido, eternizando assim os ausentes e as memórias que construíram (NOGUEIRA 2013).

Os lugares de memórias artificiais ou naturais precisam ter a intenção de se constituírem dessa forma. Segundo Pierre Nora os lugares de memória possuem três sentidos da palavra: material, simbólico e funcional, os quais precisam carregar uma aura simbólica intencional para então se tornarem lugares de memória. Segundo o autor, os lugares materiais e funcionais, para se constituírem lugares de memória, precisam carregar uma aura simbólica, se não a possuírem, serão apenas lugares puramente funcionais e materiais. Para Nora, “[...] a razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de

coisas, imortalizar a morte, materializar o material para prender o máximo de sentido num mínimo de sinais (NORA, 1984, p.22)”. A necessidade da criação dos lugares de memória se dá através do temor do esquecimento, do “sentimento de uma memória esfacelada”, do rompimento com o passado. A sociedade diante das mudanças constantes sente-se insegura com a salvaguarda da sua história e o sentimento de descontinuidade torna a necessidade desses lugares construídos para guardar a memória essencial. Para Nora (1984) a aceleração da história é um dos principais fatores atribuídos à criação dos lugares da memória, visto que o período de mudanças constantes coloca em perigo à perduração da própria memória.

Uma das formas de evocação à memória é através da materialidade. Nos cemitérios brasileiros isso se torna muito evidente através das sepulturas monumentais encontradas nesses locais. Dentre essas manifestações materiais, as representações tumulares³ foram atributos amplamente usados nos cemitérios do país, durante o século XIX e início do XX, sobretudo pelas classes abastadas. De acordo com Maria Elizia Borges e Juliana de Oliveira (2012) esses retratos podiam ser esculturas, pinturas ou fotografias, geralmente retratos fiéis aos mortos e algumas vezes idealizados.

Os atributos materiais cumpriam a função de se fazer reconhecido à imagem do retratado, sem nunca poder substituir a sua presença, mas o tornando um monumento que evoca e perpetua a memória da pessoa ali enaltecida. Essa moda de retratos memoriais começou na Europa nos seiscentos e foi amplamente difundida no Brasil no século XIX e início do século XX (BORGES, OLIVEIRA, 2012).

A prática ficou restrita as classes mais abastadas, por ser um atributo caro, as representações usadas em maior quantidade eram os bustos e os relevos. As classes dominantes conseguiram através dos atributos imagéticos manifestarem seu medo com relação ao esquecimento e apagamento da história. Dessa forma, há grande expressividade artística e rememorativa nos cemitérios brasileiros, em maioria atribuídas a burguesia ascendente do século XIX e dos primeiros anos do século XX.

O uso da imagem nos cemitérios cumpre um papel na aceitação do luto, se torna uma forma de prolongar a presença do morto. Para o autor Henry Bellomo (2008) “[...]”

³ São representações dos mortos que estão enterradas na sepultura. Essas representações podem ser tridimensionais ou fotografias. Geralmente as representações tridimensionais se apresentam na forma de esculturas, bustos, altos-relevos, baixos-relevos (TEIXEIRA, 2018). Segundo Maria Elizia Borges, esse tipo de representação também é denominada os retratos memoriais (BORGES, 2012).

através de epitáfios, estátuas, fotografias ou símbolos; é a retomada no sentido de lembrança, a lembrança de uma vida e de seus atos. Essa lembrança não é apenas a memória do defunto, mas uma memória coletiva (BELLOMO, 2008, p. 243)”. Na dissertação de Miguel Augusto Pinto Soares sobre representações da morte, o autor refere que a imagem auxilia muitas questões relacionadas à morte dentre elas,

[...] sabe-se que a morte suscita inúmeras questões relacionadas à memória, tanto a individual quanto a coletiva. Assim, pode-se pensar que a necessidade de se preservar a imagem do morto, produzindo a sua representação, ou seja, sua efígie, seu retrato, decorre principalmente da intenção de enfrentar a dor da perda. A representação imagética assume o papel de instrumento de apoio para o bom trabalho de luto, preenchendo um vazio deixado a partir do desaparecimento do corpo, e, ainda, apresenta-se como uma forma de lutar contra a ameaça que cerca a todos os indivíduos, a assustadora ameaça do esquecimento [...] (SOARES, 2007, p.18).

Dessa forma a imagem imputa uma relevância considerável no auxílio à rememoração. Através da representação do morto perdura a sua presença, ameniza a dor da ausência para os que ficam. De acordo com Soares (2007) a imagem serve de instrumento para que o ser humano possa lidar com a ideia de finitude, auxiliando na convivência com a morte e na eternização dos mortos.

Para a manutenção da memória do morto a sociedade usa diversos atributos. A memória, como já salientou Nora, junto com o tempo está em constante mudança e os retratos memoriais atuam na valorização da memória do morto, recriam sua imagem, alcançando assim a tão desejada imortalidade, prolongando a sua presença na sociedade, já que agora, o mesmo ocupa um lugar na cidade dos mortos (NORA, 1984).

De acordo com Nora, a memória também precisa da materialidade para se constituir, “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, no objeto” (NORA, 1984, p.9). A roupa com o poder afetivo que carrega, status de extensão do próprio corpo do indivíduo que o usa, possui uma relação íntima com a memória. A roupa e a moda são indicadores de memória. Nesse sentido, a indumentária assume um status de documento, que comunica a identidade de seu usuário e “se autoprojeta em um dado momento da história” (DAZI, KLEN, 2021, p. 185).

Nas representações tumulares, a presença da indumentária feminina cumpre o papel de demonstrar a identidade da pessoa representada. A representação é um retrato do indivíduo em vida, como era a sua vida e posição social diante da sociedade. A importância da vestimenta da representação está na forma que o ente querido gostaria de ser lembrado quando em vida, de demonstração da sua identidade para a posterioridade. A roupa, neste caso, assume imortalização do corpo vestido da mulher representada, segundo as regras impostas a ela. Para Pollack (1992) a memória é constituída de pessoas e essas constroem personagens que as represente, logo, a roupa é o instrumento que comunica esse personagem. A imagem representada irá remeter a memória de como a pessoa era em vida, dessa forma, como esse personagem é construído e representado para posteridade é de vital importância para a sociedade burguesa dos séculos XIX e XX.

A imagem da mulher deveria ser como um involucrio, um modelo a ser visto. A figura que aparecia para o outro teria que remeter aos padrões da época, de mulher rainha do lar, mãe exemplar, esposa fiel. A roupa poderia cumprir esse papel com excelência, onde as mulheres de família apareciam vestidas de acordo com sua posição na sociedade. Mantendo os ideais de família na época, onde as mulheres eram bem vestidas, frágeis, como verdadeiros anjos a serem contemplados. Essas representações transcendiam os espaços de memória, a família que ficava, através da memória de seu ente, mantinha a sua imagem de acordo com os padrões impostos no período.

Através das representações tumulares expostas nos cemitérios podemos analisar a indumentária que a representação está vestida e a partir dela partir para uma análise levando em consideração as construções sociais extrínsecas. Panofisk (2002) observa que as imagens fazem parte da cultura e para entendermos temos que estar dentro dessa cultura, as imagens então se constituem um documento histórico. Logo, as representações se tornam testemunhos históricos do costume vestimental das mulheres brasileiras pertencentes a classe burguesa.

A partir da análise da imagem representada é possível entender toda a complexidade voltada para a imagem da mulher através da vestimenta. Aquela personagem exposta representa o corpo em vida e trás aspectos reais de como a mulher do século XIX e XX se vestia.

A autora Ana Cristiane Silva em sua dissertação “O vestuário como elemento constituinte da identidade das mulheres de elite na Bahia (1890-1920) – a partir da análise da coleção do Museu Henriqueta Catarino em Salvador-Ba” vai falar da moda como uma instituição e a vestimenta como um meio de manipulação da comunicação simbólica e que ambas possuem o poder de controlar o campo da significação social (SILVA, 2009).

Dessa forma podemos concluir que a imagem feminina é uma construção do discurso da sociedade. A roupa usada pela mulher é controlada por uma classe dominante e por quem produz a roupa, e ambos estão imersos em um discurso de um grupo dominador baseado no sistema hegemônico patriarcal. Sobre esse aspecto, Silva (2009) aborda um exemplo claro desse aspecto, em que dois costureiros importantes da era vitoriana,

Worth e Chanel, demonstrando que ao passo que, a moda representa os discursos vigentes de uma sociedade, ela pode também revelar algumas desconstruções. Worth ganhou destaque no auge da Era Vitoriana. Seus modelos reproduziam exatamente a moral vigente na época, com vestidos que escondiam o corpo através das golas altas, das mangas, das saias compridas e armadas ao mesmo tempo em que marcavam os papéis sociais e restritivos da mulher, ressaltando ancas e seios. A mulher mãe-esposa era o resultado final dessa representação. E não somente: a mulher era também inacessível, privada da vida social e, especialmente, do contato físico através da vestimenta. Criando o ciclo da Alta Costura, Worth inovou onde a renovação parecia impossível, em alguns casos, mudando cores, tecidos e rendas a cada estação. Suas criações, no entanto, reafirmavam os valores propagados e seus vestidos eram criados em cima dessas significações, nos modelos em forma de X, opondo visivelmente a mulher ao homem, que por estes tempos já usava um traje sóbrio, prático e funcional, ou seja, as duas peças” que lembrava um H (SILVA, 2009, p. 21,22).

A moda e a indumentária atuam como elementos chaves na construção simbólica da identidade e memória das mulheres. São capazes de definir a posição social, estado civil, idade, sexualidade e até a libertação do corpo feminino. Assumiram um papel ambíguo na construção social feminina, por muito tempo foram instrumentos controladores e depois, a partir da luta das mulheres passaram a ser aliados na luta de libertação e independência feminina.

No século XIX, Segundo Brandão (2017) as cidades eram palcos de demonstração da identidade individual; era imprescindível ao ser humano mostrar para a sociedade sua particularidade e seus sucessos sociais. Ainda de acordo com Brandão “As roupas elegantes e dispendiosas definiam os papéis e as condições dos indivíduos nas cidades. A moda se torna, assim, instrumento de competição social” (BRANDÃO, 2017, p.9).

A moda então se tornou uma aliada da classe burguesa em mostrar o seu poder e ascensão social. Por meio da vestimenta a burguesia ostentava sua posição socioeconômica, o poderio político. É importante salientar que a moda está alheia à maioria da população, acaba por se tornar um instrumento de uso, antes da aristocracia e nos séculos que se sucedem a burguesia e classes abastadas. A população menos favorecida segue utilizando as roupas que correspondem a sua condição social. Segundo Frédéric Godart “[...] o principio fundador da moda é a ostentação [...] a ostentação é a afirmação agonística, fundamentada na luta por posição econômica, status social ou inclusão cultural por meio de elementos visíveis e suscetíveis de serem interpretados por todos [...]” (GODART, 2010, p. 23).

No seu papel de comunicação do corpo do indivíduo na sociedade, há conjuntamente o desejo de diferenciação em relação ao outro. A intenção de diferenciação é acompanhada do desejo de imitação. A classe burguesa que vive um sistema da moda de ostentação e superficialidades é imitada pelas classes menos abastadas. Com efeito, procuram novos instrumentos vestimentais que os diferencie novamente. Para Simmel, a moda seria o resultado da necessidade de diferenciação da classe burguesa para com as demais. Logo, esse processo se torna um ciclo, no qual as classes populares imitam as abastadas e as mesmas procuram diferenciação novamente (GODART, 2010)

Através da moda o corpo e os instrumentos que o adornam conversam com o outro, é uma linguagem muda, cheia de significados e signos. Cabe a sociedade o papel de decifra-los para que a comunicação se estabeleça, segundo Simone Albuquerque,

Moda é expressão, é comunicação, é um fenômeno social; portanto, iremos pensar moda como uma forma dos indivíduos em sociedade demonstrarem muito sobre si, sobre seu grupo, sobre seu papel social, ou status sócio cultural e econômico dentro do seu grupo, ou seja, entendemos

moda não só como meio de produção, mas também como uma forma dos indivíduos informarem uma série de questões relativas a si e ao grupo a que pertencem (ALBUQUERQUE, 2015, p. 7).

Os seres humanos se comunicam o tempo todo com o meio em que vivem, é uma necessidade essencial na vida do ser social e o vestuário exerce muito bem esse papel, enquanto um comunicador não verbal, ele transmite para os demais o que o corpo deseja falar, os desejos do ser humano diante de uma extensa sociedade, em que cada vez mais, o indivíduo sente a necessidade não só de ser único, mas de gritar a sua individualidade, posição social, afirmação sexual, vaidade, entre outros sentimentos expressados.

Renata Pitombo Cidreira (2005) cita em seu livro “Os Sentidos da Moda”, que o vestuário se torna um prolongamento do corpo humano, as vestimentas se tornam parte do corpo e até mesmo da alma a ponto de exercer uma função de segunda pele. Como bem observa a autora “estatuto de segunda pele, portanto, chama atenção para o fato de que o vestuário enquanto mídia possui um potencial configurador e definidor das possibilidades sensório-motoras do homem e que este corpo que poderia ser pensado como algo estático, definido, é submetido a transformações múltiplas, entre as quais, a mais banal, porque talvez a mais corriqueira, dá-se, efetua-se através justamente do ato de vestir ou adornar” (CIDREIRA, 2005, p. 114).

Ainda falando sobre o poder de comunicação da moda, Cidreira (2005) trata a moda como um fenômeno *mass media* (conjunto de meios de comunicação de massa), levando em consideração que ela é, ao mesmo tempo, comunicadora e mediadora entre os indivíduos, grupos sociais e culturais e civilizações inteiras. A moda assume um papel informativo que narra à história e condição de vida dos homens de diferentes períodos históricos (CIDREIRA, 2005).

Corroborando o pensamento de Cidreira a moda pode ser considerada como forma de expressão simbólica, o indivíduo pode dizer muito sobre ele, como idade, socialização, cultura, humor, status, identidade e posição social, sexualidade. Miranda, Garcia e Melo (1999) falam que “as pessoas, até quando não seguem a moda as estão comunicando algo de si, é sinal de idade, ou de possuir opiniões e crenças envelhecidas

ou ainda de não aceitar padrões estabelecidos” (MIRANDA, GARCIA, MELO, 1999) Como a difusão cooptante indica, estilo tem significados simbólicos como diferenciação de classes e prestígio. Estes significados são comunicados através de linguagem visual.

Já ficou claro que a moda diz muito sobre vários aspectos da sociedade, ela é capaz de comunicar o status social, a posição política, às vezes a sexualidade. O século XIX foi um período em que o corpo feminino ficou em destaque. Na relação moda e mulher, o controle que a sociedade inferiu sobre o corpo feminino através das roupas foi notável. A sociedade oitocentista atribuiu à mulher um corpo angelical, frágil e que merecia cuidados. Segundo Maria Alice Ximenes (2009), a estrutura frágil e imponente lhe conferia a aparência desejada pelos seus protetores (XIMENES, 2009).

A roupa feminina no século XIX era vista justamente como um instrumento de proteção do corpo da mulher, assumia um papel de envelope, que protegiam, guardavam e enclausurava seus corpos. A sexualidade feminina ou a ausência dela, era falada através da indumentária, a mulher se comunicava com o mundo externo corporalmente através do vestuário, Ximenes fala:

“A roupa ocupa papel fundamental na comunicação subjetiva reprimida, pois é por meio dela que existe um diálogo da mulher com o mundo exterior. As mulheres estavam em dupla prisão: ficavam trancadas em um espaço privado e, também, em suas roupas, verdadeiras embalagens de tortura, cujo exemplo mais significativo é a roupa interna, composta por espartilhos e saiotos. O diálogo da mulher se fazia pelas roupas e pelo código da sociedade patriarcal: ela precisa ser tola, impotente e bela e, assim, se tornar o objeto máximo de consumo. Percebe-se a figura da mulher vestida tanto como sujeito quanto como objeto” (XIMENES, 2009. p.46).

Ainda sobre o papel da roupa no modelamento do corpo da mulher perante a sociedade, Ximenes fala que esse aspecto de fragilidade assumido pela mulher, é muito bem moldado pelo traje, que se estende também como “paisagem visual”, algo contemplado e que alimentava a fantasia masculina em relação à roupa e o corpo da mulher. As estratégias de mostrar o papel social do feminino através da roupa são notavelmente pensadas, a exemplo da imagem da mulher como progenitora, que usava vestidos e saias que destacavam suas formas arredondadas, deixando em evidência as ancas volumosas, que representavam fertilidade. Ximenes argumenta ainda que “A roupa

exerce então de subjetividade reprimida na comunicação da mulher com o mundo. As roupas muitas vezes falavam por elas, ou, muito antes delas, exprimindo seus sentimentos mais secretos quando em público” (XIMENES, 2009, p. 49).

No Brasil, desde o período colonial a moda vem exercendo um papel de dominação na vida da mulher, através do sistema patriarcal da sociedade brasileira e da influência da igreja paternalista, que durante esse período ditava os costumes a serem seguidos pelas pessoas de bem, principalmente as mulheres, que eram constantemente vigiadas para manter a sua honra intocada.

Para Emanuel Araújo (1997), a igreja e o estado do Brasil colonial mantinham vigilância total para a sexualidade feminina, para eles a contenção dessa sexualidade contribuía para o “equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas” (ARAÚJO, 1997).

Durante o século XIX e até meados do século XX a mulher ainda tem o seu corpo contido e vigiado pela figura masculina e pela sociedade. Os papéis de mulher do lar, doce esposa ainda lhe são atribuídos. Apesar de todas as mudanças sociais ocorridas no período, a mulher começa a ganhar uma liberdade maior quando acontece a primeira guerra mundial, onde muitos homens são convocados e as mulheres passam a assumir o controle das famílias. A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) foi o primeiro estopim para uma mudança significativa no papel social da mulher. O grande evento teve consideráveis influências no comportamento feminino, mais mulheres iam em busca de posições no mercado de trabalho, fortalecendo os movimentos de busca do direito ao voto (DAZI, KLEN, 2021).

As mulheres de classes sociais mais baixas a partir desse momento ganham mais liberdade e tomam os lugares dos seus esposos nas fábricas. As mulheres que pertenciam às camadas altas ocupavam cargos como auxiliares de enfermagem, nos orfanatos. Obviamente, com todas as mudanças sociais ocorridas no período, os trajes também sofrem alterações, onde as mulheres precisam de roupas mais práticas e abandonam a fragilidade remetida pelas roupas do século passado, além dos recursos mais escassos, a dificuldade de acesso a matérias-primas nobres. Apesar da participação modesta do país na “grande guerra”, as alterações sociais foram inevitáveis (DAZI, KLEN, 2021).

O século XIX foi um período marcado pelo controle do corpo da mulher através das roupas. Nenhum outro período teve tantas regras quanto a vestimenta feminina como no oitocentos. Os corpos femininos eram expostos a inúmeras regras vestimentais rígidas. As mulheres burguesas eram atributos ostentatórios de seus esposos ou pais. Para demonstrar status social e poder masculino, o corpo da mulher era exposto como uma vitrine de sucesso (XIMENES, 2009).

A mulher, nessa sociedade, que é preparada para casar, se torna a modelo do sucesso socioeconômica do marido, elas não fazem nada a não ser se adornarem para serem vistas pelas as outras pessoas e ostentarem a situação exitosa do seu esposo. Gilberto Freyre, em seu livro *Modos de Homem & Modas de Mulher* ressalta,

[...] o modo de as mulheres casadas se apresentarem em público constitui um dos meios dos seus maridos se afirmarem prósperos ou socioeconomicamente bem situados. Sendo assim, é preciso que os vestidos de esposas ou filhas variem, de menos a mais exuberante caros, e adornados como expressão, quer da constância de status altos dos maridos e pais, que como expressão de aumento de prosperidade ou de acessões socioeconômicas ou políticas ou na ocupação de cargos ilustres dos mesmos maridos ou pais [...]. (FREYRE, 1987, p. 31).

As mulheres baianas dos Oitocentos se entregaram aos desejos dos seus maridos e suas ocupações principais eram cuidar dos afazeres domésticos e se atualizarem acerca da moda europeia, principalmente parisiense, e não se abstinham dos exageros e usavam o que estavam em voga por lá, mesmo que isso fosse incômodo para elas. Silva afirma que usavam trajes com tecidos pesados, inapropriados para o clima baiano. O vestir-se adequadamente ia além do incômodo, as mulheres entendiam que essas eram as funções delas, cuidar dos maridos, inclusive da sua imagem, de homem com uma condição, social, política e monetária superior aos demais (SILVA, 2009).

Esse cenário em que roupa denota certo tipo de controle do corpo físico da mulher, o homem assume o papel, como um direito, de controlar, prover a família e determinar os papéis da mulher, inclusive a roupa. A mulher assume um papel submisso com várias tarefas ditadas, como cuidadora do lar, reprodutora e deveria estar à disposição do marido ou qualquer figura masculina para o que e quando precisassem. Segundo Georges Daniel Janja Bloc Boris e Mirella de Holanda Cesídio (2009), nesse contexto, é relevante frisar a importância do papel da igreja, reforçando as ideias de

submissão feminina, que estariam expostas nas leis da igreja e de Deus, assumindo o papel de manutenção de valores impostos pela sociedade em relação ao papel social das mulheres.

Boris e Cesídio (2007) discorrem que se alguém descumprisse as orientações da igreja “ela não apenas levaria ao inferno, mas transtornaria toda a vida do pecador e atrairia desastre e misérias contra ele como castigo divino” (BORIS; CESÍDIO, 2007, p. 458). Na vida da mulher, a roupa entraria nesse mérito, as mulheres deveriam estar vestidas segundo as normas aceitas pela sociedade e por Deus.

O estudo da moda na perspectiva de entender os processos que a sociedade patriarcal, machista e sexista exerce sobre a mulher, especificamente o uso das roupas como forma de controle do corpo feminino, é de extrema importância, pois busca pensar criticamente os efeitos desse fenômeno, Maria Cruz Berrocal (2009), na ótica da arqueologia feminista traz a importância de uma ciência que pense criticamente, refletir todos os processos sociais inerentes à estrutura social paternalista em que vivemos. A arqueologia feminista aliada à arqueologia de gênero cumpre um papel solene no estudo da participação das mulheres na sociedade (CRUZ BERROCAL, 2009).

Cruz Berrocal ainda fala da importância do movimento feminista no campo dos estudos científicos, que é capaz de entender as dinâmicas do patriarcado na estrutura social, pensando na perspectiva de entendimento do mundo feminino e como isso pode gerar novos paradigmas e respostas aos mesmos, ela diz que:

El programa feminista era fundamentalmente radical: el feminismo “(...) encompasses issues that engage us in debates about the very nature of humankind: essentialism, inequality and power relationships, social categorization, political economy, rationality and ways of knowing, ideology, meaning and symbol making, materiality and agency. Most or all of these are crucial to the archaeological enterprise, whether focused on gender or not, and often offer radically innovative twists and challenges to the ways in which our conventional categories operate” (Conkey y Gero 1997: 426). Su objetivo era indagar en las implicaciones y los supuestos que funcionan a todos los niveles en la construcción de las preguntas, las hipótesis y los

resultados científicos. Los ejemplos de la necesidad de esta práctica crítica son abundantes y conocidos” (CRUZ BERROCAL, 2009, p. 27).⁴

A moda como status de segunda pele, como cita Renata Pitombo Cidreira (2005), assumiu também um papel importante na comunicação dos sentimentos relacionados à morte. No século XIX, a indumentária e o sistema da moda foram importantes para as pessoas na hora de expressar suas inquietações perante a morte. Pode-se constatar que o luto vira moda: “No século XIX (...) morreram também as cores na aparência (...) o negro das roupas tornou-se o uniforme tanto das elites, aristocratas ou industriais, quanto das classes médias (...) e do operariado. A moda do luto foi, então, uma moda para todos”, como destaca Juliana Schmitt (2010, p. 79). Nos Oitocentos, observa-se que “a cena fúnebre passou a ocupar um lugar de honra no palco social: o morto tornou-se objeto de culto” (2010 p. 15-16). A roupa então demonstra as reações e relações das pessoas diante desse fenômeno.

O desejo em elaborar um vínculo direto com o morto ocorria de maneira efetiva através dos restos mortais e também por intermédio de lembranças relicárias: a conservação das mechas de cabelo, dentes, vestes ou objetos de uso pessoal (SCHMITT, 2010, p. 172).

Além disso, a prática da visitação do morto nos cemitérios se torna assídua e é preciso cada vez mais estetizar o cadáver, através de representações que visam reter na memória a transitoriedade da vida. No caso dos cemitérios, a moda assume uma relação com a morte na hora de adornar os corpos representados nas sepulturas individuais e civis, muito comuns nos cemitérios brasileiros, principalmente durante o século XIX e até metade do século XX. Logo, a roupa cumpre um papel de comunicar a memória e

⁴ Tradução: O programa feminista era fundamentalmente radical: o feminismo “(...) abrange questões que nos envolvem em debates sobre a própria natureza da humanidade: essencialismo, desigualdade e relações de poder, categorização, economia política, racionalidade e modos de saber, ideologia, significado e criação de símbolos, materialidade e agência. A maioria ou todos eles são cruciais para o empreendimento arqueológico, seja focado em gênero ou não, e muitas vezes oferecem reviravoltas e desafios radicalmente inovadores para as formas pelas quais nossas categorias convencionais operam” (Conkey e Gero 1997: 426). Seu objetivo foi investigar as implicações e pressupostos que atuam em todos os níveis na construção de questões, hipóteses e resultados científicos. Exemplos da necessidade dessa prática crítica são abundantes e bem conhecidos (BERROCAL, 2009, p. 27).

aparência de um corpo ausente, demonstrar a grandeza do corpo ainda em vida através da indumentária exposta na representação idealizada do morto.

A nova relação que o homem obteve com a morte no século XIX despertaram um novo sentimento, de preservar a memória dos seus entes queridos, tornar perdurável a presença das pessoas que se foram. O homem começa a entender um mundo como um espaço totalmente mutável e sente a necessidade de eternizar os seus mortos, que nos espaços cemiteriais se davam a partir das suas necrópoles, que trazem dados acerca dos que se foram.

Na arqueologia das praticas mortuárias podemos perceber também essas características e relação que a sociedade burguesa constrói com a ideia de morte e como lidam com as representações tumulares, Randall H. McGuire fala no artigo intitulado “*diálogos com los muertos. Ideología y cementerio*” que:

Los arqueólogos están acostumbrados a asumir una relación directa entre la inversión funeraria y el estatus social (Binford, 1971; Saxe, 1970; Tainter, 1978; O’Shea, 1984; Bartel, 1982). Muchos han supuesto que los ricos siempre han adquirido para sí las formas de exhibición mortuoria más suntuosas. Para estos investigadores, el ritual mortuorio, la forma de enterramiento, el ajuar funerario y los monumentos reflejan directamente la dimensión social, que a su vez es el resultado de las relaciones materiales que determinaron el nivel evolutivo de la cultura” (MCGUIRE, 2018, P. 123).⁵

MCGuire (2018) também destaca o costume das mulheres serem representadas juntos aos seus esposos, reforçando a ideia de uma família sempre unida, como a sociedade burguês esperava de uma família ideal, mas uma vez ressaltando o sistema paternalista do séculoXIX, em que o principal papel da mulher era formar administrar sua família, sempre submissa ao marido. Através dessas impressões deixadas nos

⁵ Tradução: Os arqueólogos estão acostumados a supor uma relação direta entre o investimento funerário e status social (Binford, 1971; Saxe, 1970; Tainter, 1978; O’Shea, 1984; Bartel, 1982). Muitos supuseram que os ricos sempre adquiriram para si as formas mais suntuosas de exibição mortuária. Para esses pesquisadores, o ritual mortuário, a forma de inumação, os bens funerários e os monumentos refletem diretamente a dimensão social, que por sua vez é resultado de relações materiais que determinaram o nível evolutivo da cultura (MCGUIRE, 2018, p. 123).

cemitérios podemos perceber esses processos da sociedade, imersa no sistema patriarcal (MCGUIRE, 2018).

As representações tumulares prolongam a estadia do morto em vida, cumpre um papel evocador de memória, logo, são produzidos baseados em fotografias das pessoas ainda em vida. A burguesia brasileira usou muito esse atributo decorativo nos cemitérios brasileiros. As representações aparecem em vários formatos escultóricos. Os mais comuns são os baixos-relevos, altos-relevos, bustos e esculturas (BORGES, OLIVEIRA, 2012).

A intenção de representação dos mortos, apesar de serem baseadas na sua imagem em vida, é idealizada, as figuras vêm adornadas com indumentárias de acordo com sua posição social em vida, a fim de comunicar toda a grandeza que o morto conquistou quando pertencia a cidade dos vivos. A vestimenta evoca a identidade individual da pessoa representada e como ela queria ser vista pela alteridade.

A roupa enquanto comunicador mudo articula o que o seu agente quer dizer ao meio, sem falar verbalmente. Logo, as relações da roupa e memória estão entrelaçadas, as pessoas querem ser lembradas na sua melhor forma, e logicamente na sua melhor aparência. Desse modo, nas representações tumulares, existe essa preocupação da vestimenta do ausente representado, que quer ser lembrado como um ser social que teve importância, sucesso e poder aquisitivo, dessa forma a roupa se torna um instrumento de demonstração de poder, beleza e diferenciação social.

A partir da perspectiva de que o uso das roupas está inserido no campo das práticas culturais, podemos considerar que as roupas além de instrumentos comunicadores de identidades individuais e coletivas, também assumem a função de dispositivos de memória, inclusive no cenário dos ritos funerários, onde as roupas além de comunicar status social, religioso, econômico, de sexualidade, cumprem a função de lembrança, como as pessoas querem eternizar a sua imagem para a posterioridade. Como destacam Cidreira e Cruz (2020, p.3), “o corpo e o corpo vestido expressam nossos humores e o que sentimos mais profundamente, bem como nos abrem ao mundo, às coisas e aos outros. Daí a importância da dimensão afetiva da vestimenta e da sua capacidade memorial”.

O costume de representar os mortos remontam desde a criação dos retratos mortuários, que inicialmente seriam creditados aos romanos do século I a.C. Contudo, devido a descobertas arqueológicas, acredita-se que esse costume começa com seres humanos pré-históricos do período paleolítico (SOARES, 2007). Ainda, segundo o autor,

Desde os tempos primordiais o inexorável acontecimento da morte provoca a criação de diversos rituais e objetos que têm como função integrar o trabalho de luto. Dentre estes, a construção de inúmeras representações do morto, como as efígies, as máscaras e as pinturas produzidas ao longo dos séculos de diferentes formas, e, mais recentemente, a própria fotografia. Todas essas imagens, que têm a função de representar o morto, evocam uma presença material e visual que ocupa o espaço deixado pelo defunto. Alguns artefatos relacionados ao ente querido desaparecido também se tornam peças de valor afetivo e passam a ser reverenciadas, constituindo-se em objetos de culto e de devoção, dentre os quais as imagens do morto ocupam lugar de destaque, sendo importante lembrar que os retratos nascem do tradicional culto aos antepassados, ou seja, aos mortos (SOARES, 2007, p. 19).

A partir do desejo de representação dos mortos, ao longo da história podemos visualizar diversas formas de eternização do ente querido através do atributo imagético. Como aponta Soares (2007) foram encontrados vários sarcófagos no Egito, na região de Fayum, com pinturas na altura da cabeça da múmia, com o intuito de representar a pessoa que fora mumificada.

No âmbito dos ritos funerários brasileiros, Borges e Oliveira (2012) falam que um ornato bastante usado no Oitocentos para imortalização dos mortos foram os retratos memoriais⁶, que eram representações dos falecidos colocados em suas sepulturas. Esses retratos podiam ser esculturas, pinturas ou fotografias, retratos fiéis ao morto e em alguns casos, idealizados. Esses atributos cumpriam a função de se fazer reconhecido a imagem do retratado, sem nunca poder substituir a sua presença, mas o tornando um monumento que evoca e perpetua a memória da pessoa ali enaltecida. Essa moda de retratos memoriais começou na Europa nos seiscentos e foi amplamente difundida no Brasil no século XIX (BORGES, OLIVEIRA, 2012).

⁶ O que as autoras chamam de “retrato memorial”, neste trabalho usamos o termo “representações tumulares”, já que trabalharemos apenas com representações idealizadas tridimensionais. As autoras trabalham com figuras tridimensionais e fotografias de porcelana, o que em muitas vezes se deparam com retratos fiéis ao morto.

A prática ficou restrita às classes mais abastadas, por ser um atributo caro, as representações usadas em maior quantidade eram os bustos e os relevos. As demais classes investiam nas fotografias de porcelana, outro ornato comum nos cemitérios dos Oitocentos, devido a invenção da fotografia. Contudo essa técnica só chega aos cemitérios brasileiros entre o final do século XIX e início do século XX. A popularização das fotografias de porcelana só se dá apenas a partir da década de 1940 com a decadência das marmorarias e com o desaparecimento dos bustos nas lápides dos cemitérios brasileiros (BORGES, OLIVEIRA, 2012).

As representações tumulares mais comuns nas necrópoles brasileiras eram de homens, geralmente figuras ilustres que recebiam monumentos em homenagem aos sucessos sociais que conquistaram em vida. Os homens aparecem representados com os ternos que utilizavam em vida, com um aspecto que condizia com sua condição social. Em alguns casos, eram representados com suas roupas de ofício, demonstrando a profissão que praticara em vida.

As representações femininas nos cemitérios geralmente eram figuras de pranteadoras, carpideiras ou anjos. Figuras de mulheres civis são menos comuns nesses espaços, e quando encontradas são representadas junto com seus esposos. De acordo com Clarisse Ismério (2020), em seu artigo intitulado “Vozes femininas do Sarau Noturno: representações e olhares femininos no Cemitério da Caridade, em Bagé (Rio Grande do Sul)” no cemitério estudado são comuns a representação de imagens femininas na figura de carpideiras ou pranteadoras, que reforçavam a ideia da mulher fiel, que chorava eternamente a perda dos seus maridos, lamentando eternamente a separação.

Segundo Ismério (2020), são encontradas representações também modelos positivistas de rainha do lar e anjo tutelar, a fim de potencializar as mulheres zeladoras da moral da família, “conservando sempre o estado puro, além da doação plena, anulando suas vidas. A gratificação seria ver os filhos crescidos, como cidadãos dignos. Como guardiã do lar, a mulher deveria orientar proteger e consolar sua família, tanto nos momentos felizes como nos infelizes” (ISMÉRIO, 2020, p 152). No cemitério do Campo Santo, em Salvador, Bahia, esse tipo de representação é copioso, muitas figuras femininas que representam a perda do ente querido, pranteando eternamente a sua perda.

As representações de mulheres civis, como já dito, são menos comuns, ainda mais raras quando são representadas sozinhas ou que evidencie a profissão. As mulheres civis representadas são geralmente mulheres de meia idade, vestidas com roupas que cobrem todo o corpo e os cabelos presos. No artigo “A estatuária funerária no Brasil: a representação iconográfica do retratismo burguês”, Borges e Oliveira (2012) afirmam que nos cemitérios pesquisados “Houve predomínio de bustos de homens de forma geral, mas, sobretudo, de homens com aparência de mais velhos, sendo estes correspondentes a 101 bustos do total observado, em seguida há um grande número (32) de bustos de homens adultos e 7 de homens jovens. Uma pequena parcela corresponde a bustos de mulheres sendo estes 13 de mulheres mais velhas, 13 de mulheres adultas e apenas três de mulheres jovens” (BORGES E OLIVEIRA, 2012).






Dessa forma é possível afirmar a ausência de mulheres civis representadas sozinhas nesses espaços. É incomum a figura feminina estar desassociada da presença masculina, a mulher no âmbito das representações funerárias geralmente está ligada a esse papel de mulher do lar, dedicada a família e ao seu esposo, cumprindo esse papel imposto pela sociedade brasileira, exemplificada, sobretudo através das representações tumulares oitocentistas e do século XX.





2.2. APORTES METODOLÓGICOS

A presente pesquisa, metodologicamente, foi dividida em duas etapas norteadoras. A primeira etapa da pesquisa consistiu no trabalho de campo para o registro das indumentárias femininas, dos anos 1850 até 1940, das representações tumulares do Cemitério do Campo Santo, Salvador, Bahia. A segunda etapa constituirá na análise e interpretação de todos os dados obtidos no trabalho de campo.

Para a primeira etapa do trabalho foram realizadas visitas ao cemitério, inicialmente para o reconhecimento das sepulturas que seriam estudadas durante a pesquisa. Foram identificadas nove sepulturas com representações femininas (quadro 1). O recorte do trabalho corresponde ao gênero exposto das representações tumulares e ao período em que foram representadas. Dessa forma serão analisadas as indumentárias femininas das representações dentro do recorte temporal da metade século XIX até os anos 30.

Quadro 1- Representações Tumulares

QUADRA	CÓDIGO DA SEPULTURA	SIGLA	NOME	FOTO
01	105	SA.CS.01	OLGA GUIMARÃES DUARTE	
02		SA.CS.02	ERNESTINA ESTEVES DOS SANTOS GUIMARÃES	
03		SA.CS.03	LUIZA C. A. BAPTISTA	
04		SA.CS.04	MARIA DO CARMO ALVEZ COELHO	
05	108	SA.CS.05	MARIA JOSÉ PEDROSA DE SOUZA TEIXEIRA	

06	82	SA.CS.06	VIVÊNCIA FERREIRA DO AMARAL PEDROSA	
07	164	SA.CS.07	BARONEZA DE SAUYPE	
08		SA.CS.08	FAMÍLIA LIGUORI	
09		AS.CS.09	JOAQUINA DE AZEVEDO PINHO	

Para o trabalho, todas as sepulturas foram entendidas como um monumento erigido em memória ao morto, com o intuito de perdurar a presença do ausente na vida dos seus entes queridos. Considerando todos os atributos formais presentes nas representações iconográficas, as documentando individualmente e as entendendo como símbolos da individualidade do morto representado.

Na etapa do trabalho de campo, seguimos a metodologia usada pela autora Tânia Andrade de Lima, no estudo espacial do cemitério. Sendo assim, por sepulturas entende-se:

jazigo onde foram realizados um ou mais sepultamentos primários, ou seja, onde foram dispostos os corpos articulados de um ou mais indivíduos, em posição distendida, normalmente em caixões. Do ponto de vista da forma, essas sepulturas são alongadas, de modo a comportar um corpo deitado (LIMA, 1994, p. 96).

As sepulturas neste trabalho serão consideradas simultaneamente como monumentos, já que possuem expostos símbolos para evocação da memória do morto. Partindo do pressuposto da ideia de Alois Rieghl, onde as sepulturas consistem monumentos de valores intencionais.

Le Goff (1990) quando fala de monumentos comemorativos cita a sepultura como um monumento, o autor explana:

[...]Um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte. O monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos [...] (LE GOFF, 1990, p.23).

Durante o trabalho de campo além do levantamento da indumentária das representações tumulares foram documentadas as sepulturas que serão estudadas. O processo se deu através de levantamento fotográfico, capturando imagens das sepulturas de forma geral, por todos os ângulos e fotos de todos os detalhes da vestimenta e acessórios presentes nas figuras representadas.

Conjuntamente foram preenchidas as fichas de registros, que foram elaboradas durante o trabalho de conclusão do curso de museologia, que consistiu em documentar a roupa de todas as representações civis do século XIX do mesmo cemitério. A ficha elaborada foi inspirada em fichas existentes, usadas nas pesquisas de estudos cemiteriais, realizados pelo Grupo de Pesquisas Recôncavo Arqueológico da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

A ficha subdivide-se em onze categorias, as quais são: “Identificação do Sepultado”, nesta primeira categoria é subdividida em seis sessões que correspondem a “número de sepultamentos”, “nome dos sepultados”, notificar (SIM ou NÃO) sobre a

existência de fotografias, notificar “sexo” do sepultado (MASCULINO/ FEMININO) e data de nascimento e falecimento.

A segunda categoria da ficha de registro contém as informações de “código da sepultura”, “data de compra”, “data da escultura”, “quadra” em que está localizada, “marmoraria” em que foi feita, “autoria” e a “orientação”.

O terceiro item da ficha é destinado à descrição detalhada da indumentária presente na representação tumular, enumerando todos os itens que ornaram o morto representado. Já o quarto item da ficha é sobre a estrutura arquitetônica da sepultura, que podem ser “campa”, “capela”, “mausoléu”, “monumento” ou “obelisco”. O quinto tópico expõe os materiais construtivos, “bronze”, “granito”, “granitina”, “mármore”, “porcelana” e a opção “outro”, caso o material não esteja listado na ficha. O sexto campo da ficha é designado para especificar como o retrato memorial é representado nos túmulos. Os itens que compõem essa parte da ficha são “escultura”, “fotografia”, “fotografia de porcelana” e “impressão digital”, ao que se refere a este último item, se trata de uma nova tendência de homenagens nos cemitérios atuais, a família confecciona banners com fotografias do morto e mensagens, posteriormente são impressos e colados na tampa das carneiras.

No item 6.1 (seis ponto um) estão descritas as subcategorias referentes as esculturas, que são o “alto-relevo”, “baixo-relevo”, “meio-relevo”, “busto” e “estátua”. A partir do item sete, a ficha de registro aborda especificamente os ornamentos presentes nas representações tumulares do cemitério, os campos que seguem tratam da composição da vestimenta do morto retratado na sepultura. Logo, o item sete da ficha é sobre a indumentária feminina, sendo o subitem sete ponto um (7.1) os tipos de calçados, que podem ser “sapatilhas”, “botas”, “meias” ou “outros”. Já no item sete ponto dois (7.2) são especificados os tipos de vestes, que são as “anáguas”, “blusa”, “bloomer”, “casaco”, “espartilhos”, “pantalonas”, “mantas”, “saias”, “vestidos”, “xales” e por fim o campo “outro”, caso a roupa presente na representação registrada não esteja enumerada na ficha.

Ainda tratando da indumentária feminina a ficha traz o subitem sete ponto dois ponto um (7.2.1) que é a respeito dos ornamentos das roupas do retratado. Os ornatos encontrados em uma roupa são muito diversos, pois a história da moda é extensa, a cada geração ou até estação a tendência muda e novos estilos e detalhes surgem, os

ornamentos listados na ficha correspondem ao que estava em evidência na moda da cidade de Salvador durante o século XIX até os anos 30, de uma forma geral. Dito isto, os itens listados são os “babados”, “cordões”, “fitas”, “flores”, “franjas”, “golas”, “mangas”, “ombreiras”, “plumas”, “pregas” e “rendas”.

Ainda no item sete, sobre a indumentária feminina, foram construídos os itens sete ponto três (7.3), sete ponto quatro (7.4) e sete ponto cinco (7.5) que se referem aos acessórios (joias, acessórios de mão e para a cabeça). As joias são “brinco”, “colar”, “relicário”, “pulseira”, “bracelete”, “anel”, “broche”, “presilhas”, “óculos”. No item acessórios de mão “guarda-sol”, “leque”, “luva” e “lenços”.

Em acessórios para a cabeça estão listados “chapéu”, “lenço”, “flor”, “tiara”, “broches”, e “boina”. Em todos os itens há o campo outro, caso o acessório encontrado não esteja listado. Na parte que corresponde ao tópico oito da ficha de registro é destinado a indumentária masculina, que ficou subdividida igualmente a parte da indumentária feminina, porém a vestimenta difere em alguns elementos.

O subtópico oito ponto um corresponde ao tipo de calçado, podendo ser “bota”, “*scarpin*”, “meia”, “sapato” e o campo “outro”. O item oito ponto dois (8.2) são as vestes, listadas como “calção”, “camisa”, “casaco”, “colete”, “cosaco”, “fraque”, “gravata”, “pantalona”, “sobrecasaca”, “plastrom” e “terno”.

Tratando ainda da indumentária masculina os itens que seguem são os acessórios de mão e para cabeça, que respectivamente podem ser “bengala”, “espada”, “óculos”, “lenços” e “luvas”; “chapéu”, “boina” e “cartola”.

Na ficha também foi pensado um campo para indumentária infantil, sem especificação de gênero, já que essas representações são mais raras de aparecer. Apesar da raridade de ocorrência de representações infantis, viu-se necessário caso em alguma pesquisa posterior ocorra casos desse tipo. Sendo assim, o tópico nove da ficha possui itens repetidos, que descrevemos nos campos destinados a indumentária feminina e masculina.

No item nove ponto três, os acessórios de mãos e joias são listados juntos, por não haver grande ocorrência desses itens no cemitério estudado. Finalizando o campo correspondente a indumentária infantil, no item nove ponto quatro (9.4) possui a

listagem para os acessórios da cabeça, que novamente são listados repetidamente (das indumentárias femininas e masculinas).

Os tópicos seguintes são compostos pelos itens dez, onze e doze que respectivamente tratam das observações obtidas em campo, a fotografia da sepultura e da representação presente no túmulo e os dados do pesquisador, que trazem informações como o “nome do projeto e pesquisador”, a “coordenação do projeto” e “data de coleta” dos dados descritos na ficha.

Depois de realizado todo o processo descritivo do objeto de estudo, e a teoria geral de signos de Pierce, partiremos para a interpretação de todos os dados descritivos obtidos a partir das fichas de registro em conjunto com a análise da imagem, feitos em campo e através das fotografias desses objetos.

Já ficou claro que a indumentária e moda possuem um poder comunicativo, possuem instrumentos de uma linguagem muda. Através desse fenômeno podemos nos comunicar com o meio e expressar identidade e sentimentos, sem precisarmos proferir uma única palavra. O meio em que vivemos é totalmente comunicativo, não necessariamente só o âmbito das roupas. A partir de vários objetos podemos nos comunicar, como um artista quando pinta um quadro, e acaba por passar uma mensagem, mesmo que não de forma intencional.

O antropólogo Edward Sapir encara o fenômeno da moda como uma forma de linguagem e comunicação, ele acredita que o uso da moda tem a função de expressão e que a mesma tem uma base própria de significados. Segundo as autoras Filomena Silvano e Solange R. Mezabarba (2019) essa é a primeira contribuição da antropologia para o estudo da moda, que é retomada em 1960 com o estudo da semiologia com Roland Barthes. (MEZABARBA & SILVANO, 2019).

O sistema da moda entra no âmbito dos signos quando é entendido como parte essencial na comunicação exercida por seres sociais corriqueiramente. Sobre esse poder da moda, Barthes desenvolve que a mesma está inclusa neste sistema de signos e sentidos, a semiologia. De acordo com Barthes (2012) a semiologia pode ser definida como ciência ou um relato de signos.

Semiologia, derivada do termo semiológico, etimologicamente vem de duas palavras gregas, *Semeion* e *logos* que respectivamente significam “sinal” e “história”,

“relato” ou “ciência”. Roland Barthes desenvolve a semiologia a partir do pensamento do autor Ferdinand Saussure, que acredita que a linguística faz parte da semiologia, já que a mesma estuda todos os signos existentes e assim seria uma ciência mais abrangente. Contudo, Barthes (2012) acaba discordando dessa perspectiva, entendendo que a semiótica utiliza inevitavelmente da linguagem verbal para explicar os signos não linguísticos.

Sobre a inserção da moda nesse sistema de significados linguísticos, Barthes vai falar que a moda estaria dividida em três sistemas diferentes, no que tange a comunicação, seriam,

[...] No vestuário *escrito*, ou seja, descrito por um jornal de moda por meio da linguagem articulada, não há fala, por assim dizer o vestuário descrito jamais corresponde a uma execução individual das regras da moda, mas é um exemplo sistemático de signos e de regras: é uma língua em estado puro [...] No vestuário *fotografado* (supondo que, para simplificar, ele não é traduzido por uma descrição verbal), a língua se origina sempre no *fashion-goup*, mas não se apresenta em sua abstração, pois o vestuário fotografado é sempre usado por uma mulher individual o que é oferecido pela fotografia de moda é um estado semissistemático do vestuário; pois, de um lado, a língua de moda deve ser inferida aqui de um vestuário pseudoreal, e de outro lado, a portadora do vestuário (o manequim fotografado) é, por assim dizer, um indivíduo normativo, escolhido em função de sua generalidade canônica, e que representa, conseqüentemente, uma fala cristalizada, desprovida de qualquer liberdade cominatória [...] Finalmente no vestuário *usado* (ou real), como havia sugerido Trubetzkoy, reencontra-se a clássica distinção e língua e a fala[...] (BARTHES, 2012, p. 35).

Os autores Barthes e Saussure irão desenvolver vários conceitos dentro da semiologia, um deles é o signo, que na análise da moda como elemento comunicativo irá contribuir de forma significativa para entendimento dos sentidos intrínsecos ao fenômeno. De acordo com Saussure (apud BARNARD, 2003, p 122) o signo é composto por duas partes, o “significante” e o “significado”. Para o autor o significante seria a parte física do signo, que seríamos sons ou o formato das palavras e o significado é o sentido do significante, a parte mental. Essas definições são ligadas a linguística, já que o autor estudava semiologia nessa perspectiva.

Contudo, ao estudar os signos segundo Barthes e Saussure, Barnard (2003, p. 123) aplica os conceitos de signo no âmbito da moda e diz que “o significante é

qualquer coisa que substitui ou representa uma outra coisa e o significado é a outra coisa que está sendo representada”. Dessa forma as roupas podem ser consideradas como signo. Assumem o papel de representar algo, como o exemplo das anquinhas⁷, que durante século XIX foram signos de aprisionamento do corpo feminino, já que era uma peça que causava sofrimento, dificuldade de locomoção em detrimento do cumprimento das regras da moda vigente na época.

A moda, com seu poder de comunicação muda, assume o discurso do corpo através da roupa e comunica através dos sistemas de signos com o outro. Inclusive foi um instrumento usado por várias classes que não tinham voz na sociedade. No caso das mulheres, principalmente da classe burguesa, a roupa foi um instrumento essencial para a comunicação e expressão, já que não conseguiam de outra forma, sobretudo no século XIX e início do XX.

Ainda centrado na semiótica, como principal método usado para entender os signos relacionados à roupa, abordaremos também a perspectiva do filósofo Charles Sanders Peirce acerca dos signos. No seu livro *Semiótica*, o autor aborda o conceito de signos de uma forma mais abrangente, não comparando a linguagem com o estudo da semiótica, mas a entendendo como parte do sistema de signos. Para Peirce, a semiótica é a ciência do signo, onde todas as linguagens possíveis são objetos de sua investigação.

O autor explicita alguns conceitos chaves para compreensão da comunicação através dos signos, um desses é o de linguagem, que é entendido como um sistema formado por um conjunto de signos e é percebido por diversos órgãos e sentidos. O conceito de signo (que ele também chama de *representamen*), de acordo com o autor “é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” (PEIRCE, 2010, p. 46). O signo cumpre essa função, “estar presente para significar outra coisa, ausente, concreta e abstrata” (MELO E MELO 2015, p.17).

⁷ Anquinha é um enchimento (de cortiça, penas ou outro estofa) usado sob a saia e preso às costas sob a linha da cintura, servindo de base sobre a qual o tecido da saia é pregueado ou drapeado. A anquinha proporcionou o formato de saia predominante nas décadas de 10 a 1870. Também era usada sob a saia uma cesta de madeira, aço ou BARBATANA DE BALEIA amarrada a cintura e vergada sobre os quadris. Algumas anquinhas eram feitas de molas metálicas (O’HARA, 1992, p. 21).

Os conceitos trazidos por Pierce são extensos, o autor dedicou-se a estudar o sistema de signos profundamente. Serão explanados neste trabalho os conceitos que nos ajudarão a entender a moda dentro desse sistema de significação. Podemos perceber as similaridades nos conceitos dos autores aqui citados, dessa forma poderemos entender a complexidade e amplitude dos conceitos relacionados ao signo.

Na perspectiva de Pierce, ainda é importante entender que as linguagens são compostas por um conjunto de signos, que precisam ser percebidos e decodificados. Segundo Melo e Melo (2015, p.18) “um signo percebido é significante quando pode ser associado à outra coisa diferente de si próprio, passando então a indicar ou representar esse outro”.

Dessa forma, podemos entender no sistema da moda instrumentos para o entendimento de sentimentos mudos, que o corpo expressa através da vestimenta. A moda é o signo que produz a significação, é usada para indicar ou fazer referência a algo, como exemplo a identidade, sexualidade, gênero, posições de poder, dominação. Sentidos que podemos comunicar através da vestimenta. A análise das roupas por meio do sistema de signos, segundo Kalil (2007, p.12) trabalha com “a ideia de produção de sentido pessoal, em que se olha para a indumentária e se pensam coisas a respeito. Esses pensamentos remetem a ideia de que a roupa está dizendo coisas, comunicando”.

No estudo da semiótica, Pierce traz também o conceito da fenomenologia para entender as categorias formais pela quais os signos são compreendidos pela mente. Para o autor funciona em uma tríade, que é denominada por “primeiridade”, “segundidade” e “terceiridade”,

Parece, portanto, que as verdadeiras categorias são: primeira, sentimento, a consciência que pode ser compreendida como um instante do tempo, consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise; segunda, consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo ou outra coisa; terceira consciência sintética, reunindo tempo, sentido, aprendizado, pensamento (PIERCE, 2010, p.14).

Dessa forma a primeiridade consiste no primeiro sentimento que possuímos quando contemplamos algo imbuído de significados, os sentimentos formais mais naturais. Como Panofsky indica, quando vemos uma obra de arte pela primeira vez, senti-la livre de significações externas, a fim de entendê-la na sua forma mais pura,

buscar as formas, texturas, cores e etc. Se parássemos na primeiridade poderíamos descrever o que estávamos vendo apenas formalmente, acessível a qualquer pessoa que não possui nenhum conhecimento prévio do que está vendo.

Roland Barthes (2012) também vai inferir ao signo a ideia de sentido de denotação, que apreende a ideia de primeiridade que Pierce aborda. Para Barthes, o significado denotacional da percepção do signo se dá pela primeira impressão, o sentido primeiro literal do que está vendo. Como explicita Barnard (2003, p.125) “o significado denotacional de uma imagem, desenho, pintura ou fotografia, é aquilo de que uma imagem é uma imagem”.

Dando continuidade a tríade de Pierce, o conceito de secundidade concerne à decomposição do signo, o entendimento da mente na recepção do mesmo como mensagem. A secundidade é o estado da mente como quando visualiza uma pessoa com uma roupa em uma festa, primeiramente ela irá perceber o aspecto formal da determinada vestimenta, e depois quando receber a mensagem imposta a ela entenderá se a roupa é adequada ou não a aquela ocasião.

Por fim a terceiridade, que seria a categoria do pensamento, o conjunto de significações, seria a categoria pelo qual compreendemos o mundo. “A terceiridade (o pensar) são os discursos e pensamentos. É o que se segue ao sentimento e ao conflito, à resistência. É a camada de inteligibilidade, é a conceituação, a interpretação, a aprendizagem e análise e o pensamento” (MELO E MELO 2015, p 29).

Barthes vai acrescentar ao sistema de signos o conceito de conotação, que seria considerado um segundo sentido na significação do signo. A conotação seria o significante e de acordo com Barnard (2003) vai variar de pessoa para pessoa. Ou seja, o significado conotativo é a impressão individual que cada pessoa terá de determinado signo.

Pierce explana em seu trabalho, mais alguns conceitos que cabem no entendimento do sistema da moda. Ele vai explicar em sua obra “Semiótica” sobre os processos de significação do signo, denominando por ele de *semiose*, que ocorre quando o signo representa seu objeto para um intérprete e o mesmo recebe a mensagem que está relacionada ao objeto em questão.

Dessa forma, Pierce vai explicar as relações do signo com o fundamento, que neste caso seria a conexão do signo com ele mesmo. Segundo o autor, para o signo existir e funcionar precisa haver três propriedades formais, que seriam: a qualidade, a existência e o caráter de lei. Conforme o filósofo o signo pode ser denominado em três divisões, que serão *quali-signo*, *sin-signo* ou *legi-signo*.

Um *qualissigno* é uma qualidade que é um Signo. Não pode realmente atuar como um signo até que se corporifique, mas esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo. Um *sinssigno* é um coisa ou evento existente e real que é um signo. E só pode ser através de suas qualidades, de tão modo que envolve um *qualissigno* ou, melhor, vários *qualissignos*. Mas estes *qualissignos* são de um tipo particular e só constituem um signo quando realmente se corporificam. Um *legissigno* é uma lei que é um Signo. Normalmente, esta lei é estabelecida pelos homens. Todo signo convencional é um *legissigno* (porém a recíproca não é verdadeira). Não é um objeto singular, porém um tipo geral que, tem-se concordado, será significante (PIERCE, 2010, p.52).

Por fim outra definição importante para a análise das representações tumulares, que seria o conceito de símbolo, que como explica o filósofo seria “um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo aquele objeto. Assim, é, em si mesmo, uma lei ou tipo geral, ou seja, um legi-signo” (PIERCE, 2010, p.53).

Para entendermos o conceito de símbolos é necessário pensarmos nas leis e convenções estabelecidas por determinada sociedade, e como ela estabelece uma relação com o objeto. As imagens só se tornam signos quando estão dentro de uma convenção cultural (MELO E MELO, 2015)

A partir de todos os conceitos apresentado aqui, por esses autores que estudaram a semiótica de forma aprofundada, será possível entender os processos de significação obtida através das roupas das representações tumulares do cemitério da Santa Casa da cidade e Salvador. Dessa forma, entender todos os processos sociais inferidos ao corpo feminino da mulher soteropolitana e dos processos de dominação sobre as mesmas, praticados ou não pela sociedade paternalista da capital baiana.

A interpretação dos dados será obtida a partir dos métodos escolhidos para a realização desta pesquisa. Dessa forma a indumentária pesquisada será analisada em conjunto com fotografias da época, encontradas em revistas, jornais e periódicos da época estudado na cidade de Salvador, além de recorrer às fontes literárias.

As revistas e periódicos que serão consultadas serão com a temática da moda, que circulavam pela capital baiana nos períodos estudados. A autora Ana Cristiane da Silva (2009), fala que foi um costume das mulheres baianas assinar revistas de moda para ficarem atualizadas pelas tendências vindas de fora do país. Para as mulheres com acesso a idiomas estrangeiros, assinavam as revistas dos próprios países que eram polo da moda mundial (Paris e Londres).

3. MULHER, SOCIEDADE, PATRIARCADO E REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA.

3.1.A mulher na sociedade soteropolitana e o sistema patriarcal nos anos de 1850-1940

A formação da sociedade brasileira, desde os primórdios é paternalista, onde o homem é a figura central e sempre ocupa os lugares de poder. A figura masculina detém a capacidade de guiar a sociedade, que perpassa desde a esfera privada até a pública. Apenas os homens eram cidadãos dotados de direitos, enquanto as mulheres eram enclausuradas em seus lares, totalmente disponíveis às figuras masculinas das suas vidas (LEITE, 1997).

Na sociedade de Salvador do século XIX até meados anos 30 do século XX, não era diferente, antes capital do Brasil, a sociedade baiana seguia os preceitos que estavam em voga no país. Os homens ocupavam os espaços públicos e os cargos que moldavam os rumos da sociedade e as mulheres ocupavam os espaços privados, dentro de suas casas ociosas. Quando não nas casas de seus pais, na casa de seus maridos (LEITE, 1997).

No livro “A dominação masculina” o filósofo Pierre Bourdieu (2002) fala sobre como a nossa sociedade androcêntrica, se baseia nos ideais patriarcalistas e machistas, onde o homem é a figura central que lidera o mundo social. Nessa sociedade, os homens

possuem as tarefas consideradas superiores como se fossem naturalmente delegadas a eles. No mundo social, os homens sempre estariam ligados a algo superior, ao alto, fora, aberto, vazio e a mulher sempre relacionada com as coisas consideradas de menor relevância, ao baixo, ao cheio, fechado, dentro, sob (BOURDIEU, 2002).

No âmbito familiar a formação estrutural não era diferente, no início do século XIX o ideal burguês era uma família tradicionalmente patriarcal. A mulher e os filhos eram submetidos às ordens e desejos do marido, provedor e governante da casa. A mulher dentro da dinâmica da família burguesa cumpria o papel de organizadora dos assuntos domésticos, criação dos filhos e dedicação ao marido, dentro de casa e, sobretudo nos ambientes públicos, onde o marido exibia a devoção por parte da mulher. Esse padrão de família perdura fortemente durante todo o século XIX e início do século XX nas classes abastadas (LEITE, 1997).

A tipologia da família baiana durante o século XIX, de acordo com Katia Mattoso (1992), era diversa, e nem sempre as famílias eram só formadas inteiramente de pessoas brancas ou negras. A autora ressalta que apesar de poucas, existiam famílias mestiças. Contudo, a família predominante ainda era a branca, formada por pai, mãe e filhos (se houvessem). Durante o levantamento feito pela autora, acerca do casamento de pessoas de povos diferentes, Mattoso (1992) identifica apenas quatro ocorrências. Dentre eles, três homens, que provavelmente possuíam uma profissão de prestígio e uma boa condição financeira. A mulher se casou com um comerciante português.

Mattoso (1992) afirma que as famílias baianas tinham um tamanho médio, 70% delas tinham de um a quatro filhos e apenas 12% eram consideradas numerosas. Das famílias que possuíam de três a sete filhos, 90% eram de classes abastadas, seguindo o modelo patriarcal, onde o homem possuía uma ocupação de profissional liberal.

Dentre a tipologia familiar de Salvador dos Oitocentos, estavam também os viúvos e viúvas. A taxa de mortalidade em Salvador durante o século XIX era altíssima. Inúmeras pandemias aconteciam, o que ocasionavam muitas mortes de jovens em tenra idade. Dessa forma, muitas mulheres assumiam as chefias de suas famílias, e começavam a administrar as finanças do marido falecido, quando não tinha um filho criado para ocupar tal tarefa. Mattoso (1992) cita um caso comum na capital baiana, “[...] Francisco Adães Vilas Boas, rico comerciante português falecido em 1885,

declarou em seu testamento ter tido doze filhos, dos quais seis mortos em tenra idade [...]” (MATTOSO, 1992, p.149).

O número de famílias celibatárias em Salvador era considerável, segundo Mattoso (1992), no recenseamento de 1855 aparecem 110 homens e 54 mulheres nessa situação. No documento consultado pela autora, referente ao recenseamento não apareciam as profissões, cor ou situação financeira e social da pessoa. No entanto a autora afirma que é possível definir a cor a situação profissional dessas pessoas, maiorias dos membros estavam inseridas nas classes sociais menos favorecidas da capital.

Com todas as mudanças ocorridas durante o século XIX em que o Brasil deixa ser o um grande país rural e a vida urbana começa a ser desenvolvida, os ideais das famílias burguesas são intensificados. A mulher que antes tinha papéis dentro de um espaço privado, começa a ter que desenvolve-los também para serem vistos pela sociedade. Para que o homem possa demonstrar seu sucesso e sua superioridade, necessita de um modelo de família ideal, Maria Ângela D’Incao (2004) fala que,

[...] Mulheres casadas ganhavam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães. Cada vez mais é reforçada a ideia de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser plenamente atingido dentro da esfera da família “burguesa e higienizada[...] Da esposa do rico comerciante ou do profissional liberal, do grande proprietário investidor ou do alto funcionário do governo, das mulheres passa a depender também o sucesso da família, quer em manter seu elevado nível e prestígio social já existentes, quer em empurrar o *status* do grupo familiar mais e mais para cima. Num certo sentido, os homens eram bastante dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio. Em outras palavras, significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, do pai ou do marido [...] (D’INCAO, 2004, p 191).

A mulher da burguesia que sempre foi vigiada para manter o comportamento considerado ideal pela sociedade, ganha novas funções. Agora obtém os novos papéis de guardiã do lar e da família. É sua obrigação e dever zelar o sucesso social do seu cônjuge através de uma família bem criada. Além de tudo, as mulheres deveriam ser munidas de habilidades, de acordo com a autora Clarisse Ismério (1995), as mulheres

eram educadas para serem boas esposas e a adquirir várias competências, como bordar, costurar, fazer rendas, para que desempenhassem o papel de esposa perfeitamente.

Com a chegada da corrente positivista no Brasil, o modelo de mulher ideal foi consolidado na sociedade brasileira e reverberou, naturalmente, para a antiga capital do país. As ideias comtianas sobre o modelo de mulher que foram implementadas durante o século XIX, fortalecia ainda mais o modelo de rainha do lar e anjo tutelar. A mulher ideal segundo Comte era dedicada ao marido, aos filhos e a casa. O discurso de Comte sobre a mulher era fortemente patriarcal, para ele a mulher deveria ser a mantenedora da moral da família (ISMÉRIO, 1995, p.17).

Comte foi fortemente influenciado pela figura de Clotilde de Vaux, por quem nutria uma grande paixão. Para o positivista, Clotilde era o modelo de mulher ideal, a qual todas as outras deviam seguir. A partir de então nasce uma nova fase da corrente positivista. Quando Clotilde falece, Comte a torna sua musa e na tentativa de manter viva a memória e imagem de sua amada, funda a religião da humanidade, construindo uma filosofia, onde o modelo de mulher seria sua amada Clotilde (ISMÉRIO, 1995).

Em contraposto, Comte considera sua ex-esposa, Caroline Massin, com quem mantinha uma relação conflituosa. Antes de casarem, possuíam um vínculo complicado, sendo abandonado por diversas vezes por Caroline, “que se prostituía nas galerias de bois, no Palais Royal” (ISMÉRIO, 1995, p.16). A ex-mulher de Comte era atribuída a figura de Eva, um modelo feminino que deveria ser evitado, diferente de Clotilde, que possuía a pureza semelhante à da Virgem Maria.

A visão que Comte tinha das mulheres não era só que deveriam ter uma moral impecável, mas também considerava a figura feminina como a representação ideal para o modelo de sociedade. Acreditava que o altruísmo seria o sentimento basilar para a construção da nova sociedade sem Deus, portanto, para ele, esse era um atributo que apenas as mulheres possuíam, esse sentimentalismo seria próprio da mulher, logo era o símbolo ideal de humanidade (CARVALHO, 1990).

O positivista acreditava que o símbolo perfeito para a humanidade seria a virgem mãe, a mulher que possuía uma pureza exemplar. Inclusive, Comte especifica qual seria o tipo de mulher ideal para servir de modelo para a humanidade, de acordo com Carvalho (1990, p. 81) “[...] uma mulher de trinta anos, sustentando um filho nos braços

[...]”. Obviamente Clotilde seria esse rosto exemplar, emprestando-o para estampar as bandeiras e obras artísticas do positivismo.

Segundo a lógica patriarcal e machista disseminado pela corrente comtiana, as mulheres deveriam ser controladas. A figura feminina carregava ainda a culpa de Eva, era naturalmente um ser carregado do pecado original e deveria ser constantemente vigiada, para que não colocasse novamente o mundo em apuros. A sociedade controlava a mulher de todas as formas, pelas figuras de autoridade de casa, pela igreja, pelo Estado e também na escola. As meninas desde cedo eram educadas para serem submissas e controladas e, sobretudo educadas para absorverem a ideia de que precisavam ser dominadas.

No Brasil colonial, as meninas eram educadas em casa para se tornarem esposas e mais tarde, mães. Viviam enclausuradas em seus lares e só socializavam sob vigia de pessoas responsáveis pela manutenção da sua imagem intocável. Ainda no período colonial, a classe burguesa adota o costume de mandar as meninas jovens para os conventos que chegam a Salvador no período. Passam então a função de controle para as mãos da igreja, que cumpre um papel importante nessas etapas de controle dos corpos femininos. Com regras rígidas, mantém as jovens enclausuradas e protegidas dos perigos do mundo (LEITE, 1997).

Os recolhimentos eram atributos quase que exclusivos da elite, apenas as jovens abastadas iam para os conventos. Os locais assumiam o papel de educar, já que no período não havia muitos institutos educacionais particulares que aceitassem meninas, e o sistema educacional público era inexistente. Contudo a “[...] educação ministrada para educandas e futuras religiosas, nos conventos e nos recolhimentos, era extremamente limitada e precária, haja visto o descaso para com a educação das meninas[...] (LEITE, 1997, p.44)”. Dessa forma os conventos não obtiverem sucesso no setor educativo e a burguesia começa a ficar insatisfeita com a educação precária oferecida nos recolhimentos, provocando o fechamento de vários deles (LEITE, 1997).

Com o tempo os conventos são menos frequentados e durante o século XIX começam a entrar em decadência e a educação das jovens volta novamente para o ambiente familiar. No período com o número restrito de escolas que aceitavam meninas, os pais consideram a casa como o local mais seguro para resguardar as suas preciosas filhas, segundo a autora Marcia Leite,

A casa enquanto espaço social ocupava um lugar privilegiado na formação das jovens baianas. É nela que se operam as definições dos papéis concernentes aos homens e às mulheres. Além disso, é no espaço doméstico que as últimas vão receber ensinamentos úteis a suas vidas, bem como algum tipo de educação. É oportuno lembrar que a divisão do espaço entre público e privado traz implicitamente uma separação entre os sexos e, portanto, entre as atividades sociais que são ou não permitidas aos homens e às mulheres (LEITE, 1997, p.48).

De acordo com Bourdieu (2002) a figura feminina está sempre ligada ao privado, estão sempre inseridas no ambiente familiar e seguro, longe dos lugares públicos e principalmente dos lugares de poder. Já os homens, sempre estão inseridos no contexto aberto, ligados a lugares públicos e raramente estão associados ao ambiente da casa. Enquanto o homem é ligado a um lugar de rudeza, “os espaços ditos femininos, cujas cores suaves, bibelôs e rendas ou fitas falam da fragilidade e de frivolidade” (BOURDIEU, 2002, p.73).

A preocupação com educação das jovens da elite baiana se torna constante, com os ideais ainda muito conservadores, as discussões sobre a educação feminina ainda são polêmicas e receosas, com raras escolas consideradas qualificadas para a educação feminina, cresce o costume de obter damas de companhia, preceptoras e professoras particulares na cidade de Salvador. Essas mulheres auxiliavam na função de vigiar e educar as meninas. A educação que as mulheres ofereciam para as jovens seguiam os padrões desenvolvidos pela própria família, instruía as jovens mulheres para serem boas esposas e mães (LEITE, 1997).

A educação das jovens das classes menos favorecidas era totalmente restrita ao ambiente familiar, sem assistência de nenhuma governanta ou preceptoras, cabia às mães tentar fornecer a melhor educação para suas filhas, em algumas vezes, alguns recolhimentos trabalhavam para a população carente, abrigando e auxiliando as jovens carentes, a fim de evitar a “perdição” dessas jovens no futuro.

Na sociedade baiana não era diferente do que acontecia em todo o Brasil, a mulher era tolida e controlada em todas as esferas sociais, principalmente no que tocava a educação. A sociedade patriarcal e conservadora não tinha interesse nenhum em dar

atenção à educação feminina, para eles não era necessário que a mulher obtivesse nenhum conhecimento a não serem os habituais, em cuidar do homem, dos filhos, da casa, ter algumas prendas domésticas e ser bem educada, para que eles pudessem exibir no seu meio social. Nada significava mais poder para o homem do que uma mulher que vivia no ócio, uma mulher que apenas pensava em frivolidades.

O lugar das mulheres deveria ser o lar. Apesar de tomar a mulher como modelo da República no positivismo, a elas era atribuído o papel doméstico, de rainha e guardiã do lar. Era mais seguro manter a classe feminina no âmbito privado, já que a sociedade deveria garantir a reprodução da espécie. Era negado às mulheres a participação em outras tarefas, sobretudo na política, essa era uma tarefa exclusivamente dos homens. A mulher se pública era considerada prostituta, dessa forma o ambiente do lar era o padrão (CARVALHO, 1990).

A preocupação com a educação feminina era quase inexistente no início do século, raramente alguma mulher conseguia entrar no ensino superior. Para os homens a situação era diferente, desde a infância, os meninos eram preparados para entrar nas faculdades, do nível secundário já passavam para os cursos preparatórios para então ingressarem no ensino superior, “A preocupação com o futuro dos filhos estava associada à segurança dos negócios e à preservação das fortunas familiares, pois aos herdeiros do sexo masculino eram delegados os direitos de administração dos bens na ausência ou impedimento dos seus pais” (LEITE, 1997, p. 69).

Segundo Ismério (2019), para o positivismo interferia diretamente na educação feminina, segundo o movimento o lugar correto da mulher seria dentro do seu lar, seu sucesso dependia do sucesso do seu casamento. A mulher deveria ter dedicação exclusiva e agir como auxiliadora do seu marido, cuidando dos serviços domésticos e dos filhos. Para o marido cabia o papel de provedor da casa, que para Comte “era a principal norma para ordenar a sociedade” (ISMÉRIO, 2019, p.19). De acordo com Comte, a mulher deveria ser sustentada primeiramente por seu pai e depois por seu marido, e no caso da morte do marido, seria sustentada pelos filhos. Estava fora de questão a mulher trabalhar, para ele a mulher deixaria de exercer a sua função verdadeira, o que causaria uma desordem social (ISMÉRIO, 2019).

Nessa sociedade da corrente positivista, as mulheres também eram consideradas inferiores aos homens intelectualmente, além de não permitir o acesso a educação

feminina, os positivistas não acreditavam que as mulheres pudessem chegar a educação superior por não terem capacidade para isso. Além disso, também era vetado às mulheres também a inserção no mercado de trabalho, por prejudicar a ordem social e integridade da família. Os comtianos acreditavam que se a mulher fosse exposta no mercado de trabalho, a sua família poderia se tornar desajustada, devido a falta de atenção exclusiva aos filhos e marido (ISMÉRIO, 2019).

A mulher na sociedade do século XIX era totalmente desacreditada. Era considerada incapaz de realizar tarefas que não fossem as de casa, ou até mesmo opinar em assuntos considerados dos homens, como política ou economia. As esposas carregavam o status de mulheres frágeis, que precisavam de uma figura masculina para cuidar do seu corpo e alma. As mulheres eram tolhidas da sua sexualidade, o sexo era apenas para procriação, segundo Ismério (2018) “[...] a mulher deveria ser destituída de todo e qualquer desejo sexual para que sua pureza fosse preservada através da maternidade” (ISMÉRIO, 2019, p.23).

A superioridade masculina é tida como normal, natural, já nasce com o privilégio de serem os agentes dominantes da sociedade. Para a sociedade cabe às mulheres aceitarem essa condição natural de superioridade, sobre essa questão Bourdieu fala que,

As injunções continuadas, silenciosas e invisíveis, que o mundo sexualmente hierarquizado no qual elas são lançadas lhes dirige, preparam as mulheres, ao menos tanto quanto os explícitos apelos à ordem, a aceitar como evidentes, naturais e inquestionáveis proscricções arbitrárias que, inscritas na ordem das coisas, imprimem-se insensivelmente na ordem dos corpos (BOURDIEU, 2002, p.79).

Ainda de acordo com Bourdieu (2002), a hierarquização das posições sociais masculinas em relação às femininas é apreendida de forma natural, sem que os agentes envolvidos percebam, e desenvolvida de forma natural. O sistema machista demarca a superioridade invisível do homem sobre a mulher, onde a figura masculina sempre tem posições mais altas do que a mulher. Dessa forma, vítimas da dominação simbólica, as mulheres cumprem suas tarefas subalternas de forma gentil e doce.

O autor fala que pode comparar a masculinidade com a nobreza, ser homem é um privilégio na sociedade. Enquanto as mulheres sempre são ligadas as tarefas mais simples e frívolas, os homens recebem as missões de moldar a história e são considerados superiores para realizar tarefas que as mulheres normalmente realizam. No caso do homem realizar uma tarefa que geralmente uma mulher cumpriria o trabalho automaticamente ganharia um status de importância, a exemplo da profissão de cozinheira (para mulher), enquanto o homem seria chef de cozinha.

Mesmo com os avanços obtidos pelas mulheres, o sistema patriarcal ainda se manteve forte ao longo do século XX. As mulheres burguesas continuavam tendo como obrigação a submissão aos seus maridos e a manter a ordem da estrutura familiar. Na Bahia e em Salvador, apareciam mulheres que se destacavam para além das atividades domésticas rotineira, mas ainda assim, dentro da lógica patriarcal.

Assim como no século XIX, nos anos iniciais do século XX, geralmente as mulheres ainda não ocupavam espaços de poder, ainda estavam submissas à autoridade masculina. As preocupações sociais relacionadas ao mundo feminino ainda era pouco, a educação era restrita ainda as classes abastadas. A igreja ainda exercia uma grande influência na sociedade, e mantinha os modelos de autoridade paternalista (NICOLETE, ALMEIDA, 2017).

Com a modernização chegando ao Brasil e todas as transformações sociais que acontecem na virada do século XX a situação das mulheres começa a mudar gradualmente no Brasil, mesmo que a passos lentos. Em Salvador, começam a aparecer no ensino superior algumas mulheres, mesmo que uma quantidade mínima relacionada aos homens. Em Salvador, em 1860 a lei orgânica definiu a estrutura escolar e foi criada a escola normal para moças, todavia, apenas as classes abastadas tinham acesso.

A criação da escola normal, que permitia a entrada das mulheres no ensino primário, foi o primeiro passo para a mudança da situação da mulher no Brasil, que no início do século XX obteria mais algumas conquistas no que cerne a educação. Em 1881, através de um ato do presidente da província, inauguraram-se cursos de pedagogia e iniciação ao jardim de infância.

Apesar do ensino ainda precário, o Estado começa a pensar no ensino para mulheres. Para o público feminino da elite, as escolas particulares começavam a

permitir o ingresso de mulheres, dentre elas, as que tiveram destaque no curso para mulheres foram às escolas Nossa Senhora das Mercês, Nossa Senhora da Soledade, Nossa Senhora do Salete, Oito de Setembro, Educandário do S. Coração de Jesus e o Instituto Feminino da Bahia (LEITE, 1997, p.82).

Mesmo permitindo a presença das mulheres nas escolas, essas tinham regras rígidas relacionadas ao comportamento das moças. A escola dava acesso à educação, mas mantinha o controle da vida das meninas que ingressavam nas instituições, corroborando o sistema machista em voga na sociedade. Leite (1997) menciona que,

“[...] a entrada e a saída do colégio, o uso de roupas adequadas para as diversas ocasiões, as leituras apropriadas, as conversas entre amigas, o estado de saúde, tudo era passível de regulamentação e controle por parte das instituições. A escola se constituiu num espaço privilegiado para o exercício da autoridade, bem como para o desenvolvimento de técnicas disciplinares que visavam o controle do indivíduo e a normatização dos seus comportamentos” (LEITE, 1997, p.84).

Com a inserção das mulheres nas escolas primárias, cresceu o número de mulheres que faziam o magistério, que mais tarde se torna uma profissão praticamente feminina. As mulheres, principalmente solteiras, assumiam o papel de ensinar nas escolas primárias, cumprindo um papel associado ao materno. Tida como frágil, para sair do ambiente doméstico, precisava ir para um trabalho que não as afastasse da feminilidade.

O magistério se tornava uma profissão aceitável para a classe feminina, já que era um trabalho de um turno só e mantinha uma proximidade com o ambiente familiar. É importante deixar claro, que para as mulheres era permitido ensinar apenas até o seu casamento, para as mulheres consideradas solteironas e para as viúvas (LOURO 2004).

A virada do século XIX para o XX foi marcado pelo início da luta das mulheres pela conquista de mais direitos, principalmente no campo político e educacional. As mulheres que outrora não tinham direito ao voto e acesso controlado à educação, agora começavam a contestar os lugares de subalternidade e autoridade masculina. Mesmo que ainda a sociedade controlasse a mulher, os anos iniciais do novecentos foram de

extrema importância para a conquista de direitos femininos (NICOLETE, ALMEIDA, 2017).

Podemos considerar o direito a educação como um fator de relevância considerável, já que isso permitiria as mulheres atuarem em outras esferas da sociedade, que não fosse o lar. A educação se tornou uma oportunidade para as mulheres saírem da exclusividade das tarefas domésticas, de acordo com Nicolete e Almeida (2017),

No Brasil, nas primeiras décadas do século XX, o magistério representou numa das escassas oportunidades profissionais para as mulheres. O fato de não terem amplo acesso às demais profissões fez da docência a opção mais adequada para o sexo feminino, o que foi reforçado pelos atributos de missão e vocação, além da continuidade no trabalho do lar. A transformação histórica do magistério, desempenhado por professoras e não mais apenas professores, esteve ligada às alterações nas relações patriarcais que, há algum tempo, vinham reestruturando a sociedade nas primeiras décadas do novo século (NICOLETE, ALMEIDA, 2017, p209).

Com as evoluções do direito das mulheres, o número de meninas na educação primária é maior, ainda mais com a abertura de várias escolas particulares na cidade de Salvador. Algumas escolas inclusive se especializaram no ensino feminino, segundo Leite (1997) os colégios Nossa Senhora das Mercês, Nossa senhora da Soledade, Nossa senhora do Saleté, Oito de Setembro, Educandário do Sagrado coração de Jesus e o Instituto Feminino da Bahia foram as instituições que mais se destacaram na capital baiana. Alguns deles funcionavam como internato e casa de apoio a meninas solteiras que desejavam estudar.

De acordo com Passos (2010), a figura de Henriqueta Catharino⁸ foi muito importante na cidade de Salvador, decidida a servir a sociedade e ajudar os mais necessitados, a baiana cumpre um papel de grande relevância para o cenário feminino dos primeiros anos do século XX. Uma pessoa forte, determinada e caridosa, colaborou de forma vultosa para a educação feminina na Bahia, não só aceitando meninas da elite baiana, mas também ajudando mulheres de classes mais baixas da cidade soteropolitana.

⁸ “Henriqueta Martins Catharino nasceu no dia 12 de dezembro de 1886, na cidade de Feira de Santana, e faleceu a 21 de junho de 1969, na cidade de Salvador. Filha do português Bernardo Martins Catharino, oriundo da cidade de Santo André de Poiães, e de Úrsula Costa Martins Catharino, de tradicional família feirense. Em 1981, quando tinha cinco anos de idade, a família transferiu-se da cidade e veio para Salvador, onde se estabeleceu” (PASSOS, 2010, p. 13).

Desenvolveu projetos como rodas de leituras, tardes de bordados e *tricot*. Acreditava que através do conhecimento as mulheres poderiam ocupar outros papéis na sociedade, adentrar no mercado de trabalho. Henriqueta era muito religiosa, pautava suas ações na fé, se considerava serva de Deus. A professora também acreditava que devia guiar as mulheres num caminho moralmente correto, e trabalhava com jovens que não contava com a instrução “correta” dos pais (PASSOS, 2010).

Com os entraves da sociedade machista, havia apenas uma escola comercial em Salvador e funcionava no horário noturno, inapropriado para as jovens frequentar. Com isso Henriqueta Catharino sente a necessidade de criar um espaço seguro para que as mulheres pudessem estudar com segurança, cria em 8 de dezembro de 1923 a Escola Comercial feminina, que em 21 de março de 1929 é oficializada e passa a se chamar Instituto Feminino da Bahia (IFB)(PASSOS,2010). A criação da escola foi de grande importância já que,

A criação de uma escola comercial e não de formação de professoras, como era o comum, deve-se ao fato de que o país e o Estado da Bahia viviam um período de mudanças que possibilitavam novas expectativas ao sexo feminino, incluindo as de caráter profissional. Por outro lado, as próprias mulheres começavam a reivindicar novas oportunidades de estudo e de formação profissional que lhes possibilitassem ingresso no mercado de trabalho. Sensível a esse momento e buscando responder a esses anseios femininos, Dona Henriqueta tomou uma decisão pioneira e corajosa para o estado da Bahia (PASSOS, 2010, p. 28).

Apesar de inovadora, Henriqueta era muito religiosa e seguia fielmente os preceitos morais da igreja, acreditava que as mulheres deveriam seguir as normas que condiziam com seu gênero e inseria esses ideais nos cursos do IFB. A escola estava comprometida com o caráter de formação religiosa, e segundo relatos de profissionais e ex-alunos, Henriqueta era muito comprometida e por vezes rígida em cumprir as regras religiosas concernentes a moral (PASSOS, 2010).

Com a mudança no cenário educacional na primeira metade do século XX as mulheres passaram a gozar de uma nova realidade, com a nova possibilidade de inserção no mercado de trabalho e com as formações de magistério, assumiram novos papéis na sociedade, saíram do espaço privado e ocuparam o público, lugar antes

destinado apenas aos homens. Contudo, é importante salientar, que as bases da sociedade ainda eram totalmente patriarcais, por mais que as mulheres estavam conquistando novos espaços, a estrutura ainda era machista e desacreditava a capacidade intelectual das mulheres. Logo, foram passos lentos, mas, importantes na luta feminina.

3.2.Representação feminina na sociedade nos anos de 1850-1940

A arte é a expressão do que vivemos. Constitui-se também como instrumento de comunicação do indivíduo com a sociedade, logo acaba por expressar a dinâmica da sociedade. No século XIX até a primeira metade do século XX a sociedade é totalmente moldada pelo sistema patriarcal e pela lógica machista. A posição da mulher é de subserviência às figuras masculinas da sua vida. Logo, no que tange a arte a representação feminina segue a linha da dominação masculina sobre o corpo da mulher.

Dessa forma a representação do corpo feminino na arte, obviamente segue a lógica masculina, já que o sistema patriarcal e machista domina a sociedade. As mulheres são representadas nos mais diversos suportes da arte pela visão masculina, já que a maior parte dos artistas são homens, sobretudo antes da metade do século XX. Apenas a partir da metade do século XX as mulheres começam a contestar os seus lugares subalternos na sociedade e isso acaba também por reverberar no mundo artístico.

Na arte o número de mulheres artistas é consideravelmente reduzido em relação à quantidade de homens, contudo o tema predominante é o corpo feminino, em maioria das vezes a partir de uma visão estereotipada e irreal da mulher. De acordo com Oliveira (2022), Turíbio (2022) e Santos Júnior (2022), desde o Renascimento até meados do século XIX as mulheres foram representadas no ambiente doméstico e privado, sempre associadas à dominação masculina, destacando as características passivas, frágeis e dóceis desejáveis para todas as mulheres. A autora Carla Borin Oliveira fala que,

O corpo da mulher sempre foi tema presente nas pinturas e nas representações dos diferentes artistas. Esta preferência não se deve apenas a razões puramente artísticas ou da estética, isso porque o despir da mulher provoca impulsos eróticos através do olhar masculino e explora o corpo dela enquanto objeto de apreciação.

Nesta visão está presente a ideia de autonomia do artista em representar a mulher segundo aquilo que pensa. Na história da arte vemos a representação da mulher alimentando-se da adoração masculina, tonando seu corpo nu um espetáculo. Neste caso, lembramo-nos da relação entre desejo e imagem. Ambos caminham em direção ao imaginário e o desejo alimenta-se de imagens (OLIVEIRA, 2010, p. 29).

Grande parte dos detentores de conhecimento da sociedade eram os homens, as mulheres letradas e que possuíam conhecimentos eram raras, logo, a arte feita pelos homens eram para serem vistas por outros homens, então o tema teria que agradar o público. Dessa forma o corpo feminino era apresentado de modo que fosse agradar aos desejos masculinos machistas e dominadores. Oliveira (2022), Turíbio (2022) e Santos Júnior (2022), ainda falam que a arte estava “construindo uma iconografia que reforça a autoridade do homem, legitimando sua posição dominante. É inegável que estas tecnologias normativas sexuais e de gênero marcam a história da arte ocidental” (OLIVEIRA, TURÍBIO, SANTOS JUNIOR, 2022, p. 1050).

O homem possui sob o seu comando o corpo feminino, a mulher segue as regras impostas pela sociedade referentes ao seu corpo, à mulher não escolhe como será representada na arte, então o homem representa o corpo feminino de acordo com o seu desejo e imaginação.

A representação feminina geralmente estereotipada satisfaz os desejos masculinos, e continuamente são construídas com o intuito de seguir os padrões normativos impostos pela sociedade, onde a mulher tem um corpo e o comportamento desejado pelos homens. Conforme Oliveira (2010, p.18) “[...] a mulher esta submetida à posição do corpo nu, da vida nua. Assim como toda indústria estética que tenta definir padrões de beleza e forma para o corpo, visando a manutenção do poder sobre o corpo das mulheres”.

Diferente da representação feminina, os homens são retratados de outra forma, o foco da representação não está na aparência e sim no seu status e poder, no dinheiro e na notoriedade diante da sociedade. Os homens sempre estão ligados ao espaço público e livre, enquanto a mulher ao ambiente doméstico e privado, e carrega premissa de estar sempre ligada a alguma figura masculina, quando solteira ao pai; casada, ao marido.

Segundo Oliveira (2022), Turíbio (2022) e Santos Júnior (2022) são encontrados três arquétipos da representação feminina na arte. O primeiro é concentrado na

perfeição ideal, onde a mulher é comparada a figura de Maria, a mãe de Jesus, com uma pureza intocável e inalcançável; também encontramos a mulher do corpo belo e segundo os padrões vigentes como a Vênus, a deusa do amor e por ultimo a mulher má, que levou o mundo á danação, remetendo a figura de Eva (OLIVEIRA, TURÍBIO, SANTOS JUNIOR, 2022, p. 1050).

A nudez do corpo feminino na arte foi amplamente representada, tanto nem telas como em esculturas. É importante salientar que durante um longo período da história da arte o corpo feminino foi representado de forma idealizada, contudo a partir do realismo, as figuras femininas são expostas de forma diferente do habitual, os corpos aparecem menos idealizados. Os artistas Édouard Manet E Gustave Courbet foram considerados artistas precursores a burlar os modelos clássicos de representação do corpo feminino (SANTOS JUNIOR, CREMASCO, 2021).

Contudo a nudez feminina continua aparecendo a partir da ótica masculina, segundo Santos Junior e Cremasco (2021 p.453) “a produção artística ainda se pautava largamente na visão masculina, e esses artistas banalizaram a representação do corpo feminino literalmente como um objeto na arte, sem pretextos morais”. De acordo com as autoras Laís Lacerda e Regilene Ribeiro (2017),

O corpo feminino esta presente na História da Arte, como modelo, objeto de desejo, sempre através de um olhar masculino que impunha rótulos e pudores. Os tabus que encobrem os corpos femininos e os mantém de lábios cerrados e olhares submissos são marcas da feminilidade. O peito, pernas, cinturas são cada vez mais objetificados que transmitem obsessões eróticas de uma época e ditam padrões de beleza associados à moda. A mulher, muitas vezes comparada a natureza era também vinculada ao ato de contemplar. Dignas apenas de ser modelos (LACERDA, RIBEIRO, 2017, p .3181).

Na arte da primeira metade do século XIX traz o corpo feminino despido, demonstra o lugar de passividade que a mulher ocupa na vida diária dentro dos seus lares e nos lugares públicos nos quais estão inseridas. Mostra a mulher dentro das suas varias prisões, dirigidas pelas figuras patriarcais da sociedade.

Dentro da visão patriarcalista os artistas do movimento Comtiano tem um grande destaque na produção de trabalhos artísticos com o tema central da representação

feminina como símbolo positivista. Influenciados pelos ideais da Revolução Francesa, os artistas brasileiros usaram largamente o atributo da alegoria da República para demonstrar os seus sentimentos de organização civil desejável. Durante o século XIX os ativistas do movimento Comtiano atuam em várias camadas da sociedade e utilizam a arte como um grande suporte de expressão para os seus sentimentos à República e conjuntamente à mulher (CARVALHO, 1990).

Apesar de muito usada, a representação da mulher como alegoria da República logo caiu em declínio. Segundo Carvalho (1990) a tentativa de uso das influências artísticas francesas logo se tornaram um fracasso e as figuras que antes eram usadas para aclamar a República, agora eram publicadas em jornais e revista como chacota. A imagem de faz menção a Virgem Maria e a mulher heroica se tornam prostituta e mulher da vida.

Para Carvalho (1990) o efeito de ridicularização se deve ao fato da alegoria não ter nenhuma base social. Na França as mulheres participaram ativamente das revoluções que aconteceram nos anos de 1789, 1830, 1848 e 1871. No Brasil as mulheres do século XIX tinham como papel principal o cuidado do lar, a elas era negado o direito de participar do mundo político. Não era considerado algo apropriado para o mundo feminino, já que a sociedade não acreditava na capacidade intelectual da mulher (CARVALHO, 1990).

As representações das mulheres na pintura brasileira estão dentro do círculo da elite do país. Os artistas, em sua maioria, ingressavam na Academia Imperial de Belas Artes e seguiam um padrão europeu para os seus trabalhos. Maioria deles também estudava maior parte da vida na Europa. Suas obras, no âmbito da representação feminina, consistiam na reprodução das mulheres da elite (sob encomenda), de figuras históricas ou simbólicas. De acordo com Carvalho (1990),

A maioria das representações femininas, à época da proclamação, já tinha traços *fin-de-siècle*. Salientava a sensualidade, a beleza, a fragilidade da mulher. Era a mulher da sociedade urbana carioca, se não parisiense, tornada objeto de consumo. Não era a mulher agente, ou gente, como ainda se podia observar em retratos como os de Décio Villares. Se aparecem algumas mulheres “cívicas”, elas vem da bíblia ou da história de outros povos. Pedro Américo pintou Judite ou Joana D’arc; não pintou Joana Angélica nem Anita Garibaldi. Talvez a tela mais representativa da mulher-elegância, da mulher *belle-époque*, seja a *Dame à la rose* de Belmiro de Almeida. Até o nome é

francês. A mulher como sensualidade perpassa a obra de quase todos os pintores, à exceção dos positivistas que não pintavam nus (CARVALHO, 1990, p.95).

As imagens vinculadas da mulher a alegoria da mulher foram amplamente difundidas no Brasil positivista, estão presentes em pintura, esculturas, altos-relevos e bustos. Segundo Carvalho (1990) as obras de arte geralmente baseavam-se em modelos vivos, acrescidos dos símbolos que remetiam a figura da República, que seriam a espada, as palmas, os louros, a cabeça de medusa usada num medalhão. O autor ainda fala que o governo brasileiro solicitava que as representações fossem reproduzidas sentadas, transmitindo uma impressão de tranquilidade, força e segurança.

Com a idealização dos corpos consideravelmente reduzida, a idealização do comportamento feminino não deixa de aparecer na arte. Nas entrelinhas das obras, sempre aparecem mulheres no âmbito privado ou o modelo ideal de mulher no ambiente público. As mulheres sempre aparecem com expressões dóceis e gentis, ou quando não aparecem, são ligadas a figuras de mulheres supostamente más, que não estão dentro do padrão desejado e ideal de comportamento.

Para Augusto Comte, a República era uma parte dos seus ideais, seria a forma ideal de organização civil da pátria, longe do controle da Igreja. Para o líder, na ordem das coisas a humanidade vinha primeiro, em seguida a pátria e depois a família. Seguindo os preceitos da mulher ideal, da boa mãe e esposa, seria a melhor imagem para representar a República, logo, era a mulher que tinha o poder de dar continuidade à humanidade (CARVALHO, 1990).

Dentre os artistas positivistas brasileiros, Décio Villares e Eduardo Sá se destacaram, produzindo várias obras com a imagem feminina representando a República e a Pátria. *O Estandarte da Humanidade*, que é ilustrado com uma alegoria da República com o rosto do grande amor de Comte, Caroline de Vaux, foi uma pintura de Décio Villares, que produziu a obra em razão de um pedido especial do líder do movimento (CARVALHO, 1990).

O costume da representação através dos retratos realistas⁹ foi muito comum durante o século XIX para a família burguesa. Geralmente feitos sob encomenda, se constituía uma relação íntima entre o retratado e o artista, que se empenhava em construir uma imagem ao mesmo tempo idealizada e real do personagem que solicitava o trabalho. De acordo com Gisele Ambrosio Gomes (2008) isso acontecia devido a dois fatores: a presença e habilidades de artistas europeus na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e principal, entre pelo desejo constante da elite da distinção social.

A elite brasileira sentia a necessidade de perpetuar as suas imagens através dos retratos realistas, que eram dotados não só da sua aparência física, mas também de símbolos que demarcam a sua identidade individual e posição social que ocupava. Segundo Gomes (2008, p. 35) “em cada feição destacavam-se os seus traços individuais, as “marcas do tempo”, que compunham o discurso visual no qual o indivíduo retratado era venerado por características como o poder, o esforço empreendedor, a prosperidade e a sobriedade”.

Os retratos eram pensados em conjunto, explicitavam a relação da pessoa que seria retratada e do artista que ia executar a obra. Ambos entravam numa discussão a fim de decidir o que iriam comunicar através daquela imagem. Eram decididos quais seriam os símbolos que estariam presentes para demonstrarem a identidade do modelo, no caso das mulheres, isso era de extrema importância, pois as mulheres da elite deveriam ser representadas com a elegância exigida pela moda e moral social (BITTENCOURT, 2005).

A indumentária presente nos retratos femininos cumpria um papel importante, pois além de demonstrar que estavam de acordo com a moda vigente da elite (provavelmente de origem europeia) deveria demarcar a sua moral. Para as mulheres das camadas abastadas, mesmo que se tornassem chefes de família, teriam que possuir um caráter moral considerado adequado. As mulheres oitocentistas deveriam ser recatadas e os retratos conter sobriedade e ausência de atributos que remetesse a sensualidade (GOMES, 2008).

⁹ O retrato, assim como todos os gêneros artísticos, é uma estrutura narrativa, sintetizada por certos modelos visuais, profundamente engendrados pela cultural. Este gênero está relacionado à representação que busca, através da semelhança, remeter à identidade da pessoa representada. No entanto embora o reconhecimento das características físicas que permitam a identificação do indivíduo seja importante, a definição mesma de identidade vai além da dimensão material do corpo. A imagem de um retrato deve revelar aos olhos a articulação entre a existência física de um indivíduo, e sua individualidade invisível, subjetiva e abstrata (BITTENCOURT, 2005, p. 13).

As mulheres comumente eram retratadas nos quadros da cintura pra cima, com uma postura ereta e séria, às vezes encaravam o retratista, por vezes estavam meio de perfil. Em caso de mulheres mais jovens, as expressões faciais eram mais amenas. A roupa continha sempre à sobriedade de tecidos escuros e com a presença de rendas, que dava um tom de suavidade as roupas. As joias sempre apareciam nos quadros, era um atributo importante para as representações.

È necessário entender a importância da indumentária nos retratos realistas, pois, estes possuíam a principal função de demonstrar a posição social do retratado, era necessário que estas imagens possuíssem os sentidos desejados pelas pessoas que encomendavam esse tipo de obra de arte. Bittencourt (2005) fala que,

Sinais exteriores da posição social dos indivíduos como vestuário e jóias tinham importante papel na hierarquizada sociedade brasileira do século XIX. Neste contexto a indumentária deve ser vista como importante elemento simbólico ao evidenciar as diferenças existentes entre os grupos sociais, tornando visível a hierarquia social. Além de definidora de identidades, a moda permitia a visualização sistemática de significados relacionados a valores e padrões de comportamento¹⁴. A observação e análise de roupas e ornamentos facilitam a compreensão acerca das relações de poder existentes entre pobres e ricos, negros e brancos, escravos e libertos, bem como entre homens e mulheres (BITTENCOURT, 2005, p. 24).

Na sociedade, a mulher da elite era representada de acordo com os preceitos dominantes da sociedade, em que o homem era sempre ligado a força e poder e a mulher a delicadeza e fragilidade. A mulher burguesa deveria demonstrar o poder masculino, dessa forma, as imagens remetiam a ambientes privados, com feições e roupas contidas, além de demonstração de poder socioeconômico distinto (BITTENCOURT, 2005).

Apesar das mudanças sociais ocorridas durante o século XIX, com o início das lutas das mulheres por lugares mais amplos na sociedade, a sociedade ainda incumbia a mulher o principal papel de rainha do lar. As mulheres ainda apareciam imagneticamente ligadas ao lar e afazeres relacionados a família. No início do século XX isso é notório nos anúncios publicitários da imprensa brasileira. Além dos artigos destinados ao público feminino, que contavam desde normas de comportamento a cuidados com a aparência.

Nos anúncios publicitários do início do século XX publicados em periódicos e jornais, a representação feminina também era muito comum. Seguem a mesma lógica da arte. Mulheres estão geralmente em um ambiente privado e subserviente a alguém, mesmo que não apareça claramente na imagem. Nas publicações a sociedade “[...] é comumente informada à ideia de passividade às mulheres, designando-as por meio de adjetivos como frágeis, afáveis e pacientes e, assim, diferenciando-as da bravura e poder que define na concepção social da época, a imagem masculina” (CASTRO, LIMA, 2019, p.81).

Nas publicações do início do século XX é comum aparecer anúncios relacionados a mulher com temas específico para as mulheres. Propagandas de itens de beleza, roupas, produtos para o lar, itens para crianças. Nos anúncios estão presentes dicas do bem vestir, os cuidados com a aparência, a beleza feminina, o melhor utensílio para cuidar do lar, do marido e filhos. Todos os anúncios declaram abertamente a função desejada por parte da sociedade das mulheres, as rainhas do lar (Imagem 16).

Figura 2- Anúncios de Revistas do século XX



Fonte: CASTRO & LIMA, 2019

As três primeiras décadas do século XX foram marcadas por conquistas importantes das mulheres, na moda, as mulheres deixavam algumas peças desconfortáveis de lado e vestiam-se de forma mais livre e práticas. Algumas mulheres ingressavam no mercado de trabalho, nas universidades, na literatura e no mundo da arte. Contudo, a mulher ainda estava presa no sistema machista da época, onde era vista ainda como uma figura inferior e que precisava ser submissa a figura masculina presente em sua vida. Nos jornais e periódicos isso ainda era muito latente, tanto em propagandas de marcas comerciais, quanto em publicações que ditavam o modo correto do comportamento da mulher. Na revista *Ilustração Pelotense* foi publicado uma nota que listava o modelo ideal da mulher,

A mulher modelo

Interrogado sobre os requisitos da mulher modelo, um moralista de Berlim declarou exigir nella entro outro muitos, os seguintes:

A mulher modelo dever parecer-se com o caracol, que nunca abandona a casca, mas não deve como o caracol por as costas tudo que tem.

-Deve parecer-se com o echo que não fala sem o interrogarem, não deve porém, como o echo, procurar ser o ultimo a falar.

-Deve, como o relógio oficial, ser uma perfeita regularidade; com a diferença de não dever como o um desses relógios, fazer ouvir a sua voz por toda a cidade.

Ilustração Pelotense, n.2,1919,p.5. (CASTRO, LIMA, 2010, p.83)

Nos cemitérios brasileiros também são representadas figuras femininas. As imagens mais encontradas são as alegorias e pranteadoras, que segundo Daniel T. Meirelles Leite (2000), geralmente são imagens de mulheres com características angelicais. As figuras femininas são escolhidas propositalmente, por que a sociedade acredita que as mulheres são mais emotivas que os homens e expressam as suas emoções com mais facilidade. Ainda de acordo com Leite (2000) as figuras perdem os seus atributos angelicais e são expostas apenas como mulheres chorosas na sepultura.

Conjuntamente aparecem mais variedades de figuras femininas nos espaços de morte. São apresentadas como anjos, imagens de santas, sobretudo de Maria, a mãe de Jesus e até imagem de mulheres civis, que são mais raras de serem expostas. E quando essas imagens de cidadãs civis aparecem em sepulturas, geralmente estão no contexto familiar, acompanhada de seus esposos.

4. REPRESENTAÇÕES FEMININAS, MORTE E MULHERES CIVIS DO CAMPO SANTO

4.1. Símbolos femininos nos cemitérios

Os cemitérios são espaços de consolidação da memória de uma sociedade, nesses lugares encontramos representados os sentimentos diante do fenômeno da morte. Nas sepulturas encontraremos a manifestação da saudade da família pelo ente querido que não esteja presente no plano físico. Os atributos decorativos das necrópoles se tornam instrumentos de demonstração da memória e da saudade. Segundo Melo (2018) os túmulos, mausoléus e epitáfios e toda a arte tumular são ferramentas de combate ao esquecimento ocasionado pela morte. Para o autor, as imagens desde a origem carregam a função de guarda de memória dos que não estão mais presentes, com o intuito de provocar no visitante a lembrança do seu ente.

As representações ligadas à figura feminina presente nos cemitérios brasileiros seguem a lógica da sociedade patriarcal baseada nos preceitos religiosos, geralmente católicos. De acordo com Melo (2018) o aspecto não é estanque, as representações tumulares estão em constante resignificação, seguindo as mudanças dinâmicas da sociedade, considerando o contexto em que estão inseridos. Os cemitérios por serem a manifestação da identidade individual e coletiva e da memória da sociedade estão a todo tempo sensíveis as mudanças dos mesmos, refletindo assim na arte presente nesses espaços (MELO, 2018).

A mulher que antes era restrita aos ambientes privados, agora aparece frequentemente representada nos cemitérios. O autor Silva Junior (2015) reflete a questão sob a hipótese da mulher ser ligada ao milagre da vida, a tarefa gestacional inerente ao corpo da mulher. Para o autor, é essa características que motiva a representação feminina nas sepulturas que se popularizaram durante o oitocentos. É importante ressaltar que as mulheres representadas seguiam um padrão imposto pela sociedade, eram retratadas figuras femininas brancas, de corpo magro e com traços europeus (SILVA JUNIOR, 2015).

A representação da figura feminina se torna um reflexo da vida da mulher na sociedade. A maioria das representações femininas presentes nos cemitérios são figuras

ligadas a religiosidade e a ideia da maternidade, da piedade, serenidade, acolhimento e saudade. Estão sempre representadas numa atitude passiva e num lugar de consolo (MELO 2018). No que tange as representações de mulheres civis, nos séculos XIX e XX acontecem com pouca frequência e na maioria das vezes, quando aparecem, são acompanhadas de alguma figura masculina, geralmente seus maridos (BORGES, 2012).

As representações femininas mais que aparecem de forma bastante recorrente nos cemitérios brasileiros, são as figuras alegorias, que para Leite (2000, p.143) “[...] representam ideias abstratas, fazendo alusão à política, à religião, à moral e à sociedade. São figuras humanas, personificadas, acompanhada de símbolos”. As alegorias geralmente são apresentadas aliadas a outros objetos, e juntos formam um sentido. As alegorias conjuntamente estão presentes em outros suportes imagéticos, como relevos, pintura, além de estarem presentes na literatura também.

As alegorias foram atributos muito usados na Idade Média, comumente mais ligadas as ideais religiosas. Faziam parte dos ensinamentos religiosos, dos textos dos padres e ilustravam lendas de santos. No Renascimento as alegorias voltam a serem utilizadas, porém ilustrando agora o campo político.

Em 1593, as alegorias ganham uma grande popularidade, devido ao compendio escrito pelo escritor italiano Cesare Ripa que continha uma coleção de alegorias para serem utilizadas como modelos para os pintores, escultores e poetas da época. A publicação serviria para os artistas reproduzirem a virtude, sentimentos e vícios humanos. O autor lista 365 tipos de alegorias (AHLERT, 2017). Para a autora Luiza Fabiana Neitzke de Carvalho, a alegoria se constitui,

Uma figura que encarna uma ideia por meio de sua representação: portadora de índices iconográficos, estes vão dota-la de significados específicos. A alegoria pode ser lida, e essa leitura aí se dar na medida em que o sujeito compreende o código: a emblemática alegórica possui repertório e seu domínio vai possibilitar a fruição da alegoria na efetivação da sua mensagem: uma forma de comunicação, a alegoria transmite uma ideias (CARVALHO, 2009, p.221).

No Brasil, as representações passam a serem utilizadas, sobretudo, no início do século XIX, pela burguesia recém-ascendente, que construía túmulos gigantescos e de grande pompa, imitando os palacetes de estilos europeus (LEITE, 2000). As alegorias presentes nas necrópoles estavam dentro de um padrão romântico e possuíam características de apelo sentimental e ainda carregavam um discreto sensualismo.

Segundo a autora Maria Elizia Borges (2018) no final do século XIX até meados os anos 1940 foram comumente encontrados nos cemitérios brasileiros alegorias que exibiam corpos sensuais. A autora ainda fala que as representações mais recorrentes foram os anjos-crianças (figura 00), que seriam figuras estereotipadas com parte do corpo a mostra. O tom de sensualidade se torna evidente nesses espaços e se torna uma tendência muito usada pelos artistas de arte cemiterial.

As alegorias femininas (figura 00) também acompanham a moda da sensualidade, exibem roupas coladas ao corpo, destacando as curvas e principalmente os seios, que em alguns casos aparecem descobertos. A característica da sensualidade das alegorias é oriunda do estilo *art nouveau*. As esculturas de estilos gregos demonstram a “sensualidade dormente” no âmbito da morte e da dor (BORGES, 2018).

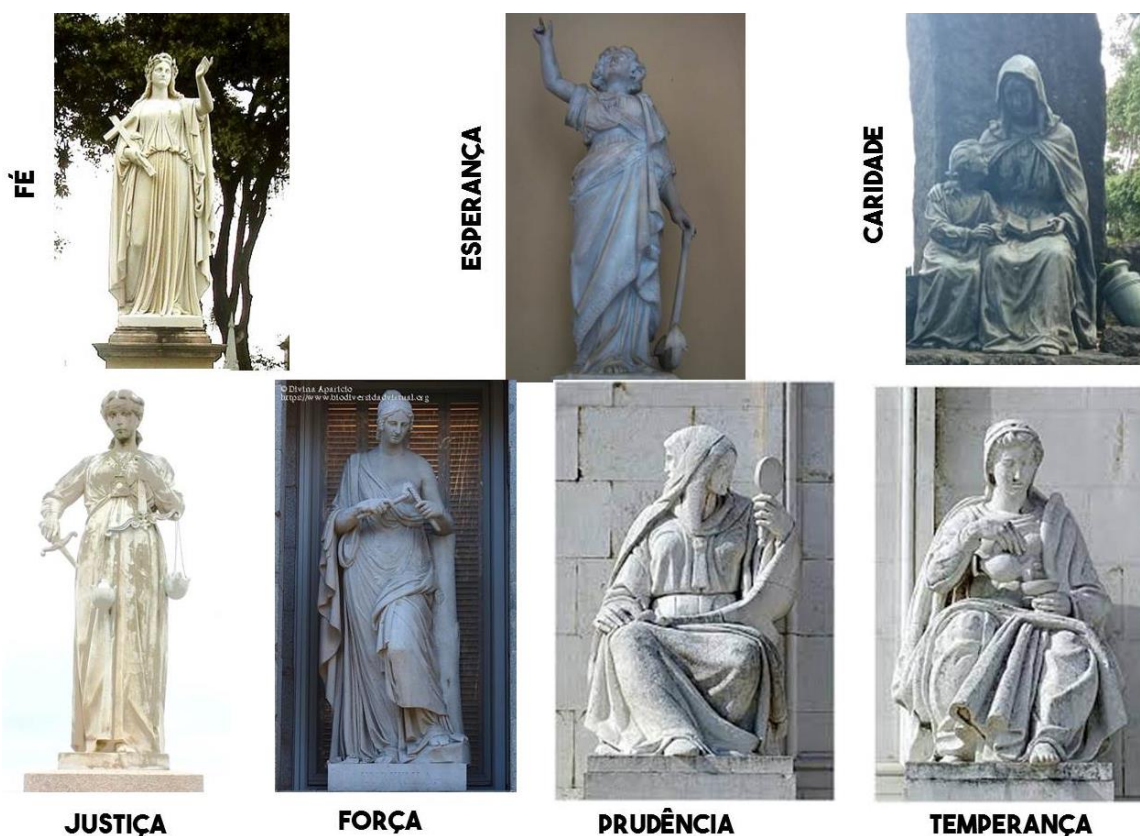
Figura 2- Esculturas Cemitério da Consolação, SP; Cemitério da Saudade, SP; Campo Santo, BA



Fotos: BORGES, 2018/ Caroline Teixeira

Segundo a classificação de Leite (2000), as alegorias estão divididas em dois grupos, cristãs e sentimentais. As alegorias cristãs estão subdivididas em virtudes teologais, que são: a alegoria da Fé, Esperança e a Caridade; e as virtudes cardinais que são representadas pela alegoria da Justiça, da Força, da Prudência, e da Temperança. Essas últimas alegorias representam as virtudes humanas na condição de cristãos (BORGES, 2018). Além disso, as alegorias da tristeza, silêncio, consolação e sofrimento, saudade, lembrança e desolação também são comumente encontradas nos cemitérios brasileiros (LEITE, 2000).

Figura 3- Alegorias Cristãs (Virtudes Teologais e Cardeais)



Fotos: Campo Santo, 2022/ Google Imagens

As alegorias também foram largamente utilizadas no período positivista no Brasil, no período de 1889 a 1930, como símbolos da mulher idealizada, as alegorias representavam a atitude feminina de anjo tutelar e rainha do lar. Segundo Ismério (2016) um dos modelos de alegorias que refletem a ideia de mulher ideal são as

alegorias da consolação, da maternidade, da caridade ou proteção, uma vez que as representações são figuras que remetem uma ideia de proteção e interseção para os que foram para o plano superior, deveres esses que deveriam ser cumpridos pelas rainhas do lar e anjos tutelares. Ainda de acordo com Ismerio (2016),

A rainha do lar tinha como funções principais procriar e criar seus filhos, cuidar do marido respeitando sempre suas exigências e administrar a casa. O *anjo tutelar* deveria cuidar da educação das crianças, servir de musa para inspirar o marido e os filhos a serem homens honrados e a praticar o culto privado, mantendo presente as ideias positivistas. Ambos os modelos deveriam zelar pela moral da família, conservando sempre o estado puro, além de doarem-se por completo, anulando suas próprias vidas, sendo gratificadas ao verem seus filhos crescidos e cidadãos dignos. Pois a mulher, enquanto guardiã do lar deveria orientar proteger e consolar sua família tanto nos momentos felizes como nos infelizes (ISMÉRIO, 2016, p. 61).

Seguindo a ideia de mulher ideal, os cemitérios utilizaram o atributo da representação das carpideiras¹⁰, que representam a dor à perda eterna pelos seus entes queridos. As figuras representam trazem a memória o papel das viúvas eternas que choram a perda de seus maridos eternamente. São geralmente representadas em uma posição que representa a situação de profunda tristeza pela qual estão passando, debruçadas sobre o tumulo, com a cabeça baixa, com um véu sobre a cabeça, sempre são representadas de forma que o espectador perceba a dor a tristeza que estão vivenciando (ISMÉRIO, 2016).

As carpideiras representadas nos cemitérios reforçam a ideia do laço matrimonial eterno, onde as mulheres se mantêm fieis aos seus esposos até depois da morte. A sociedade patriarcal vigiava com mais vigor ainda as mulheres viúvas, ao mesmo tempo em que assumiam a tarefa de chefe de família, cumpriam normas de conduta rígidas adequadas a sua nova situação de viuvez. O positivismo conjuntamente reforçou ainda mais essas normas, mantendo o papel da mulher de “[...] ficar fiel ao marido, cultuando-o e chorando eternamente a separação [...] mantendo-se assim,

¹⁰ A carpideira desempenha uma das mais antigas profissões femininas do mundo, pois foram encontrados vários relatos tanto nas pinturas de antigos rituais egípcios como nas passagens bíblicas. Atualmente em alguns países de cultura oriental, ainda existem algumas mulheres que trabalhar como carpideiras. No mundo antigo as carpideiras eram mulheres pagas para chorar pelos mortos nos seus enterros e velórios, que foram eternizadas em estátuas nos cemitérios de todo o mundo. São também conhecidas como prateadoras em algumas partes do território brasileiro (SANTOS, ISMÉRIO, 2019, p.2).

preservaria a sua pureza e a moral do falecido e, como resultado do seu recato, manteria a família estruturada” (ISMÉRIO, 2016, p. 62).

Figura 4- Carpideira, Cemitério do Campo Santo, Salvador



Foto: Caroline Teixeira

As mulheres nos cemitérios são representadas corriqueiramente num papel de passividade, para Melo (2018) existem características imagéticas no âmbito da morte que em geral são atribuídos exclusivamente às mulheres como o da maternidade, da piedade, a serenidade, o acolhimento e a saudade. Em comparação as representações masculinas, as mulheres são representadas nesse papel passivo e majoritariamente são “[...] ilustradas de duas maneiras: como sofredora ou como piedosa” (MELO 2018, p. 15).

As imagens sacras, também carregadas de signos e sentidos, configuram-se como mais um modo de representação feminina presente nos espaços da morte. No âmbito religioso, as figuras sacras reforçam de forma contundente a idealização feminina. Mulheres que foram exemplos em vida se tornam santas que protegem e guiam os seres humanos. Nos cemitérios as imagens demonstram a devoção e pedem a proteção a guia para as almas que se encaminha para pós-vida.

A presença de imagens devocionais nos cemitérios tem uma relação íntima com a vida da pessoa que foi sepultada naquele espaço, de acordo com Maria Elizia Borges (2012) as esculturas presentes nos cemitérios brasileiros dos séculos XIX e XX permeavam as crenças da pessoa que encomendava a obra, baseada na sua devoção em vida. O santo que o regia durante a sua vida terrena, teria que acompanhá-lo e direcioná-lo também para a além-vida.

Encontramos nos cemitérios as mais variadas tipologias de santos e santas (figura 05), já que as representações dependem da devoção do sepultado. Para Borges (2012) as imagens devocionais mais comuns nos cemitérios secularizados brasileiros são as de Nossa Senhora do Sagrado Coração de Jesus, Nossa Senhora da Imaculada conceição, Nossa Senhora da Conceição Aparecida, Santo Antônio, São Pedro. Borges (2012, p. 7) ressalta que as imagens cumprem “[...] a missão de serem intermediários entre Deus e os homens, conforme a devoção do Cristianismo Católico [...]”.

Figura 5- Santas Campo Santo, BA



**Fotos: Caroline Teixeira/ Arte Funerária. Disponível em:
<https://www.artefunerariabrasil.com.br/camiterio/cemiterio-campo-santo/#galeria>**

A autora cita conjuntamente a popularização das imagens de Maria nos cemitérios brasileiros. A santa aparece em várias versões. Ainda segundo Borges (2012, p. 5) “[...] todo cidadão cristão tinha o seu santo de devoção, que deveria acompanhá-lo no túmulo. Uma das iconografias católicas mais comuns é a representação da Virgem Maria no papel de mulher real, mãe de Jesus”. Concomitantemente, a Pietá, uma

reprodução da famosa obra de Michelangelo é bastante recorrente nos espaços de enterramento.

Existem inúmeras variações para a representação de Maria, segundo a igreja católica são mais de 1.030 títulos atribuídos a virgem Maria, sendo Nossa Senhora Aparecida (considerada pela igreja católica como a santa padroeira do país) a variação de Maria mais importante para a população católica brasileira (MALLMANN, 2000).

Com a representação de Maria, a mãe de Jesus Cristo, temos exemplo máximo da idealização feminina. Conforme Melo (2018),

A Virgem Maria, que carrega consigo nas suas representações sempre o caráter da mãe acolhedora e sofredora, *Mater Dolorosa* e, no caso dos cemitérios, a pietá (piedade). Essa representação (pietá) agrega em si mesma toda uma carga da representatividade do papel da mulher perante a morte: Jesus morto, recém-tirado da cruz, nos braços da mãe solitária, ilustrando a dor de uma mãe ao perder o filho. Apesar de tudo, Maria é a mulher resignada, que aceita a morte do filho diante da vontade de Deus; um exemplo a ser seguido por todas as mulheres, reforçando os valores de uma sociedade que impõe à mulher esse papel de passividade. (MELO, 2018, p. 16,17).

Figura 6 - Pietá, Cemitério São João Batista, Jacarezinho, PR



Foto: MELO 2018

As imagens das santas cabem perfeitamente no discurso de uma sociedade patriarcal do século XIX, junto com o discurso positivista de mulher ideal, a igreja católica afirma a ideia de uma mulher que deve manter a moral e os bons costumes da família. Através das representações, reforça os preceitos da mulher virgem e temente a Deus, fiel aos conceitos conservadores da sociedade. Além de tudo, a corrente positivista fortifica a ideia do arquétipo dualista acerca do feminino, onde as mulheres ideais seguiam a condição de mulher de bem, virgem, mãe, quanto à mulher pecadora, que mancha a moral da sociedade estaria ligada a figura de Eva (CARVALHO, 2009).

Essa dualidade no cemitério pode ser notada nas figuras femininas pelo modo como são representadas. Algumas representações que seguem os preceitos conservadores do positivismo, notamos atributos que marcam o status da mulher de boa índole, com os corpos sempre cobertos, posição de passividade. Em contraposto as figuras que se apresentam mais sensuais, como com parte dos seios a mostra ou roupas mais ousadas com partes do corpo aparecendo se associam a ideia de mulheres de caráter duvidoso, remetendo a figura de Eva (CARVALHO, 2009).

Ainda seguindo as influências da corrente positivista, as sepulturas começam a ser adornadas com figuras de anjos com características femininas. As representações são expostas com traços finos, roupas mais justas, cabelos mais compridos e em algumas vezes até possuem seios. Apesar de teologicamente o anjo não possuir sexo definido, na cultura cristã os anjos são personagens masculinos (MELO 2018).

Na Bíblia em várias ocasiões os anjos são tratados como homens, no livro de Daniel no capítulo 7, versículo 16, Daniel fala que “[...] eu me esforcei para entender o que significava a visão. De repente, apareceu na minha frente um ser que parecia um homem e ouvi uma voz de homem, vinda da outra margem do rio Ulai: Gabriel, ensine a Daniel o significado da visão! [...]” (NOVA BÍBLIA VIVA, p. 735).

Apesar dos anjos serem representados como homens na iconografia cristã, segundo Melo (2018), as imagens sacras sofrem uma metamorfose nos cemitérios, e passam a receber características femininas quando estão no lugar de demonstrar os sentimentos de dor, perda e saudade, já que para a sociedade, esses papéis seriam destinados exclusivamente às mulheres (MELO, 2018).

Diferente de quando eram representados como homens ou andrógenos, os anjos assumem um aspecto sensual, com roupas coladas ao corpo e traços padronizados segundo o ideal branco da burguesia do século XIX e início do XX. Antes com feições sérias, as figuras aparecem com a face demonstrando tristeza e dor pela perda sofrida, assumindo o papel passivo feminino e de responsável pela dor da perda e da saudade (SILVA JUNIOR, 2015).

Durante o século XIX e as primeiras décadas do século XX há uma popularização de anjos com feições de crianças, geralmente adornam as sepulturas de inocentes e é ligada à simbologia da pureza da alma. Martins (2021) afirma que “a representação da criança na arte tumular cristã alude ao estado pueril, livre de pecados e, portanto, com a certeza da salvação, que tal condição proporciona” (MARTINS, 2021, p. 2). Há casos em que os anjos são representados como alegoria da saudade, que em alguns cenários espalham flores nas sepulturas.

O modelo positivista também utilizou a imagem feminina para representar os seus ideais políticos e morais da época, principalmente nos anos iniciais do século XX. As figuras femininas representavam a justiça, a história, a República e a pátria.

Assumiam o papel de imortalizar a memória do ausente, que geralmente tinha alguma relevância na sociedade. De acordo com Silva Júnior (2015), são figuras que saem do âmbito religioso e sentimental e são apresentadas a partir das perspectivas positivistas de mulher ideal. As representações de modelo ideal feminino também estão presentes no mundo dos vivos.

No livro a formação das almas, José Murilo de Carvalho (1990) discorre sobre o uso da imagem da mulher como símbolo da república. A figura feminina passa a ser usada assim que a República fora proclamada na França, em 1792. O autor concomitantemente informa que a inspiração da imagem feminina como símbolo de liberdade vem desde a civilização romana. O autor ressalta que,

Um dos elementos marcantes do imaginário republicano francês foi o uso da alegoria feminina para representar a República. A monarquia representava-se naturalmente pela figura do rei, que, eventualmente, simbolizava a própria nação. Derrubada a Monarquia, decapitado o rei, novos símbolos faziam-se necessários para preencher o vazio, para representar as novas ideias e ideais, como a revolução, a liberdade, a república, a própria pátria. Entre os muitos símbolos e alegorias utilizados, em geral inspirados na tradição clássica, salienta-se o da figura feminina. Da Primeira à Terceira República, a alegoria feminina domina a simbologia cívica francesa, representando seja a liberdade, seja a revolução, seja a república (CARVALHO, 1990, p. 75).

Os positivistas mantinham a imagem de mulher ideal, que guia a família e representada como mãe pátria, guia o povo. As figuras femininas são retratadas com vestes sensuais, de inspirações clássicas e com partes do corpo idealizado exposto, contudo de forma contida, mantendo a moral, atributo superestimado pelos pensadores positivistas. No âmbito da morte, esse tipo de elemento escultórico geralmente aparecia em sepulturas de políticos e homens que possuíam grande relevância para a sociedade positivista do período.

Os positivistas brasileiros aderiram a influencia alegórica francesa, apesar da desvantagem política que tinham relacionados à monarquia, já que a herdeira do trono era a figura da princesa Isabel. Contudo, segundo Carvalho (1990) houve a tentativa de desmoralização da princesa, para que os ideais da república não fossem atrapalhados e

os símbolos alegóricos femininos pudessem ser usados para exaltar os novos formatos políticos brasileiros (CARVALHO, 1990).

Figura 7- Alegoria da República do e Manuel Lopes Rodrigues (1896)



Fonte: A Republica, óleo s/tela, 1896, Manuel Lopes Rodrigues, Disponível em: Google Arts e Culture, <https://artsandculture.google.com/asset/a-repblica/AQGV9DG4UbJnBg>

Além de todos os atributos ligados nas representações femininas que dão a ideia de mulher ideal, os atributos das flores, que são relacionados à delicadeza feminina, aparecem constantemente nos retratos femininos. Na iconografia, várias flores dão sentido à feminilidade. As flores estão ligadas a diversas imagens femininas, como as alegorias, pranteadoras, anjos e também as santas, sobretudo a virgem Maria.

Os motivos fitomórficos são representados de forma recorrentes junto às figuras femininas (MELO 2018). Por exemplo, a imagem da Virgem Maria é sempre representada junto a uma flor de Açucena, que na iconografia mariana é tida como símbolo de pureza, candura, fertilidade, beleza e florescimento espiritual. A açucena, de cor branca, é ligada a imagem de pureza da Virgem Maria desde a Idade Média, nas pinturas europeias do período (SILVA, 2011).

As mulheres, tidas como seres dignos de cuidado, consideradas frágeis e sempre ligadas a um lugar de sensibilidade e sentimentalismo. São ligadas a atributos simbólicos que reforçam essas ideais. Nas representações de figuras sacras, no caso das santas especificamente, a simbologia da flor é amplamente utilizada. No caso dos lírios, são utilizados elementos iconográficos ligados, principalmente, a Virgem Maria. Tem a mesma simbologia da Açucena, de pureza.

De acordo com Rooney Figueiredo Pinto (2016), os lírios, segundo a mitologia “[...] teriam nascido do leite de Hera que gotejaram sobre a terra, também foi motivo decorativo para as civilizações egípcias e micênica” (PINTO, 2016, p. 317). Ainda de acordo com Pinto (2016) os lírios possuem grande relevância para a iconografia Cristã, dessa forma, a aparição desses elementos é comum em imagens sacras. Existem casos, que o lírio substitui a imagem da Virgem Maria.

A rosa, conjuntamente é uma flor largamente utilizada na iconografia cristã e possui uma simbologia importante, já que é ligada a Virgem Maria, maior figura feminina dentro do cristianismo. Na temática Mariana, a rosa possui significado de sofrimento, para a rosa vermelha e de pureza, quando as rosas são brancas. Além disso, as flores são atribuídas também a “[...] Santos e Mártires; amor triunfante sofrimento e símbolo da Virgem, como Imaculada Conceição” (SILVA, 2011, p. 55).

4.2.As mulheres civis representadas no cemitério

As representações femininas nos cemitérios brasileiros Oitocentistas e do início do século XX são numerosas, são ilustradas em diversas formas: esculturas tridimensionais, altos e baixos-relevos e medalhões. Em grande parte, cumprindo um papel decorativo e de evocação a memória do outro, as imagens normalmente estão ligadas ao sentimentalismo diante da morte da pessoa enterrada no local, celebrando a saudade de outra pessoa. Raramente as representações tumulares femininas são auto representativas.

Os símbolos femininos são usados para representar os sentimentos relacionados a mortes nos espaços cemiteriais, contudo, raramente são retratadas na sua forma real, como uma civil participante da sociedade. As figuras são idealizadas, com corpos

perfeitos, roupas clássicas, contudo sem rostos, sem identidade individual. Representam a dor da perda do indivíduo dominador, do filho ou filha perdida, “Elas ofertam ao homenageado flores, votos, inscrições de saudade, fazendo do cemitério um espaço de estatuárias femininas, porém são esquecidas nas representações realísticas” (SILVA JÚNIOR, 2015, p. 133).

A falta de representações tumulares femininas é sintomática de uma sociedade que trata a mulher como uma personagem subalterna, que está sempre à margem. A mulher da elite não é percebida como uma pessoa ativa, a ela sempre é delegado os papéis passivos e considerados pouco importantes para a sociedade. Logo, a imagem da mulher burguesa é invisibilizada nesses espaços, onde a lógica machista e patriarcal é o destaque.

As representações comuns nos cemitérios dos oitocentos e do início dos novecentos eram os bustos. Era um atributo ostentatório que a elite brasileira usava para enaltecer os mortos que estavam sepultados naquela necrópole. Os atributos cumpriam a função de se fazer reconhecido à imagem do retratado, sem nunca poder substituir a sua presença, mas o tornando um monumento que evoca e perpetua a memória da pessoa ali enaltecida (BORGES, OLIVEIRA, 2012).

Os bustos, apesar de serem idealizados, representavam o morto realisticamente, eram encomendados com a função de demonstrar a imagem do morto na sua melhor forma. Geralmente os atributos ornamentais eram encomendados para representar homens que realizavam grandes feitos públicos e serviam como ferramenta de evocação de memória dos ausentes. Como afirma Silva Júnior (2015) às relações com a morte mudam e deixa de ser considerada apenas como uma passagem para a outra vida e através dos retratos memoriais alcança a imortalidade subjetiva, “[...] a perenidade dos feitos, da personalidade, da moral do indivíduo que, por isso, devia virar memorial, sendo o busto e o medalhão como totens a serem cultuados pelos parentes [...]” (SILVA JÚNIOR, 2015, p.131).

Contudo, esse tipo de representação estava restrito ao universo masculino, embora as mulheres fossem representadas nos espaços de morte, no âmbito civil eram esquecidas, já que os bustos representava a forma real da pessoa, de acordo com Silva Junior (2015),

Se a mulher é evocada como escultura, ela é esquecida na forma de busto, posto que o busto dispõe de uma personalidade, uma identidade real e vivo, ter mandado pôr tal obra em sua sepultura. Já as esculturas femininas, com seus múltiplos significados, não fazem referência a uma personalidade específica, que viveu um dia e está sepultada em determinado túmulo. No máximo a estatuária feminina discursa sobre sentimentos ligados a algum familiar e amigo, mas raramente fala dos feitos individuais de uma mulher em particular (SILVA JUNIOR, 2016, p.130).

As autoras Maria Elizia Borges e Juliana de Oliveira fizeram um levantamento da presença de bustos em 27 cemitérios brasileiros, considerando um costume bastante comum, sobretudo no século XIX. Das sepulturas documentadas, foram encontradas 170 bustos, dentre elas apenas 29 eram de mulheres. Já que este tipo de ornamento era a imagem que exprimia a identidade do representado, ter mulheres representadas dessa forma era pouco provável, já que a figura feminina estava ligada apenas aos lugares de subalternidade de uma sociedade de estrutura patriarcal (BORGES, OLIVEIRA, 2012).

O autor José Francisco de Ferreira Queiroz (2010) do artigo “A escultura nos cemitérios portugueses (1835-1910): artistas e artífices” afirma que é rara a aparição de esculturas femininas nos cemitérios portugueses do período, ainda mais de corpo inteiro. O autor ainda ressalta que esse costume se restringe ao homem burguês e quando as mulheres aparecem, são apresentadas junto de seus maridos. Esse padrão também se repete nos cemitérios brasileiros, onde as figuras femininas praticamente não aparecem em bustos ou esculturas de corpo inteiro, como corroboram Borges e Oliveira (2012)

Para Silva Júnior (2015) a falta de retratos memoriais femininos nas necrópoles brasileiras faz parte de um jogo de dominação, como afirma Bourdieu (2002), onde os papéis da mulher sempre estão no âmbito privado. Cabe ao homem o espaço público, logo, para a sociedade não faria sentido a mulher estar exposta em forma de bustos, esculturas ou qualquer técnica imagética em um local coletivo.

Para as mulheres é reservado o papel da sentimentalidade. Geralmente têm funções secundárias nos túmulos, nas formas de pranteadoras, oradoras, carpideiras, anjos guardiães da memória. Está ligada a lamentação da morte do outro, chorando eternamente pela perda de seus entes queridos. Como afirma Silva Júnior (2015) “[...] o

que importa, de fato, é fazer referência ao homem racional e heroico na sepultura. Raras são às vezes em que o homem faz a inversão de papéis e pranteia a esposa morta. Para tanto há a imagem dos filhos pequenos ou a exposição de uma pranteadora. Não cabe ao homem a tarefa” (SILVA JUNIOR, 2015, p.131).

Nos casos das representações tumulares de bustos de baixo-relevo, são mais comuns nos temas do âmbito familiar, onde a família burguesa é retratada como núcleo perfeito e inseparável até na morte. A mulher civil vem ilustrada ao lado de uma figura masculina, que em maioria dos casos se trata do marido. Segundo Borges e Oliveira (2012) esse tipo de representação foi comum no século XIX e no início do XX. De acordo com a autora essas imagens escultóricas reforçavam a ideia de uma união conjugal ideal para a sociedade. Os atributos possuem “[...] a função de reafirmar a estabilidade do amor conjugal, que será encaminhado para a felicidade divina, conforme os estigmas do amor eterno burguês” (BORGES, OLIVEIRA, 2012, p.14).

As representações tumulares dos civis, junto com os outros atributos decorativos das necrópoles, cumprem a função de guarda da memória e eternização da pessoa que não está mais ali. Para o autor Fernando Catroga (2010) os elementos que constituem as sepulturas possuem a função de negar o esquecimento e cumprir o desejo latente de eternidade do corpo que está ali. Sobre esse desejo e a função dos signos funerários o autor fala:

Todo o signo funerário, explícita ou implicitamente, remete para o túmulo (recorde-se que signo deriva de *sema*(35), pedra tumular). Pode então concluir-se que, se o túmulo tem por tarefa devorar e digerir o cadáver, por outro lado, ele é constituído por uma sobreposição de significantes (cadáver vestido, caixão, pedra tumular, epitáfio, estatuária, fotografia, etc.) que induz metaforicamente à aceitação da incorruptibilidade do corpo(36), elevando-se a “metonímia real, num prolongamento sublimado, mas real, da sua carne”(37). Em suma, cada envelope que enforma o cadáver acrescenta uma máscara ao sem-sentido que ele representa, e trai o nosso desejo de parar a putrescência e de alimentar a ficção de que o corpo não está condenado ao desaparecimento (38). E os signos “são assim dados em troca do nada segundo uma lei de compensação ilusória pela quais quanto mais signos têm mais existe o ser e menos o nada. Graças à alquimia das palavras, dos gestos, das imagens ou monumentos — posto que as sepulturas seguem a mesma lógica — dá-se a transformação do nada em algo ou em alguém, do vazio num reino” (CATROGA, 2010, p. 168).

Catroga (2010) ainda discute que o túmulo deve ser visto na sua totalidade, que ao olharmos a sepultura e entendermos o que os signos nos comunicam, devemos ver o todo, que ele chama de invisível (que seria o que está enterrado) e o visível que é o que torna o desejo de guarda da memória e eternização do corpo possível. Para o autor “[...] a camada semiótica tem por papel encobrir o cadáver, transmitindo às gerações vindouras os signos capazes de individuarem e ajudarem a *re-presentação*, ou melhor, a *re-presentificação* do finado” (CATROGA, 2010, p. 168).

Esse forte desejo de eternização surge principalmente nos cemitérios oitocentistas. O desejo burguês de perpetuar a sua imagem é evidente nos cemitérios brasileiros, como cita Borges (2012). Fundamentando o pensamento de Borges (2012), Catroga (2010) discute que o ser humano burguês demonstra a vontade de perpetuação da sua memória e demonstração da individualidade nos cemitérios fortalecidos pela concepção judaico-cristã e pela promessa da vida *post-mortem*.

4.3. Dando nome aos rostos femininos

A representação feminina nos cemitérios brasileiros, como explanado anteriormente, é muito comum. A figura feminina é exposta nesses espaços de várias formas e com linguagens plásticas diversas. Contudo, as representações de mulheres civis são menos comuns. No cemitério do Campo Santo da cidade de Salvador, a realidade não é diferente, a imagem da mulher civil, com atributos realísticos não é recorrente.

Durante a pesquisa feita no Cemitério do Campo Santo, foram levantadas e documentadas nove sepulturas com representações femininas civis, do século XIX até os anos 40. Na maioria das sepulturas foram identificadas que as representações corresponderiam a uma pessoa sepultada no túmulo. Dentre as nove representações, oito são bustos em alto-relevo e uma sendo uma escultura em tamanho natural. As sepulturas estão localizadas espacialmente em volta da capela do Campo Santo, como mostra a planta baixa de situação das necrópoles (figura 08). A sepultura correspondente a ficha 09 de Joaquina de Azevedo Pinho fica fora do espaço das demais necrópoles, está situada na quadra 7, como mostra a figura 09.

Figura 8- Planta baixa de localização das sepulturas estudadas/ Planta adaptada de localização de quadras e sepulturas do Cemitério do Campo Santo

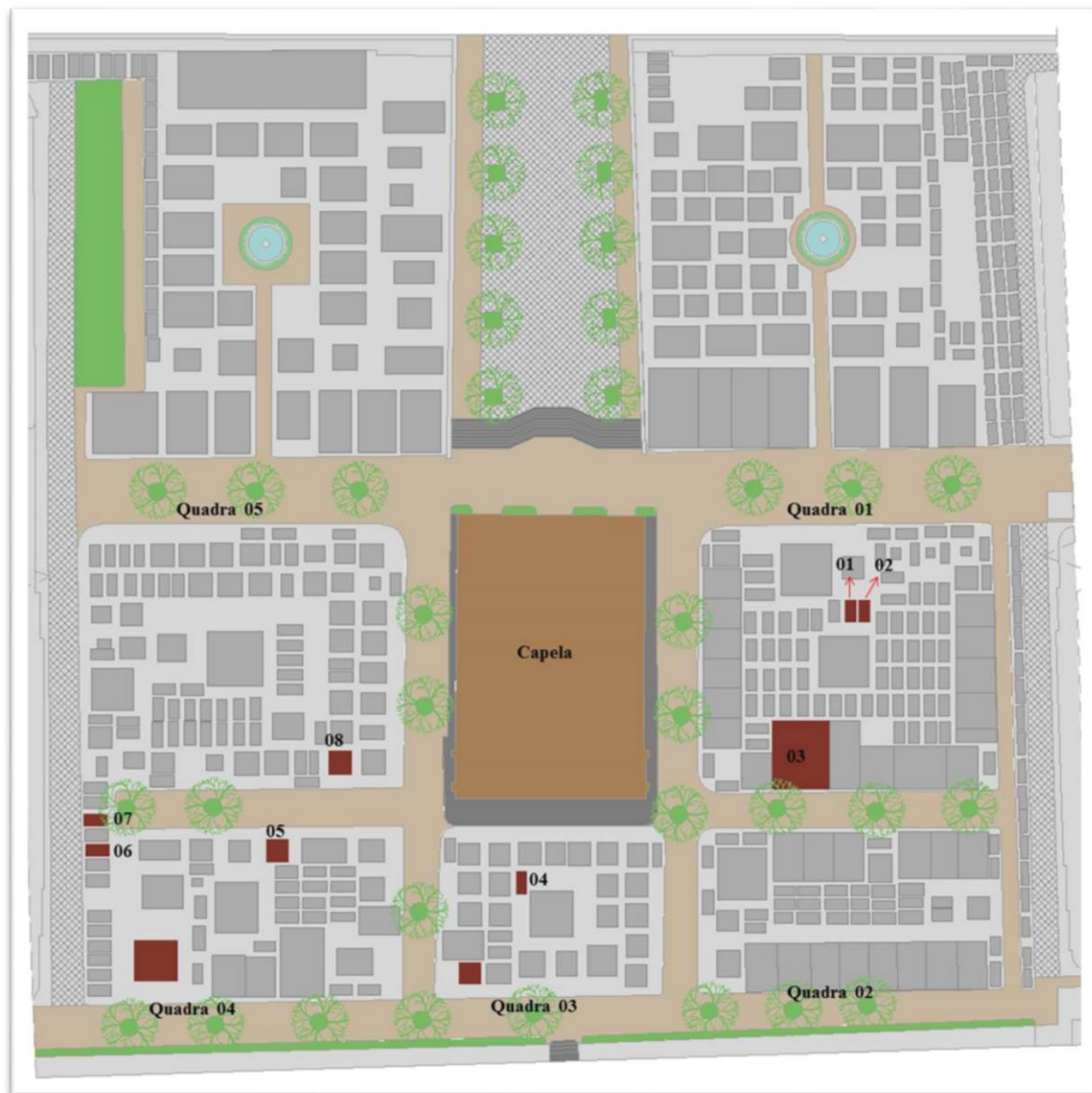
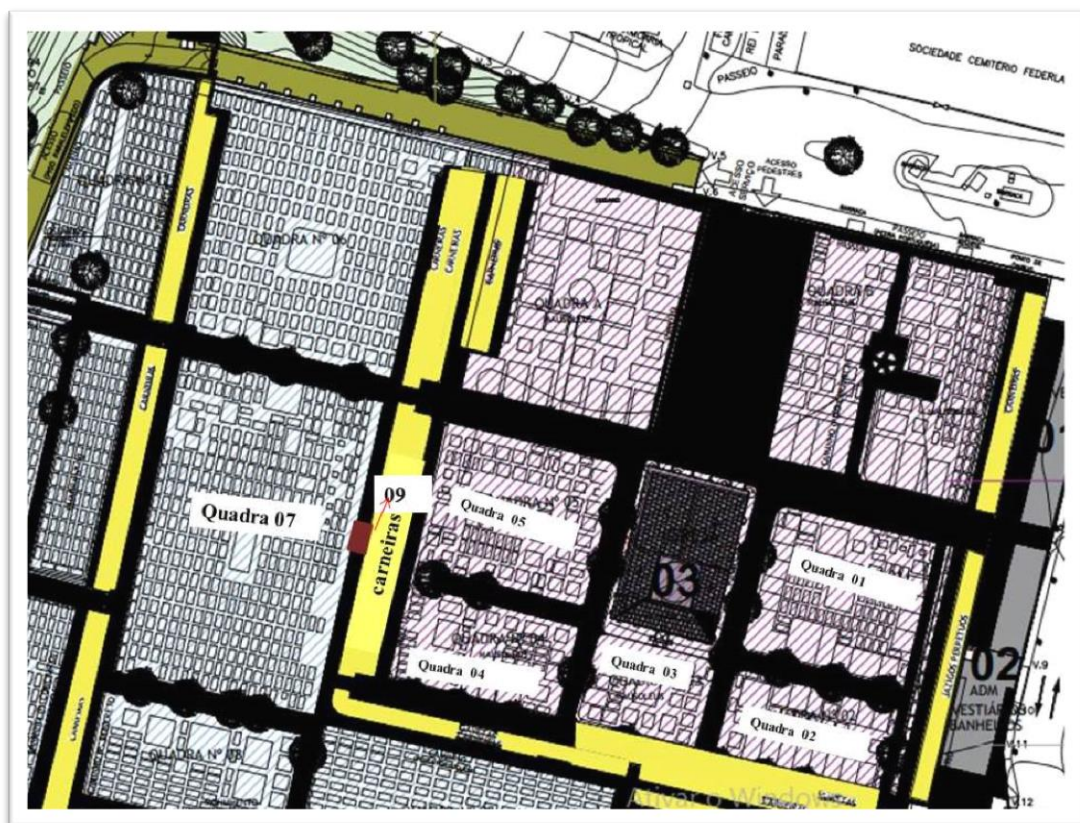


Foto: Caroline Teixeira/ Adaptação Aianne Bilitário

Figura 9 Planta baixa localização da quadra 07



Fonte: Escritório de arquitetura da Santa Casa de Misericórdia

Apesar de se tratarem de retratos, as imagens seguem um padrão idealizado. As figuras são representadas seguindo o padrão escultórico vigente durante o período em que foram reproduzidas. Seguem conjuntamente padrões sociais, considerados ideais para a elite baiana dos séculos XIX e XX. Os túmulos documentados e estudados estão dentro do recorte temporal, que compreende os anos de 1850 a 1940.

De acordo com Borges (2012) é muito difícil definir o estilo artísticos das representações dos cemitérios brasileiros. Segundo a pesquisa feita pela a autora nas necrópoles do país, maioria dos construtores de sepulturas possuía um manual de modelos de túmulos pré-definidos, que seriam escolhidos pela família do ente querido. Borges (2012, p.3) afirma “[...] A feitura dos túmulos, mais especificamente das imagens devocionais, não se baseava em determinadas regras de arte, mas em reproduzir modelos adotados por todas as marmorarias dos séculos XIX e XX da Europa, por meio de catálogos específicos”.

Dentre as nove representações encontradas no Cemitério do Campo Santo, quatro sepulturas apresentam mulheres acompanhadas dos seus esposos, seguem a norma da sociedade em que o homem ocupa o papel central. Neste mesmo espaço, podemos encontrar um número relevante de bustos comemorativos e altos-relevos de homens da elite baiana. Encontramos figuras que obtiveram destaque na sociedade soteropolitana, como Anísio Circundes, professor adjunto da Escola de Medicina da Bahia; Antônio Calmon Du Pin Almeida, político de distinção em Salvador; Aristides Maltez, médico laureado da capital baiana, entre outros. Na maior parte dessas sepulturas, junto com as imagens são apresentados epitáfios, trazendo inscrições que denotam a importância daquela figura representada.

Quando se trata do âmbito feminino, encontramos mulheres sem rostos e identidade, que representam a dor e a saudade coletiva, no caso das pranteadoras, alegorias, anjos com características femininas, carpideiras, oradoras e santas. No livro “A criação do patriarcado: a história da opressão das mulheres pelos homens” a autora Gerda Lerner (2019) aborda que a destinação das mulheres ao ambiente privado e a realização de tarefas domésticas as tornam seres passivos e pouco prováveis de contribuírem para a história das sociedades, logo a aparição em espaços públicos se torna menos comum.

As mulheres são pouco representadas com uma identidade determinada em espaços destinados à circulação pública. A presença de representações de personagens femininas que contribuíram para a história da humanidade em locais públicos é rara. Isso não quer dizer que as mulheres não fizeram nada de relevante nos espaços públicos, mas não há interesse por parte dos agentes dominadores em inclui-las na história, a exclusão faz parte do jogo dominador. Enclausurar as mulheres e as representações delas nos espaços privados é uma ação intencional da sociedade patriarcal (LERNER, 2019).

No Cemitério do Campo Santo as representações civis geralmente adornam as sepulturas perpétuas destinadas as suas famílias. As sepulturas estão distribuídas entre as quadras 01 e 07. Na quadra 01 encontramos a imagem da senhora Luísa Circundes de Amaral Baptista (figura 10), representada ao lado do seu esposo Anísio Circundes de Carvalho.

Figura 10- Luísa C. A. Baptista

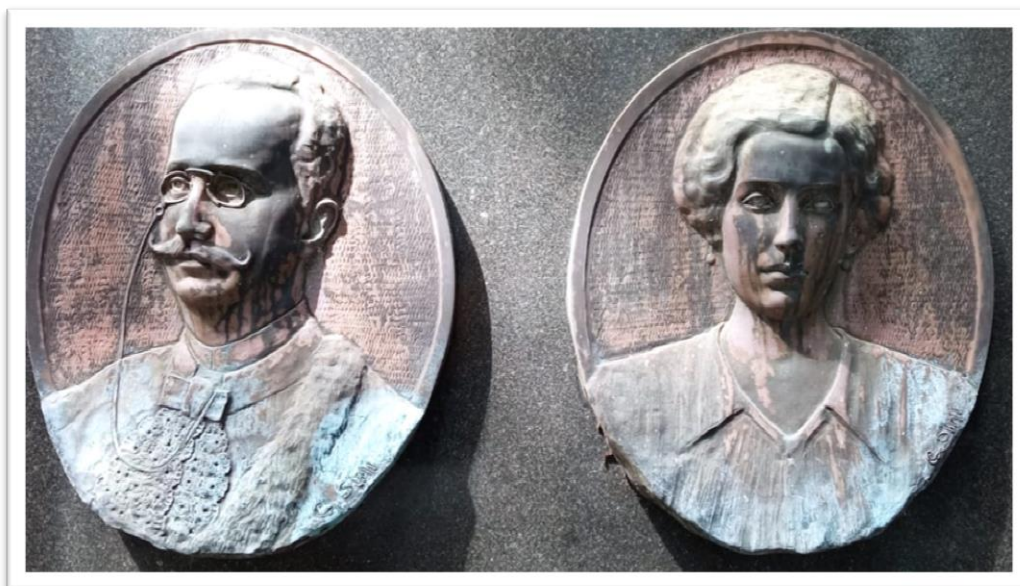


Foto: Caroline Teixeira

No registro de enterramento do Cemitério do Campo Santo informa que a Sr^a Luíza faleceu no dia 29 de abril de 1939, apenas três meses depois do seu esposo, que falece no dia 5 de janeiro do mesmo ano. No campo correspondente a profissão da sepultada consta o termo “doméstica”, que correspondia à ocupação de dona de casa, já que a representada pertencia à classe abastada da cidade de Salvador.

Durante a pesquisa feita em periódicos e documentos do período, aparece em vários momentos informações sobre o senhor Anísio Circundes, que foi professor adjunto da Escola de Medicina da Bahia. Também foi diretor interino, em 1879, e efetivo de 1880 a 1882 do Asilo São João de Deus, pertencente à Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Foi um mestre de considerável destaque na Escola de Medicina, contribuindo para várias melhorias. Além disso, é Patrono da Cadeira número 28 do

Instituto da História da Medicina e Ciências Afins; e Patrono da cadeira número 6 da Academia de Medicina da Bahia (ACADEMIA DE MEDICINA DA BAHIA, 2022).

Diferente de Anísio, na bibliografia e periódicos pesquisados, não foi encontrado nenhuma informação sobre Luíza Circundes. O registro de falecimento, que marca a profissão da Sr.^a Luíza como doméstica, reforça mais uma vez como vivia a maioria das mulheres pertencentes à burguesia de Salvador do século XIX e primeira metade do XX. Os homens, comumente, ocupavam lugar de destaque na sociedade, enquanto a mulher ficava restrita ao âmbito do lar, cuidando dos afazeres domésticos, dos filhos e do marido e da aparência.

Ainda na quadra 1 do Cemitério do Campo Santo, está localizada a sepultura de Ernestina Esteves dos Santos Guimarães (Imagem 11). É representada em um medalhão em alto-relevo, feito em bronze. Abaixo do medalhão é apresentada a inscrição “A benemérita fundadora do Asilo D. Ernestina Guimarães”, uma homenagem feita pela Santa Casa de Misericórdia da Bahia, pelos serviços prestados a instituição (figura 12).

Figura 11- Ernestina Guimarães



Foto: Caroline Teixeira

Figura 12- Epitáfio Sepultura Ernestina Guimarães



Foto: Caroline Teixeira

Viúva do Português Domingos Martins Fernandes Guimarães, dona Ernestina, quando morre, deixa parte da sua fortuna para a Santa Casa. Como não tinha filhos, a benemérita destinou parte da sua herança para que instituições filantrópicas da Bahia e de Porto (Portugal) fossem beneficiadas. Com sua morte, em 30 de março de 1932, deixou instruções claras em testamento sobre a abertura de um asilo ou albergue que abrigasse viúvas em situação de vulnerabilidade (COSTA, 2001). As orientações para o uso dos bens deixados foram claras, e diziam:

Deixo o remanescente de meus bens à Santa Casa de Misericórdia dessa cidade da Bahia para construir e prover a sustentação de um Albergue ou *Asylo* para recolhimento de viúvas pobres envergonhadas, de bom comportamento, que sejam velhas e não possam trabalhar. Toda prata que deixo que consta de salvas, serviços de chá e café, tabuleiros, centro de mesa, faqueiros completos com todos os seus pertences, centro de prata de sala de visitas e todas as minhas joias, tudo ser vendido e o produto é para aplicar no mesmo *Asylo* (COSTA, 2001, p.117).

Ernestina deixou para a Santa Casa o valor de 684:000\$ (seiscentos e oitenta e quatro contos de reis) em imóveis. Com o montante, a instituição prosseguiu com a

compra de outro local para ser feito a instalação do Asilo, como desejou a viúva. O prédio comprado foi o número 57º da Rua Carlos Gomes, local onde era a antiga Casa de Oração dos Jesuítas. Contudo, em 1949, o asilo passou para uma ala do Hospital Santa Izabel, antes área de isolamento da instituição. Passou por melhorias para então abrigar o local que Ernestina pediu em testamento (COSTA, 2001).

No novo endereço, o Asilo D. Ernestina Guimarães não obteve muito sucesso e funcionava sob condições inadequadas, dessa forma, em 1974, sob a administração do provedor Victor Grandin, foi iniciada a construção de um prédio anexo ao Hospital para abrigar adequadamente as viúvas. Em 1º de setembro 1979 foi inaugurado com o novo nome: Internato Ernestina Guimarães, e mais tarde conhecido como Centro Geriátrico do Hospital Santa Izabel (COSTA, 2001).

O internato passou também a receber pacientes particulares, que pagariam o valor de um salário mínimo pela hotelaria. Portanto, não deixou a sua função original e continuava a receber as viúvas em situação de vulnerabilidade. Devido a isso, o internato não foi bem aceito pela elite soteropolitana, e em razão do preconceito não internavam os seus idosos no local. Com o tempo, o lugar entra em decadência e sem condições de manter a obra, a Santa Casa o transforma no Centro Médico Joaquim Netto, passando a atender outro perfil de pacientes (COSTA, 2001).

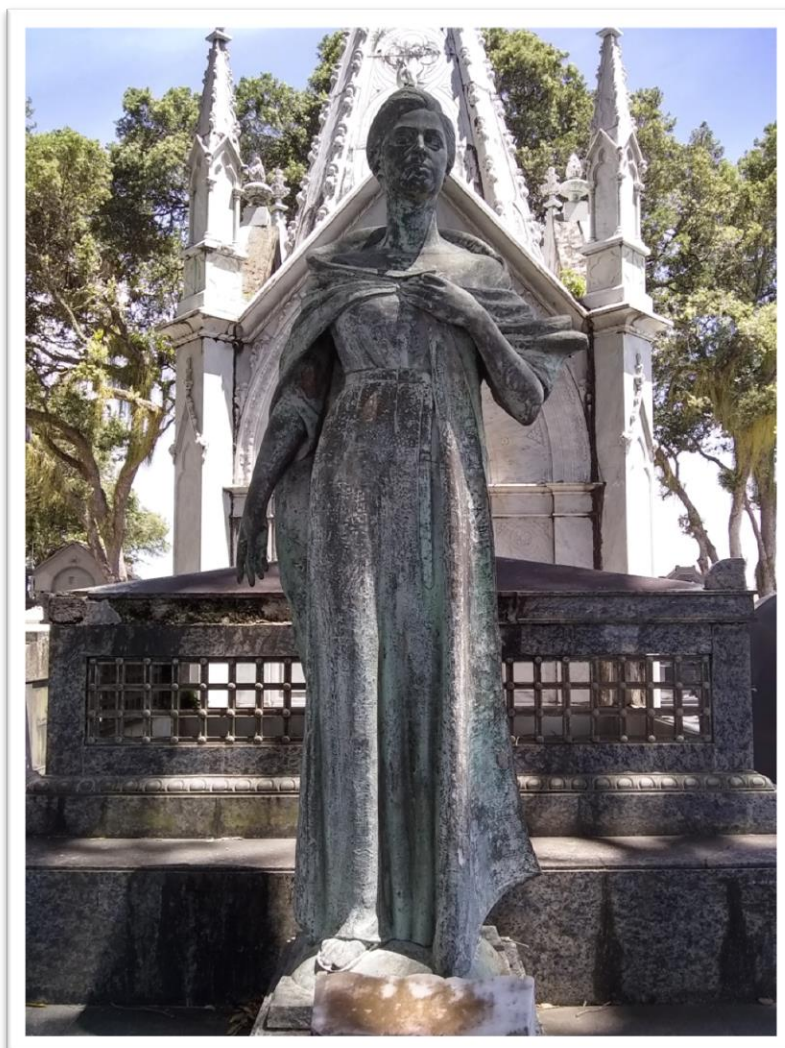
Atualmente, a representação de Ernestina ocupa uma vaga na Sala dos Provedores do Museu da Misericórdia, pertencente à Santa Casa de Misericórdia da Bahia. O quadro (figura 13) é um óleo sobre madeira do artista Alberto Nunes, datado de 1906. A tela faz parte da coleção “Retratos de Benfeitores” da instituição. A obra é uma das poucas representações femininas da coleção, que tem como maiores figuras de destaque homens da elite baiana. O retrato inspirou o alto-relevo que adorna a sepultura da Sr.^a Ernestina Guimarães no Campo Santo.

Figura 13- Retrato Ernestina Guimarães



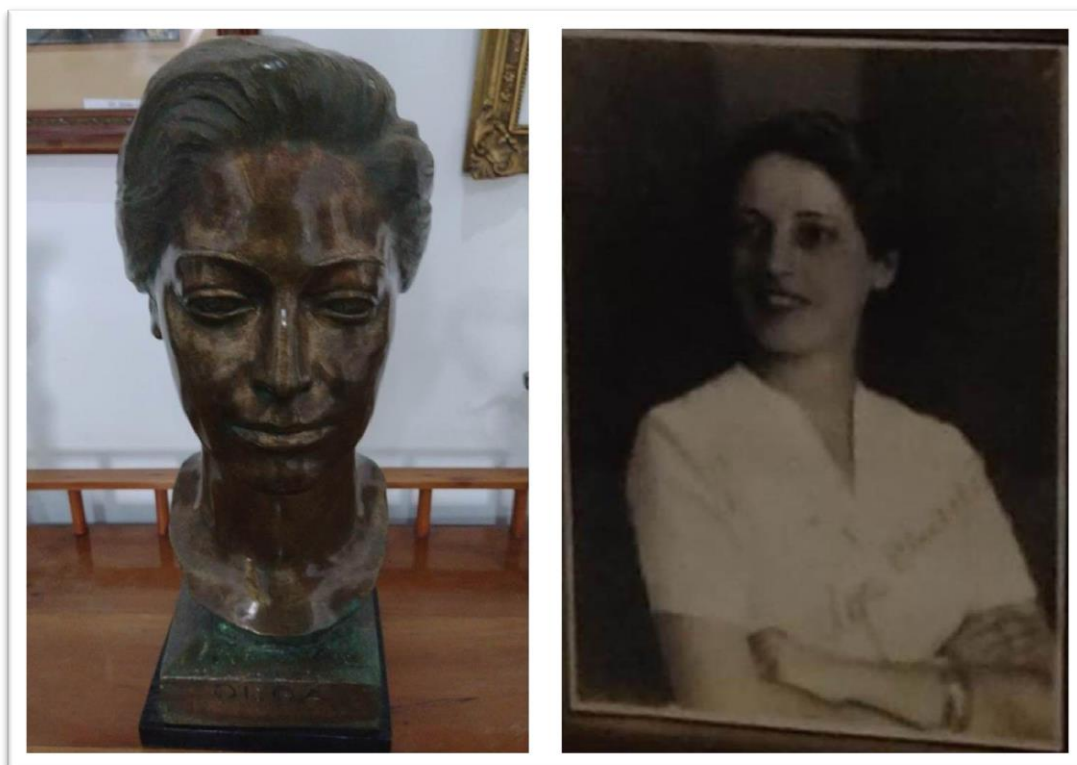
Fonte: Óleo s/ madeira, 1906, Alberto Nunes. Disponível em: Sala da provedoria do Museu da Misericórdia

A sepultura de Olga Duarte Guimarães (figura 14) está localizada também na quadra 1, é uma escultura tridimensional em tamanho natural. De acordo com o Museu da Misericórdia (2022), a escultura é um retrato da falecida. O túmulo foi erigido em homenagem a Olga, que morreu jovem, em Paris, em decorrência de um câncer. Seu marido, Néilson Spínola Teixeira, consternado, trouxe os restos mortais da esposa e construiu a necrópole em sua homenagem.

Figura 14- Olga Teixeira**Foto: Caroline Teixeira**

A escultura de Olga foi feita pelo artista Honório Peçanha, conhecido por produzir obras como a estátua do ex-presidente Juscelino Kubitschek para o memorial JK de Brasília (ITAÚ CULTURAL, 2022). Olga fez parte da família de Anísio Teixeira, teve uma filha (Ana Maria) com o senhor Néelson. Seu esposo era engenheiro civil e professor de economia da Faculdade Amaro Cavalcante (RJ), além de diretor de estatística do Rio de Janeiro. Néelson faleceu aos 85 anos de insuficiência cardíaca e foi sepultado no Campo Santo, em Salvador. Contudo, não há informações registradas no cemitério, se ele foi sepultado na mesma necrópole da sua esposa ou no da sua família (que fica localizado na quadra A).

Figura 15- Busto (autor desconhecido) e fotografia (autor desconhecido) de Olga Teixeira



Fotos: Arquivo Anísio Teixeira

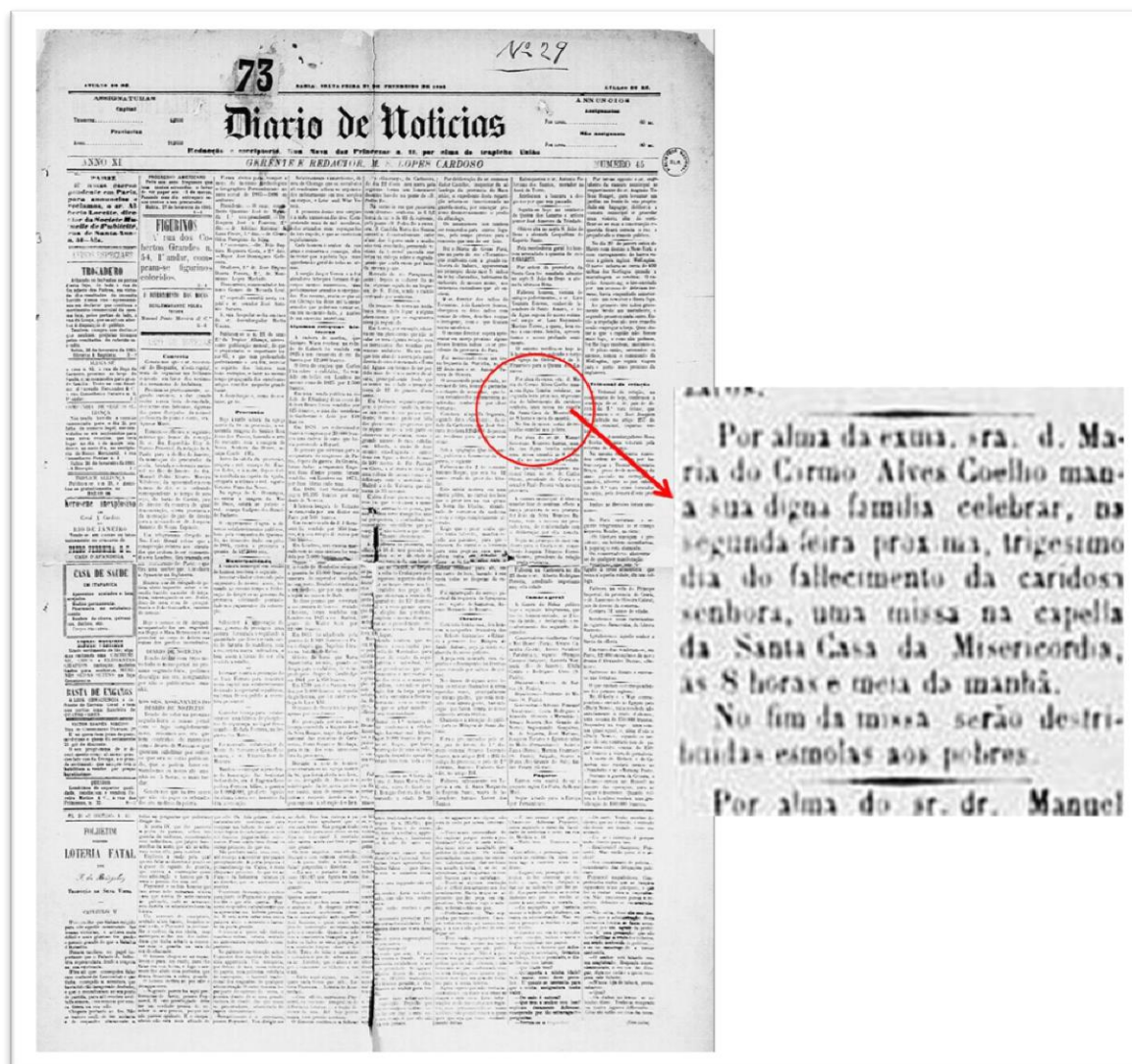
A sepultura que pertence ao casal Chrispim Rodrigues Coelho e Maria do Carmo Alves Coelho é mais um exemplo do costume burguês de representar a família ideal através do amor do casal, demonstrado na imagem da necrópole. Na cabeceira do túmulo está exposta a inscrição “Os extremosos esposos”, denotando o amor além-vida do casal. Em um alto-relevo, Maria do Carmo divide a sua identidade com o seu marido, é impossível olhar para a imagem e analisá-la em separado do senhor Chrispim.

Figura 16- Maria do Carmo Coelho**Foto: Caroline Teixeira**

Contudo, apesar de representados juntos, a sepultura traz traços da individualidade do Sr. Coelho, no epítáfio é exposta a informação sobre a profissão do morto. Segundo o jornal Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Bahia (BA) - 1854 a 1863, Chrispim foi um comerciante estrangeiro que instala seus negócios em Salvador. A senhora Maria do Carmo, de acordo com as normas ideais da sociedade soteropolitana do final dos oitocentos, era dona de casa.

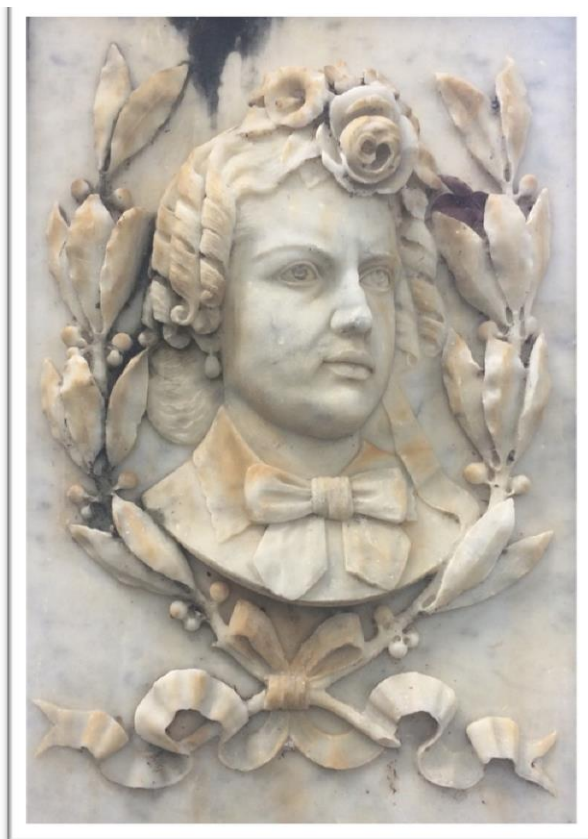
No jornal Diário de Noticias de 1885 foi publicado sobre a missa celebrativa do 30º dia da morte da senhora Maria do Carmo (figura 17). Na nota publicada informam que no final da missa, serão distribuídas doações para os pobres. Dessa forma, a família mostra o seu poder aquisitivo e toda a sua caridade para com os menos favorecidos. Contudo, não há nenhuma informação relevante acerca da senhora Maria do Carmo.

Figura 17- Nota da Missa do Trigesimo dia de falecimento



Fonte: Jornal Diário de Noticias, 1885 (Hemeroteca Digital). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098167&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=>

Na quadra de número 4 encontramos a Sepultura da Baronesa de Sauipe (figura 18), feita em mármore, adornadas com três figuras femininas, tem no centro um alto-relevo de Maria Sauipe Leite, filha do Barão de Sauipe. No livro de enterramentos da Santa Casa, informa que a Sr^a. Maria foi enterrada no dia 6 de abril de 1928.

Figura 18- Baronesa de Sauipe**Foto: Caroline Teixeira**

O jornal correio do povo de 21 novembro de 1925 cita a Baronesa de Sauipe, como paraninfa do casamento de Laura Augusto Costa (figura 19). Nas fontes de imprensa pesquisadas não há mais nenhuma informação específica sobre Maria Sauipe.

Com a morte do Barão de Sauipe em 1919 e tendo a mãe já falecida, a Baronesa de Sauipe se torna a herdeira oficial de toda a fortuna do pai. Maria Leite residia numa cidade de Salvador, na esquina da Av. Araujo Pinho com a praça do Campo Grande. De acordo com o autor Paulo Segundo da Costa, a morte precoce da baronesa foi muito sentida e tal sentimento demonstrado no seu velório (COSTA, 2003).

Ainda segundo o autor, o cortejo fúnebre da baronesa foi uma grande encenação, um verdadeiro enterro barroco. Não foi usado nenhum carro para levar o corpo ao Campo Santo, o caixão foi levado por homens a pé até o cemitério. No caminho para o local do enterramento, ia a frente do cortejo, um homem vestido de preto liderando a

caminhada. Durante a ida a necrópole eram feitas pausas, e o aurauto dizia: “silêncio, a baroneza de Sauipe dorme”. Isso foi feito até a chegada a sepultura (COSTA, 2003).

De acordo com Brandão (2022), ainda em vida, Maria Sauípe Leite doou um terreno para a construção do primeiro jardim de infância de Salvador, consolidando um ato importante no cenário educacional de Salvador, já que era a primeira instituição exclusivamente voltada para o ensino dos primeiros anos escolares.

Atualmente a escola está funcionando provisoriamente na casa paroquial do bairro da Ribeira, já que a antiga sede foi demolida pela prefeitura, por não considerarem o espaço mais adequado para o funcionamento. De acordo com Brandão (2022) houveram protestos por parte da comunidade, que reivindicava a perda da memória que a escola carregava. Em contato com a escola, para a obtenção de mais informações acerca da Baronesa de Sauipe, a equipe informa que todo o acervo encontra-se em um galpão fechado e, conseqüentemente, sem acesso ao material solicitado.

Atualmente na cidade de Salvador, no largo do Campo Grande o “solar das rosas”, casa onde a família Sauipe residiu é um importante exemplar da arquitetura do século XIX e fica localizado na rua que foi intitulado com o nome da Baronesa de Sauípe.

Figura 19- Nota sobre a Baronesa de Sauipe



Fonte: Correio do povo, 1925 (Hemeroteca Digital). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259659&pasta=ano%201925&pesq=>

A sepultura pertencente à Maria José Pedrosa de Souza Teixeira está localizada na quadra 4 do Cemitério do Campo Santo. A data da morte é de 5 de julho de 1905. Na sepultura não há nenhuma informação acerca da falecida.

Figura 20- Maria José Pedrosa**Foto: Caroline Teixeira**

Na quadra 4 encontramos também a representação tumular da senhora Vicência do Amaral Pedrosa. Representada em um alto-relevo, apresenta-se em uma postura rígida e séria. A data do seu falecimento é do dia 9 de janeiro de 1933, e segundo consta na certidão de óbito, morreu em decorrência de um câncer. No atestado também consta que a senhora Vicência era viúva e a descrição da sua ocupação era de dona de casa.

Figura 21- Vicência Amaral Pedrosa**Foto: Caroline Teixeira**

A sepultura de Joaquina de Azevedo Pinho (figura 22) não é individual, pertencente à família, é adornada com a representação de Joaquina e de José Moreira de Pinho. O enterramento da mulher é o mais antigo, em 1905. Consta no Índice de Sepultamentos do Campo Santo, que Joaquina falece com apenas 30 anos de idade em decorrência de uma lesão cardíaca (Livro Índice de Sepultamentos do Cemitério do Campo Santo; fls.107, 1905). O responsável pela sepultura é o seu esposo, representado ao lado da companheira.

Figura 22- Joaquina Azevedo**Foto: Caroline Teixeira**

O alto-relevo é assinado pelo artista suíço Louis Withli (figura 23). O escultor foi aprendiz de seu pai e após a morte dele, assume o ateliê e passa a produzir esculturas funerárias e sepulturas. Chegou a frequentar o Instituto Federal Suíço de Tecnologia, com o intuito de aprimorar suas habilidades artísticas (JORNAL DA CONSTRUÇÃO SUÍÇO, 1914).

Figura 23- Foto do ateliê do artista Louis Withli.



Fonte: Stadt Zürich Bevölkerungsamt, 1914. Disponível em <https://www.stadt-zuerich.ch/content/dam/stzh/prd/Deutsch/Bevoelkerungsamt/Form>.

A sepultura da família Liguori (figura 24) feita em mármore de Carrara apresenta dois altos-relevos da matriarca e do patriarca da família, as representações são um meio corpo dentro de um medalhão. A família Liguore, vinda do sul da Itália, fazia parte da elite de Salvador, segundo consta no artigo intitulado “A (des)montagem da indústria brasileira do fumo – o caso da Bahia”, a família possuía um negócio no ramo do fumo, a empresa Emílio & Cia, que também fazia a impressão de rótulos dos charutos e cigarros. (NARDI, 2001).

No livro de registro de enterramento da Santa Casa, consta como primeiro sepultamento o da senhora Maria Joana de Freitas, sendo que o senhor Emilio Liguori aparece como proprietário do mausoléu. No livro, constam 17 inumações (Livro de registro de jazigos, n. 1724, 1853, p. 146).

Figura 24- Maria Joana Liguori



Foto: Caroline Teixeira

5. ANÁLISE DAS INDUMENTÁRIAS FEMININAS DO CAMPO SANTO

5.1 Análise da indumentária

As roupas fazem parte do cotidiano de quase todas as sociedades ocidentais, como já dito, além da sua função mais básica de cobrir o corpo, é carregada de sentidos e são instrumentos de comunicação do indivíduo com o meio em que vive. Nas representações tumulares, a indumentária é parte essencial da composição, completa o sentido da identidade visual da obra.

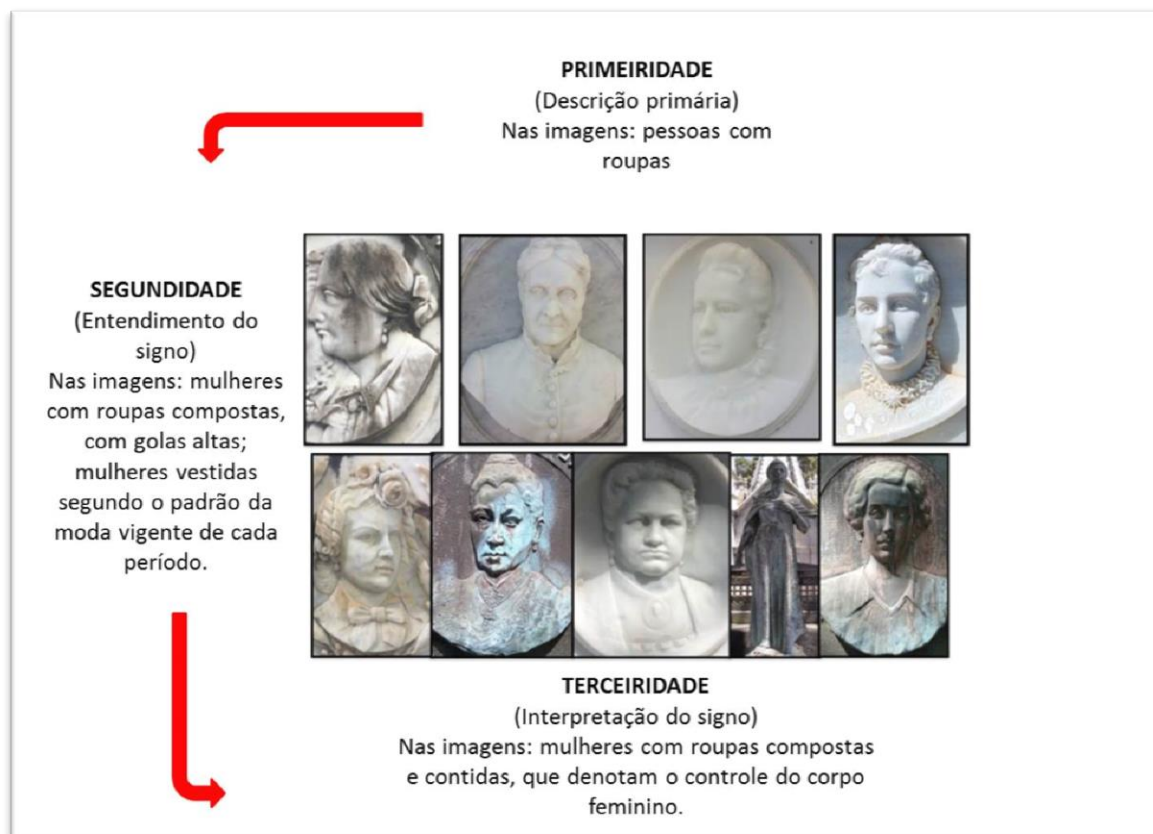
No caso das representações de pessoas civis, o vestuário apresentado comunica a identidade individual da imagem exposta. Para o autor Carlos Augusto Reinke, o indivíduo se reconhece em cada peça de roupa e decide usá-la para então comunicar a sua identidade através do atributo visual do vestuário (REINK, 2017).

A moda pensada como linguagem muda, segue a mesma lógica quando está presente nas representações tumulares. As roupas presentes nos retratos dos mortos cumprem a função de manifestação da identidade individual da figura representada. Compõe a imagem do retratado, demarcando a sua personalidade, sexo, idade e até posição social.

Considerando a concepção de signo de Pierce (2010), podemos encontrar nas indumentárias das representações tumulares presentes nas sepulturas do Cemitério do Campo Santo, signos que cumprem a função de manifestação da identidade individual e coletiva das ausentes sepultadas no local. E a partir de então entenderemos como o sistema da moda funciona como instrumento de controle do corpo feminino em meados do século XIX até os anos 1940 na capital baiana.

Retomando os princípios da semiótica de Pierce (2010) as indumentárias serão analisadas a partir dos conceitos e métodos basilares trazidos pelo teórico. Pautado principalmente na tríade: Primeiridade, segundidade e terceiridade, como são demonstrado na imagem 25.

Figura 25 Quadro explicativo da tríade de Pierce



Fonte: Caroline Teixeira/Informações do quadro: Pierce, 2010

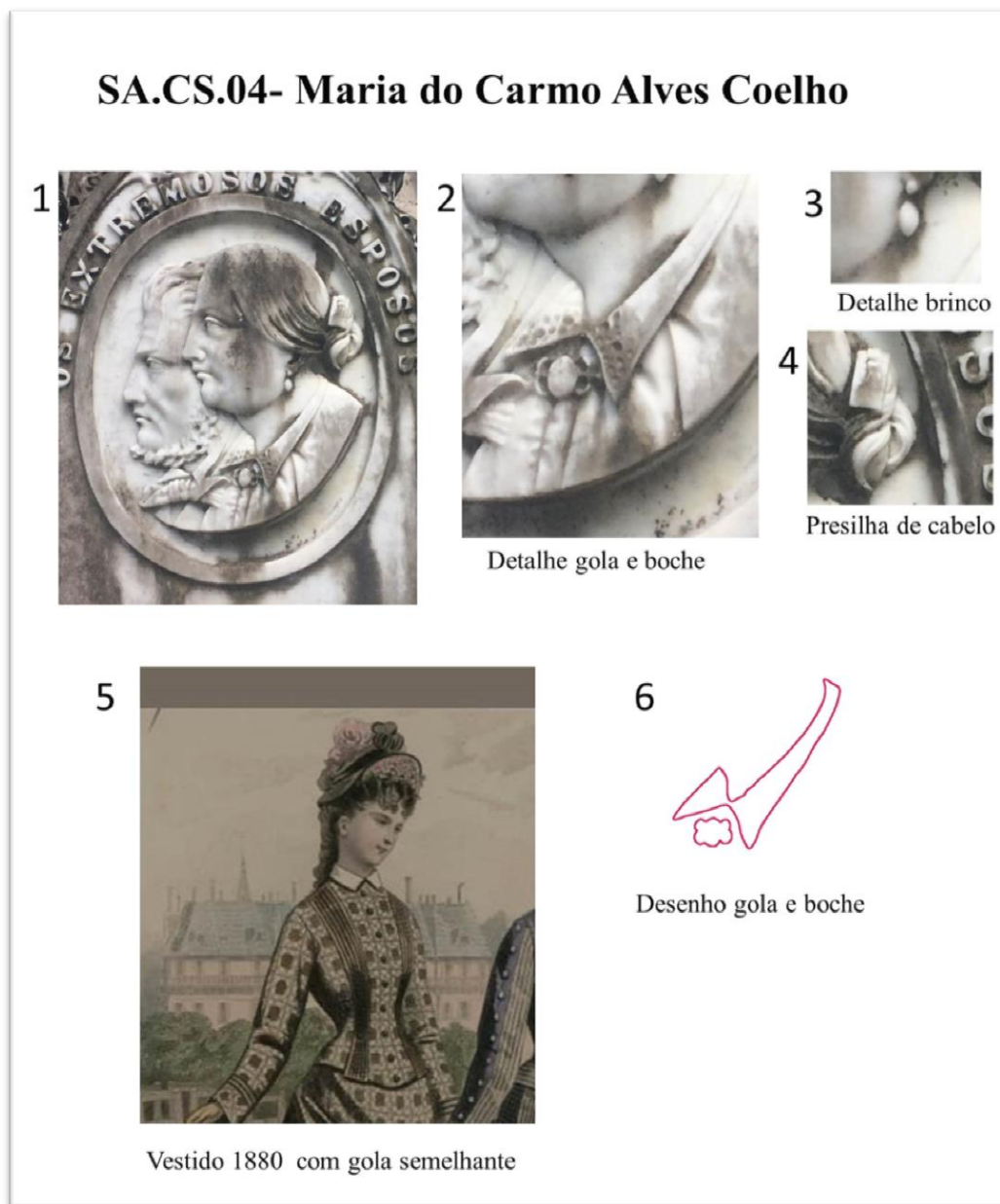
5.1.2 Análise descritiva da indumentária

Começaremos a análise da indumentária partindo dos dois primeiros conceitos da tríade de Pierce (2010). A primeira parte consiste na descrição primária e secundária da indumentária das representações tumulares do cemitério do Campo Santo. Nesse momento, a análise será feita de forma descritiva, baseada em conhecimentos prévios dos elementos presentes nas roupas das mulheres retratadas. Logo, os princípios de primeiridade e segundidade serão aplicados conjuntamente.

A sepultura SA.CS.04 correspondente a senhora Maria do Carmo Alves Coelho apresenta o busto de um casal de perfil em alto-relevo. A representação é envolta por uma moldura oval, que lembra um relicário. A mulher é apresentada em um plano superior ao esposo, sendo o primeiro foco visual do espectador. No item 5.3.2 será feita a decodificação das tendências da moda da cidade de Salvador, expressas nas representações tumulares do Sampo Santo, baseado na segundidade.

A senhora Maria do Carmo é apresentada com o cabelo preso ornamentado por uma presilha. A figura apresenta joias simples, compostas por um brinco em formato redondo na parte de cima da peça, e oval na parte inferior. Também apresenta um broche arrematando a gola da roupa, que lembra o formato de uma borboleta, decorada com pedras em formato circular. O broche apresenta um padrão de itens redondos, aparentando ser uma decoração em pedraria similar ao presente na gola. Como a imagem é apresentada de perfil e aparecem somente os ombros, a roupa não poder ser identificada como um vestido ou uma blusa.

Figura 26-Prancha detalhes indumentária (1- Foto representação; 2- detalhe da gola e broche; 3- detalhe do brinco; 4- presilha do cabelo; 5- imagem comparativa; 6- desenho da gola)



Fotos: Caroline Teixeira/ Imagem: *Journal des Demoiselles*, 1875. Disponível em: <https://books.google.fr/books?id=goEoAAAAYAAJ>

A figura feminina pertencente à sepultura da família Liguori é acompanhada pela imagem do seu esposo é a de Maria Joana de Freitas. Maria é mais uma mulher que é representada com o cabelo preso num coque, contudo, dessa vez o cabelo possui um ornamento que parece ser um pente decorativo. A mulher não apresenta brinco. A roupa

possui uma gola meio alta com babados, arrematada com um broche com um formato de uma folha. A indumentária também contém quatro botões aparentemente forrados.

Figura 27- Prancha detalhes indumentária (1- Foto representação; 2 detalhe da presilha do cabelo; 3-detalhe da gola e dos botões da roupa; 4 imagem comparativa; 5- desenho da gola e broche



Foto: Caroline Teixeira/Imagem: Blog História da Moda. Disponível em: <http://modahistorica.blogspot.com/2013/09/historicismo-na-moda-segunda-metade-do.html>

A representação tumular da senhora Maria José Pedrosa correspondente a ficha de registro SA.CS.06 é um alto-relevo dentro de uma moldura oval. A figura feminina é representada com o cabelo preso num coque alto. Os brincos são em formato circular. Já

a roupa é composta por uma gola alta com babados na parte de trás. Também possui um broche que fecha a gola da vestimenta. A indumentária também possui pregas.

Figura 28- Prancha detalhes indumentária (1- fotografia da representação; detalhe da gola da roupa e do broche; 3- imagem comparativa; 4- desenho do broche)



Fotos: Caroline Teixeira/Desenho: Daniela Pereira/ Imagem: Apostila história da indumentária. Disponível em: https://wiki.ifsc.edu.br/mediawiki/images/9/99/Apostila_Hist%C3%B3ria_da_Indument%C3%A1ria.pdf

A quarta representação analisada é a senhora Joaquina Azevedo de Pinho. A roupa da jovem é composta por uma gola alta franzida e com volume, possui também

um broche em formato redondo que lembra a imagem do sol. A veste possui estampas em formatos de espiral. O cabelo de Joaquina está preso num coque, com algumas partes soltas na frente e na lateral da cabeça. Os brincos são em formato circular e aparenta ser cravejado de pedras.

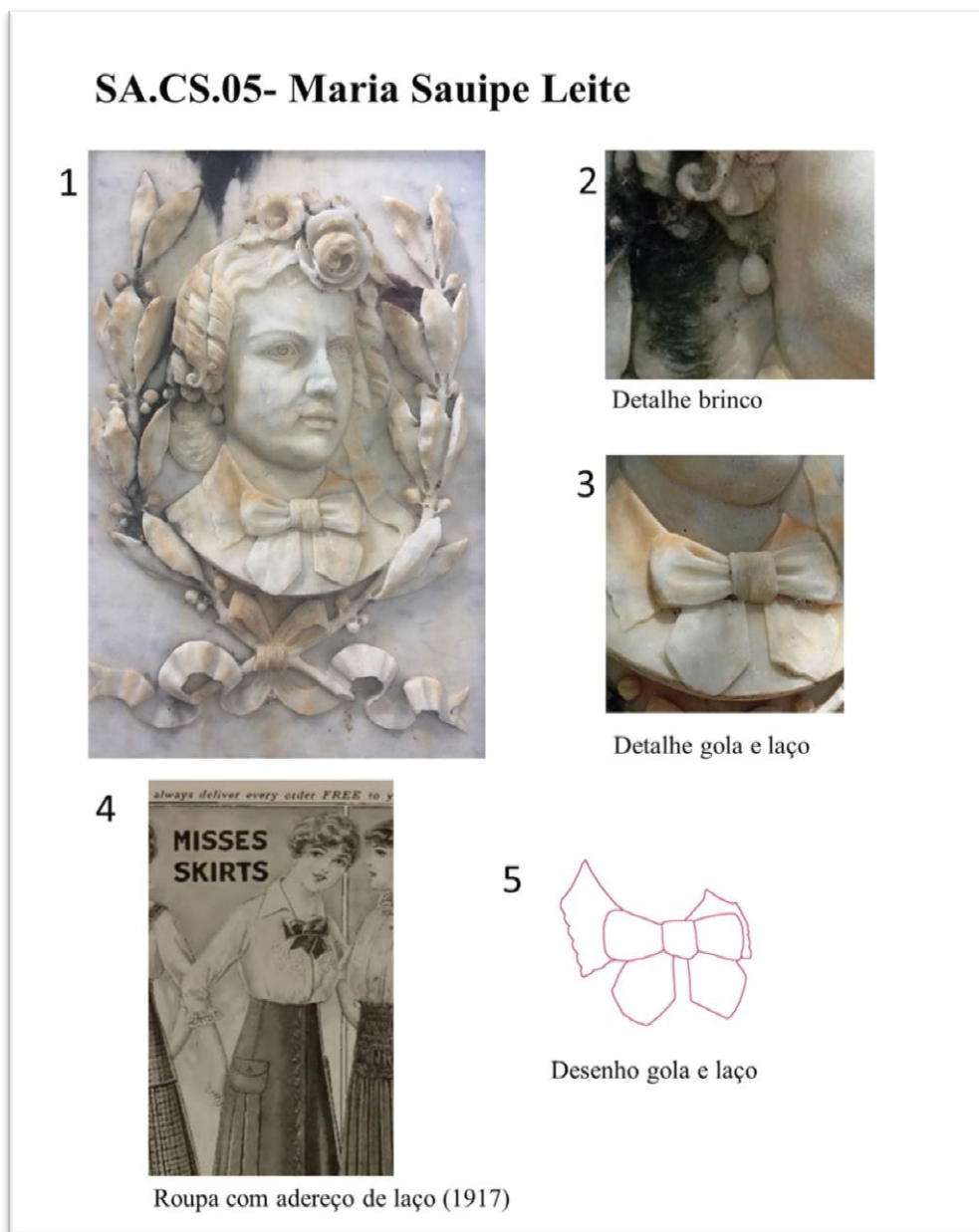
Figura 29- Prancha detalhes indumentária (1-fotografia da representação; 2- detalhe do brinco; 3- broche; 4-gola; 5- imagem comparativa; 6- desenho da gola e do broche)



Fotos: Caroline Teixeira/ Desenho: Aianne Bilitário/ Imagem: Apostila história da indumentária.
Disponível em:
https://wiki.ifsc.edu.br/mediawiki/images/9/99/Apostila_Hist%C3%B3ria_da_Indument%C3%A1ria.pdf.

O busto da baronesa de Sauipe é composto por uma representação envolta em dois ramos de café nas laterais presos na parte inferior por laçaria e arrematado com fita. A mulher está com um cabelo preso, contudo com cachos soltos na parte da frente, também possui rosas no topo da cabeça. O brinco aparece com um formato oval. A roupa da baronesa é composta por uma gola simples com a borda de bico arredondado, é fechada por um laço, que imita uma espécie de gravata borboleta feminina.

Figura 30- Prancha detalhes indumentária (1-fotografia da representação; 2- brinco; 3- detalhe do laço e gola da roupa; 4- imagem comparativa; 5-desenho da gola e do laço)

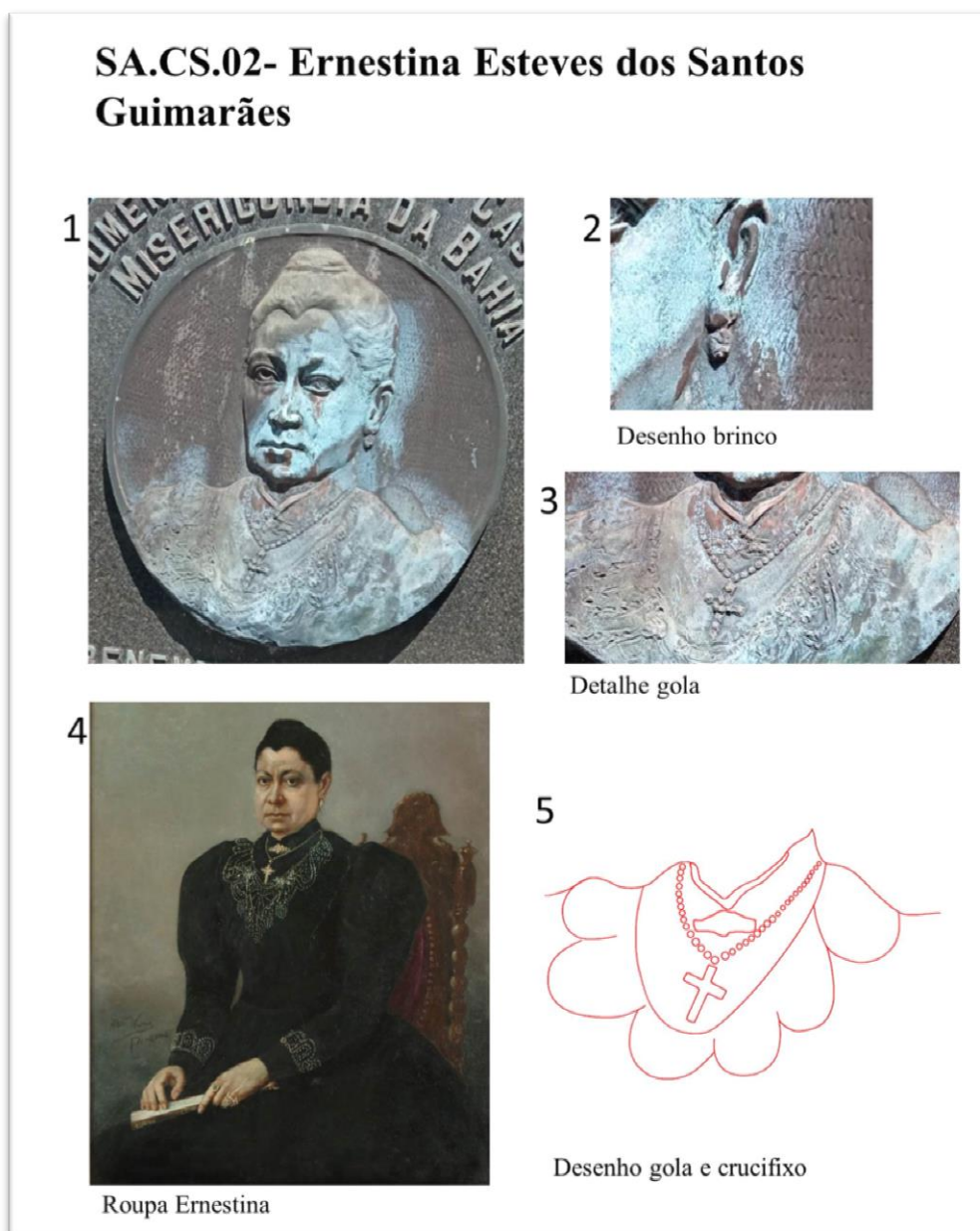


Fotos: Caroline Teixeira/ Desenho: Daniela Pereira/ Imagem: Catalogue de 1916. Disponível em: <https://www.slideshare.net/segolenegabet/catalogue-1916>

Ernestina Guimarães, benfeitora da Santa Casa, está retratada em sua sepultura através de um busto em alto-relevo feito a partir de um óleo sobre tela. A mulher aparece com o cabelo preso em um coque no alto da cabeça. O brinco tem um formato circular e tem detalhes que parecem representar pedrarias.

A roupa da figura feminina é um vestido de gola alta, fechada por um broche decorado também com pedrarias. Ernestina também carrega um crucifixo cravejado no pescoço. No busto, concomitantemente, aparece mangas bufantes e um bordado em pedras na parte superior da roupa. É um retrato que aparece cheio de ornamentos, se tornando uma exceção aos casos das representações femininas do Campo Santo.

Figura 31- Prancha detalhes indumentária (1- fotografia da representação; 2- brinco; 3- detalhe da gola do vestido; 4- retrato que inspirou o alto-relevo; 5- desenho gola, broche e colar)

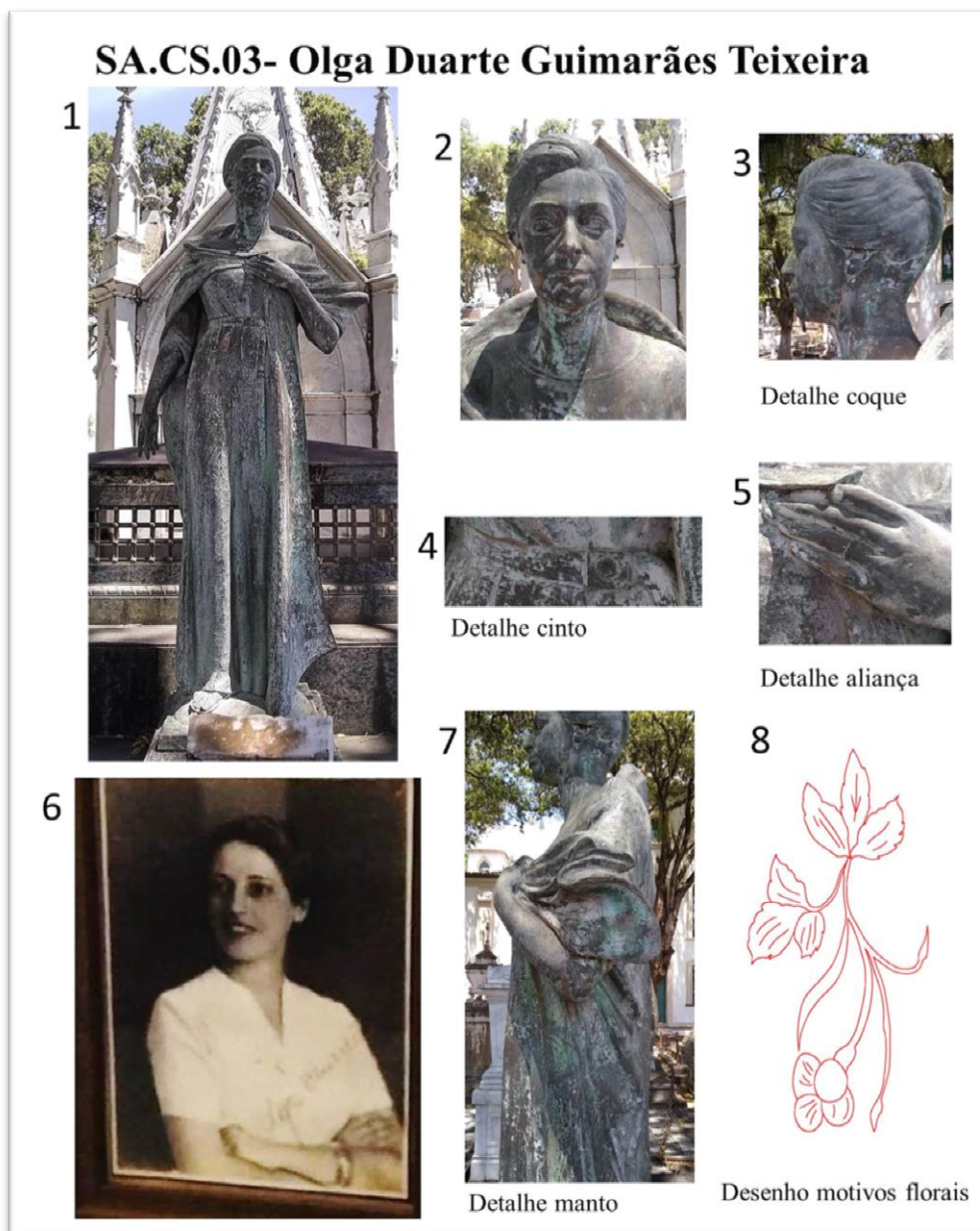


Fotos: Caroline Teixeira/Desenho: Aianne Bilitário e Daniela Pereira/ Quadro: Museu da Misericórdia

A sétima representação analisada é a de Olga Teixeira, a única escultura em tamanho natural dentro das imagens estudadas. A mulher é retratada de forma muito exuberante, apesar da simplicidade retratada nos atributos ornamentais das roupas. Também é apresentada com o cabelo preso em um coque mais baixo. Está em uma posição com a cabeça um pouco mais erguida e a mão esquerda sobre o peito, lembrando a figura de uma oradora. Não apresenta nenhuma joia, exceto pela sua aliança de casamento.

A roupa é composta por um vestido de meia manga longo até os pés, a roupa concomitantemente é composta por um cinto simples e com fivela pequena. Sobreposto ao vestido, Olga veste uma capa adornada com motivos florais. Os pés calçam uma sandália de dedo, simples e sem ornamentos rebuscados.

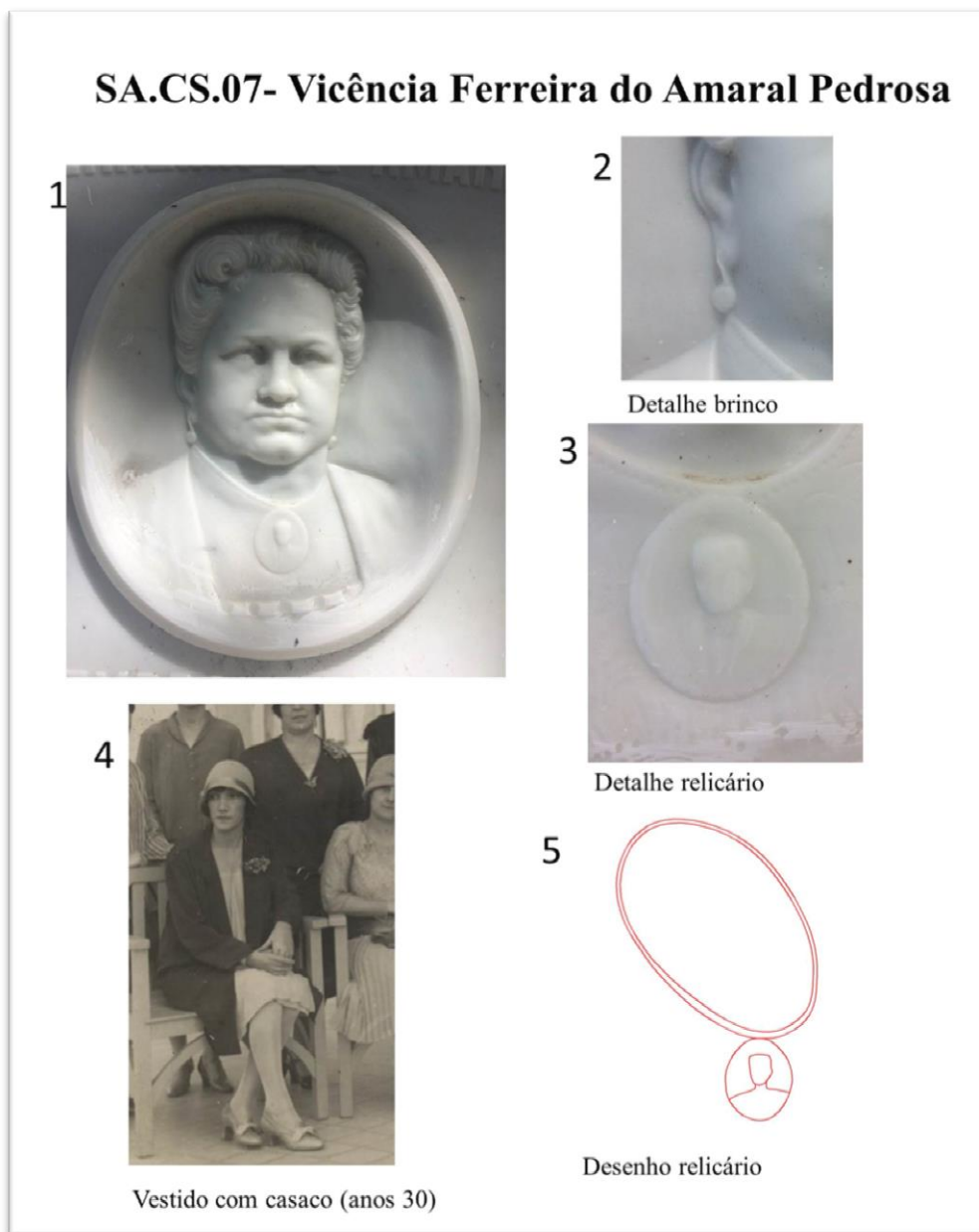
Figura 32- Prancha detalhes indumentária (1-fotografia da representação; 2- rosto aproximado da representação; 3- detalhe do coque; 4 detalhe do cinto; 5- detalhe da aliança; 6- fotografia de Olga; 7- detalhe da manto; 8- desenho dos motivos florais da manto)



Fotos: Caroline Teixeira/Desenho: Aianne Bilitário Foto de Olga Teixeira: Arquivo Anísio Teixeira

A senhora Vicência do Amaral Pedrosa é representada com o cabelo preso em um coque baixo, com brincos em formatos circulares. A roupa parece ser composta por duas peças superiores, por baixo pode ser uma blusa ou vestido e também possui uma espécie de casaco. A mulher também carrega um relicário que possui a imagem de um homem.

Figura 33- Prancha detalhes indumentária (1- fotografia da representação; 2- brinco; 3- detalhe relicário/ camafeu; 4- imagem comparativa; 5- desenho relicário/camafeu)

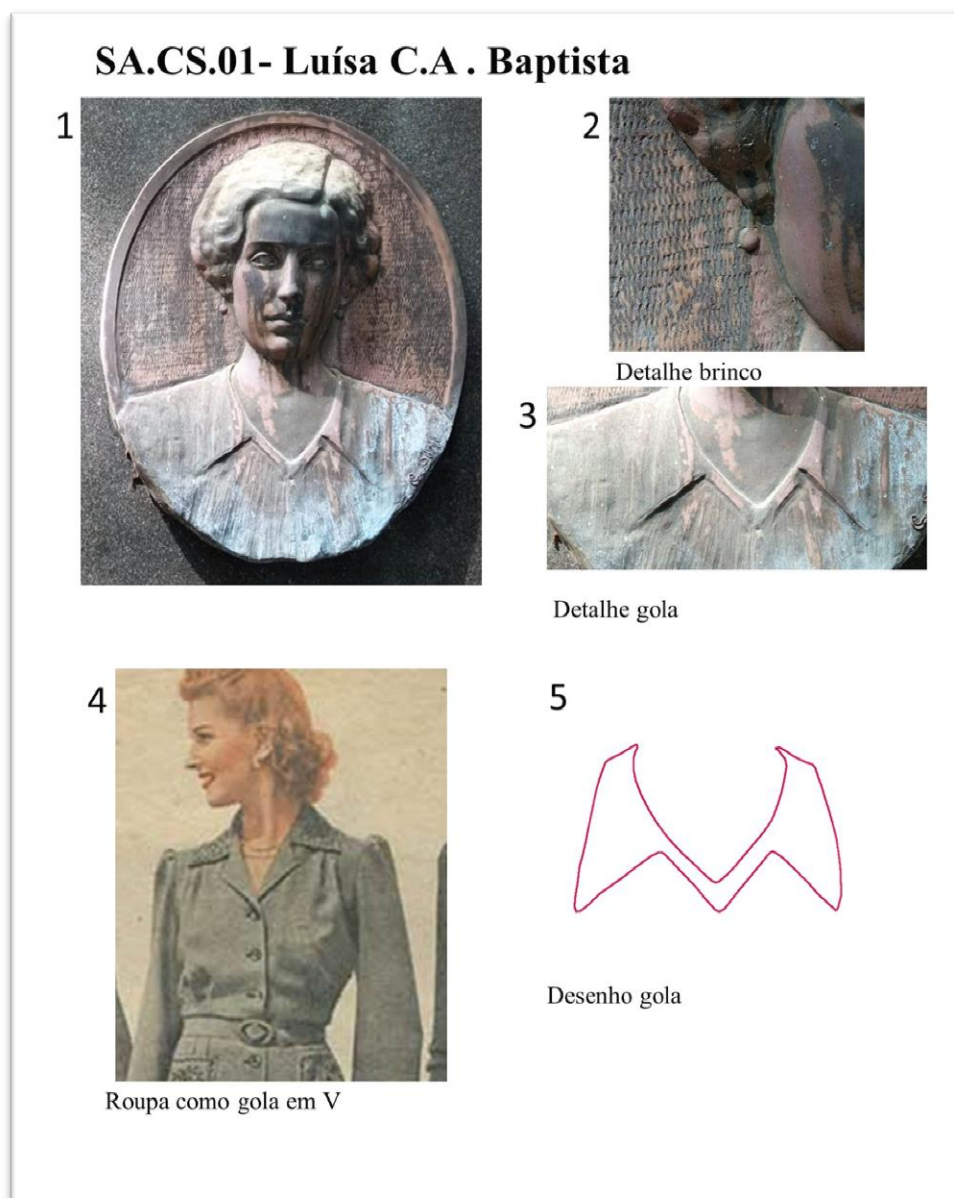


Fotos: Caroline Teixeira/ Desenho: Aianne Bilitário/ Imagem: Arquivo Nacional. Disponível em: <https://www.fashionbubbles.com/historia-da-moda/identidade-brasileira-na-moda-anos-30/>

A última figura analisada é imagem correspondente à ficha AS.CS.01, da senhora Luiza C. A. Baptista, que é representada de forma bastante sóbria. Um busto em alto-relevo, feito em bronze, aparece com os cabelos presos num coque. Os acessórios são poucos, apresenta apenas um par de brincos em formato circular. A parte superior da roupa possui uma gola V sem nenhum ornamento ou detalhe rebuscado.

A sobriedade das roupas é bastante comum no Cemitério do Campo Santo, em maior parte das representações tumulares o vestuário apresentado possui elementos básicos, decorações vultosas. A indumentária simples e sem exageros de ornamentos é exposta nas representações civis femininas das necrópoles estudadas.

Figura 34- Prancha detalhes indumentária (1- fotografia da representação; 2- brinco; 3- detalhe da gola; 4- imagem comparativa; 5- desenho gola)



Fotos: Caroline Teixeira/Desenho: Daniela Pereira/ Imagem: Blog História da Moda. Disponível em: <http://modahistorica.blogspot.com/search?q=30>


5.3.2. Análise da indumentária





A roupa presente nas representações tumulares femininas do Cemitério do Campo Santo é um item extremamente importante na análise da situação da mulher burguesa da cidade de Salvador, no período de 1850 até 1940. Por meio da análise da indumentária exposta nos retratos femininos é possível entender o cenário da moda na capital baiana e como a mulher burguesa permanece submissa ao sistema dominante patriarcal.





Os retratos mais comuns no local são os bustos, logo, aparece apenas a parte superior da roupa. Dessa forma, foi possível apenas supor o tipo de roupa usada a partir do conhecimento dos movimentos da moda no período em que essas mulheres foram representadas. Conjuntamente, analisaremos os elementos constituintes da vestimenta, sem definir exatamente o tipo de roupa pelas figuras retratadas.

As representações civis presentes nas sepulturas estão inseridas na faixa etária entre 27 e 80 anos. Dessa forma percebemos uma diferença nos ornamentos das roupas dessas mulheres. As figuras femininas que faleceram mais jovens possuem vestimentas com ornamentos mais rebuscados, enquanto as mais idosas apresentam uma veste mais simples e sóbria, como podemos ver na tabela 2, exceto pela imagem de Ernestina Guimarães, que falece já idosa, contudo o retrato escolhido para modelo do busto foi de quando ela estava na meia idade.

Tabela 2- Roupas das representações

NUMERO DA FICHA	IDADE	ITEM
AS.CS.02	82 anos	

AS.CS.07	79 anos	
AS.CS.04	76 anos	
AS.CS.08	Representação de mulher aparentemente idosa.	
AS.CS.01	42 anos	

AS.CS.03	Representação de mulher aparentemente de meia idade	
AS.CS.05	Representação de mulher aparentemente jovem	
AS.CS.09	31 anos	
AS.CS.06	27 anos	

A moda é um sistema de códigos de vestuário dinâmico, a cada estação ou época, o campo está em constante modificação. As novas tendências chegam e logo as

pessoas modificam o seu vestuário para estar de acordo com a onda vestimentar em voga. Para a sociedade burguesa é uma tarefa importante estar de acordo com a moda vigente; com o intuito de manter o seu status, precisam estar atualizados com os costumes atuais do mundo da moda.

Com a chegada da modernização em Salvador a elite baiana abandona os costumes rurais do Brasil Império e vai se habituando aos costumes sociais vindo com a modernidade. A sociedade burguesa soteropolitana foi adotando hábitos sociais mais refinados. Conjuntamente a moda segue a tendência e as roupas femininas adotam as influências vindas da então capital do país, o Rio de Janeiro. Através das revistas de moda, as mulheres baianas se atualizavam sobre o que vestir, como se comportar em ambientes públicos e regras de etiqueta (SILVA, 2009).

Segundo o autor Gilberto Freyre (1997) em seu livro “Modos de Homem e modas de mulher”, é de extrema importância que as mulheres burguesas estejam de acordo com a moda vigente, imitando as tendências vindas da Europa, dessa forma poderão demonstrar o poder político e social da figura masculina de sua vida. Por meio da moda e sua indumentária, a mulher poderá mostrar a sociedade o quanto é privilegiada financeiramente e socialmente. Por isso, se manter atualizada com as tendências da moda e ainda europeias é tão importante para as figuras femininas da elite baiana dos séculos XIX e XX (FREYRE, 1997).

O século XIX foi um período em que a moda feminina entrou num âmbito de rigorosos códigos vestimentares. As mulheres eram submetidas a usar itens do vestuário que pudessem manter a sua posição social e a sua moral. A roupa inspirada nas tendências europeias se tornava dispendiosa para vestir, com tecidos quentes e formatos que não condiziam com o clima tropical.

A partir de 1820 a roupa masculina caminhava para uma simplicidade, abandonando as muitas camadas de gola engomadas, as cores extravagantes. Ao mesmo passo, a roupa feminina continuava cheia de ornamentos. As roupas seguiam cheias de rendas, bordados, babados, fitas ornamentais (XIMENES, 2009). Silva (2009) ressalta que a moda feminina,

Refletiu o romântico e improdutivo papel ao qual o sexo feminino era destinado. As saias adquiriram amplidão, a tendência de enfatizar as dimensões da saia fazia que a mulher usasse, sob elas, até sete ou oito anáguas. As blusas procuravam a alargar as espáduas, até o exagero, em uma

linha caída, sublinhada por grandes babados. As enormes mangas, desmesuradamente cheias, conjugadas às imensas saias e às cinturas de vespa, davam à mulher um aspecto de ampulheta, moldadas pelos torturantes espartilhos. Aqui é importante lembrar, que como ideal estético para usar os vestidos franceses, as senhoras e senhorinhas baianas precisaram recorrer aos espartilhos, corseletes, crinolinas e mais tarde as anquinhas. Ao mesmo tempo foram lançadas as ceroulas de algodão e renda como novidade para prevenir conta o vento que poderia levantar as saias (SILVA, 2009, p.38).

As representações que datam do século XIX no Cemitério do Campo Santo (Maria do Carmo Coelho e Maria Joana de Freitas) demonstram um pouco da moda usada na cidade de Salvador no período. A indumentária retrata mulheres do final dos Oitocentos, as roupas exibem as golas altas e fechadas, ostentam broches decorativos e adornos nos cabelos. Apesar de não possuir muitos motivos decorativos, a roupa possui atributos que denotam o pertencimento a classe burguesa da cidade do final do século XIX.

Com a virada do século, Salvador já está uma cidade totalmente adaptada aos ares modernos, com os desejos pela modernização, a elite soteropolitana muda seus hábitos sociais influenciados pela nova onda da industrialização. Dessa forma, a moda também entra na mudança, e a capital ganha novas lojas de roupas e com isso a mudança do vestuário consequentemente se torna latente (SILVA, 2009).

Com as mudanças chegadas a cidade, a moda ganha novas formas e tendências, o início da *Belle Époque* traz as influências do *Art Nouveau* para a moda do começo do século XX. Silva (2009) afirma que o estilo traz para as roupas “linhas curvas, graciosas e exageradas que entrelaçam com a ramagem e flores”. A *Belle Époque* que começa ainda no final do século XIX (por volta de 1889) influencia a sociedade baiana fortemente e é marcada pela riqueza, moda e os manuais de conduta para a sociedade. Na indumentária feminina Silva (2009) ressalta que,

Na *Belle Époque* a indumentária feminina primava pelo seu aspecto ornamental. O corte da roupa era importante, mas o que determinava sua elegância era a maneira como era decorada. O feitiço dos vestidos acentuava o busto graças ao corpete, (modelo próximo do antigo espartilho) que o empurrava para frente, jogando os quadris para trás, o que resultou numa silhueta S. As saias dançantes em forma de sino varreram o chão. Os tecidos crepes, musselinas se seda, tule e chifon foram os preferidos para confecção de roupas das mulheres de classes abastadas. Os bordados formavam arabescos (ornato de origem oriental, no qual se entrelaçavam linhas, ramagens, flores, etc.). Muitos trajes eram inteiramente bordados ou pintados à mão em motivos florais. Em especial as rendas eram muito conceituadas na época, enfeitando prodigamente os decotes, saias e manga dos vestidos. As blusas eram peças adornadas com pregas e entremeios. Algumas_ como

descreve algumas pranchas de moda da época_ possuíam babados circulares de musselina e nervuras, tendo o babado um aspecto de espiral muito trabalhoso (SILVA, 2009, p. 81, 82).

As roupas usadas pelas mulheres nos espaços públicos continuavam recatadas, contudo sem as rigorosidades do século XIX (figura 35). Golas altas, fechadas até o pescoço, exibiam sua dona vestida de acordo com as regras aceitas pela sociedade burguesa do período. A mulher, através da vestimenta, deveria manter a sua moral guardada.

Figura 35- Vestidos, início século XX



Fonte: Revista Moda Ilustrada, Silva (2009)

Com o decorrer do século, a indumentária feminina ganha novas mudanças, deixando de lado alguns itens extremamente rigorosos, dando outros movimentos para as vestes da mulher. Mais uma vez influenciados pela moda europeia, mais especificamente pelo estilista francês Paul Poiret, a roupa ganha formas mais livres, sem

o rigor dos espartilhos, tecidos pesados e cortes engomados. As vestimentas auferem linhas mais fluidas e livres. De acordo com Silva (2009), a partir de então as mulheres da elite baiana começam a usar roupas mais condizentes com o clima tropical.

Com a explosão da Primeira Guerra mundial, o cenário da moda feminina sofre mudanças e ganha uma sobriedade nas roupas devido as dificuldades causadas pelo evento. Os novos arranjos sociais, também obrigam as mulheres das classes mais baixas a adotarem roupas mais práticas que pudessem facilitar a vida diante de sua nova realidade, agora chefes de famílias, as mulheres da classe trabalhadora começam ocupar os lugares dos homens no mercado de trabalho. Obviamente o Brasil é menos atingido pelos efeitos da guerra, contudo ainda houve muitas mudanças na vida das mulheres que tiveram seus maridos enviados para a luta na Europa (SILVA, 2009).

Para as mulheres da elite, a realidade não muda como para as outras classes. Em relação a moda continuam a seguir as tendências europeias, principalmente francesas. Contudo, como na França as roupas mudam os movimentos, no Brasil a influência da moda mais contida chega às vitrines e as baianas logo seguem os novos comportamentos vestimentais (SILVA, 2009).

Os autores Henrique Sena dos Santos e Renata Pitombo Cidreira (2020) no artigo intitulado “Jornalismo de moda e visualidades femininas nas revistas ilustradas de Salvador no início do século XX” discorrem sobre como no final dos anos do século XIX e início do XX o cenário feminino começa a mudar. Através das revistas que circulavam na capital baiana no período, é possível verificar a saída das mulheres dos ambientes estritamente privados.

As mulheres soteropolitanas começam a frequentar os lugares públicos e passam a ocupar novas posições na sociedade, participando de eventos sociais e ganhando destaque nos eventos sociais e nas revistas baianas. Os autores salientam que no final do século XIX, as mulheres aparecem nas fotografias junto com figuras masculinas e no âmbito familiar, sempre ligada a uma logica patriarcal. Cidreira e Santos (2020) afirmam que,

Nessa atmosfera, um conteúdo envolvendo a presença feminina, embora timidamente existente desde as primeiras edições da revista, começa a aparecer de modo sistemático. As fotografias, sobretudo posadas, passam a retratar as mulheres compondo cenários familiares ao redor de homens, geralmente seus pais, maridos e irmãos, os elementos centrais das imagens. Por sua vez, as propagandas também investem na figura da mulher para a

venda de produtos, como chocolates, cigarros, remédios e artigos de beleza. É nesse contexto que encontraremos as primeiras evidências sobre a moda nas revistas ilustradas da cidade ainda nos anos 1900 (CIDREIRA, SANTOS, 2020, p. 148).

Ainda nos anos iniciais do século XX as aparições femininas nas revistas da capital adquirem outras perspectivas, começam a abordar outros assuntos relacionados a mulher. De acordo com Cidreira e Santos 2020, os assuntos que aparecem sobre mulheres são diversos, como concursos de belezas, perfis de senhoras e senhorinhas da elite de Salvador, presença em eventos esportivos.

As propagandas relacionadas à moda feminina também são comuns nas revistas de produção baiana nos primeiros anos dos noventa. A moda assume um papel importante na visibilidade feminina. Os autores salientam que os assuntos relacionados ao consumo feminino foram bastante difundidos nas revistas do período, além de colunas desenvolvidas especificamente para apreciação feminina. “Postais Femininos e “Pensamentos Íntimos” que apresentam as opiniões das jovens e senhoras sobre temas como casamento, festas, família, religião, entre outros” (CIDREIRA, Santos, 2020, P. 151).

Durante a guerra e no pós-guerra a roupa feminina sofreu várias mudanças, sendo o encurtamento das saias e vestidos a maior conquista para as mulheres. Para as brasileiras e baianas, foi um avanço positivo, que enfim deixava para trás as roupas pesadas, longas e desconfortáveis. Contudo a parte de cima ainda era recatada. Nos primeiros anos do século XX, os vestidos e blusas continuavam sem mostrar muito a parte superior do corpo (SILVA, 2009).

A indumentária das mulheres representadas nas necrópoles do Campo Santo segue o padrão da moda vigente dos anos iniciais na cidade de Salvador, todas estão apresentadas com golas sem mostrar a região dos ombros e peito. As roupas possuem detalhes de babados e motivos decorativos que remetem a estampas. As representações da senhora Maria José Pedrosa e Joaquina de Azevedo, exibem uma gola *Médici*¹¹,

¹¹ As golas Médici são atributos ornamentais das roupas do século XVI, em que a moda renascentista estava em voga. Na moda feminina predominaram as roupas coloridas, quadris largos, conquistados artificialmente através de armações feitos de madeira ou de barbatanas de baleia. Além disso, o uso de corpetes foi profusamente difundido, deixando a cintura fina. No período também prevaleceu o uso de golas altamente trabalhadas, de modo que chamasse atenção para o busto feminino. “com relação ao rufo,

como mostra na imagem 36. O caso das golas Médici que parecem nas duas representações do Campo Santo, é específico. Esse tipo de ornamento foi bastante usado no Renascimento, onde a moda usava as chamadas golas *rufio* que na moda feminina evolui e se torna a gola *Médici* (BRAGA, 2022).

Algumas pessoas durante o século XIX resgatam ornamentos de estilos passados e passam a usar itens que já estiveram na moda no passado. O autor João Braga (2022) afirma que no período romântico, a moda feminina passou por um momento de resgate e buscou inspirações no passado (BRAGA, 2022). De acordo com O'Hara (1992) as gola *Médici* também foi muito usada em vestidos de baile durante o século XIX.

Figura 36- Ilustrações Golas Médici



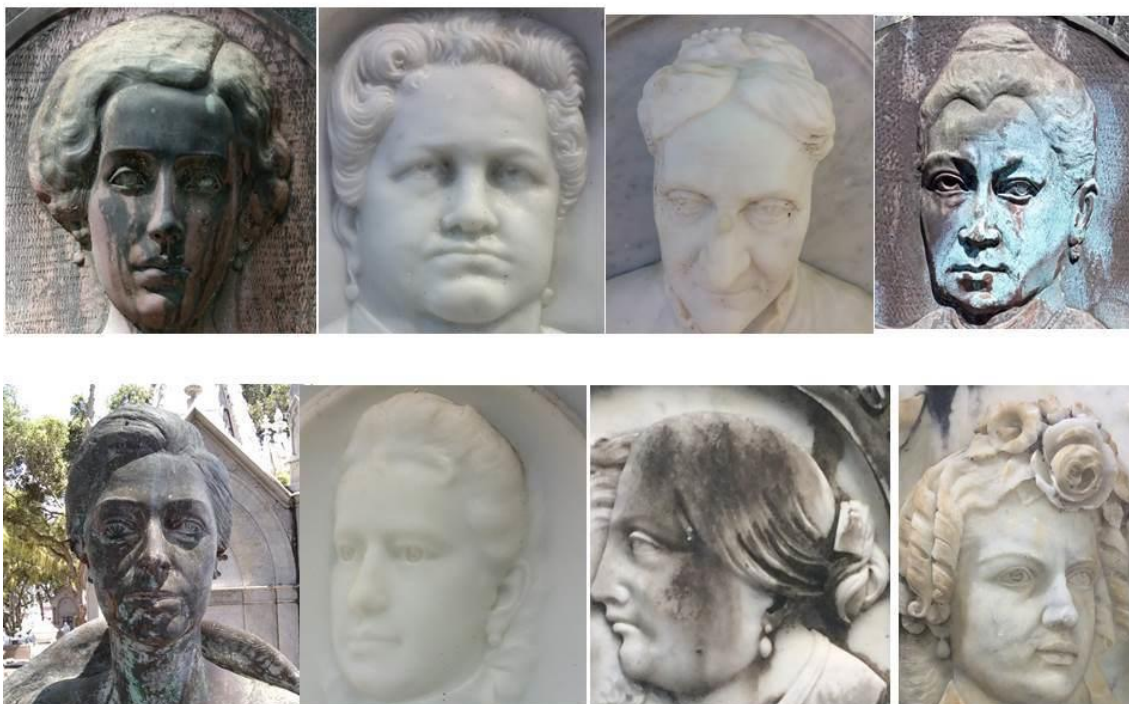
Fotos: Caroline Teixeira/ Imagens: Blog História da Moda. Disponível em:
<http://modahistorica.blogspot.com/2013/09/historicismo-na-moda-segunda-metade-do.html>

As mulheres representadas no Campo Santo aparecem sempre com expressões contidas, mantendo a feição séria e sóbria. Além das expressões faciais, os cabelos sempre presos em penteados no formato de coques, ajudam a figura feminina manter a aparência séria e contida. Como mostra a figura 34, todas as retratadas estão de cabelos presos.

ele evoluiu e ganhou outra identidade, transformando-se em outro tipo de gola, também branca e rendada, em uma espécie de resplendor que contornava a parte de trás da cabeça, tendo uma abertura frontal que valorizava o decote do corpete. Essencialmente para as mulheres, essa foi a gola Médici (BRAGA,2022, p. 61,62).

Geralmente aparecem com coques simples, com exceção da Baronesa de Sauipe, que expõe cachos soltos na parte da frente do cabelo. Além disso, no alto da cabeça, o penteado é ornamentado com flores. Conjuntamente, Maria Joana de Freitas e Maria do Carmo Coelho, aparecem com presilhas decorativas nos cabelos.

Figura 37- Penteados das Representações



Fotos: Caroline Teixeira

Ao longo da história, tudo relacionado à imagem da mulher era observado e controlado. O cabelo da mulher, segundo Michele Perrot (2006) é símbolo de feminilidade e de sua sexualidade, logo, historicamente, os cabelos teriam que ser escondidos e controlados. Não é a toa que as mulheres representadas aparecem sempre de cabelos presos. Não é intenção da classe burguesa, que suas mulheres sejam representadas com características sensuais.

A autora Mary Del Priore cita em seu livro “Histórias da gente brasileira império” (2016) sobre os costumes das senhoras brasileiras, em relação ao cabelo, que geralmente só as classes altas possuíam, já que demandavam trabalho e água para manutenção do mesmo. No entanto, geralmente as mulheres casadas usavam os cabelos presos,

As senhoras casadas traziam a severidade como marca de distinção: poucos adereços, o vestido escuro ou negro, geralmente com detalhes discretos de miçangas, renda ou pregas. E joias simples, tipo broche ou brincos pequenos. Cabelos em coques presos para trás e tranças presas em laçarotes eram uma opção possível (PRIORE, 2016, p 296).

A autora ainda ressalta que as mulheres não poderiam sair em locais públicos com os cabelos soltos, logo, o coque foi muito usado pelas mulheres ao saírem do espaço privado. Esse aspecto é notável nas representações estudadas, por estarem em um ambiente de circulação pública, todas as mulheres são retratadas com os cabelos presos.



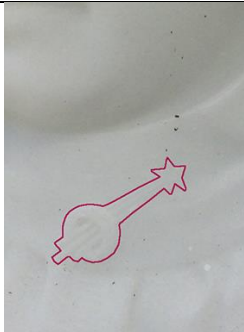


As joias (tabela 3) que aparecem nas representações femininas não são extravagantes, possuem uma sobriedade parecida em maioria das mulheres retratadas. Os acessórios predominantes são os brincos e colares, sendo que os acessórios para o pescoço aparecem apenas nos retratos da senhora Vicência e da benfeitora da Santa Casa Ernestina Guimarães.

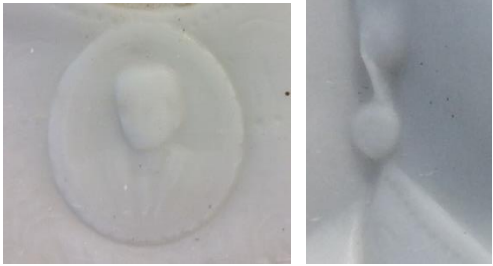
Os broches também são muito presentes nos bustos femininos, das 9 representações, os itens aparecem em 5 imagens. Os tipos são em variadas formas e tamanhos, maioria aparenta possuir pedrarias, o que denota mais ainda uma forma de destaque da figura representada. Esses atributos ornamentais entram no guarda-roupa feminino do século XIX e XX como item de luxo. As mulheres ostentavam em suas roupas com o intuito de decorar as roupas e demonstrar o poder econômico através das pedras preciosas dos broches.

Silva (2009) explana que na *Belle Époque* as senhoras e senhorinhas da elite baiana usavam copiosamente joias, incluindo os broches. A autora ainda afirma que podemos encontrar no Museu do Traje e Têxtil uma grande quantidade de joias originais e marcantes usadas pelas mulheres da burguesia soteropolitana. O estilo que predominava no período era o *Art Nouveau*. Os broches seguiam cumprindo o papel de item essencial ao vestuário feminino fazia parte da composição da indumentária, Silva (2009, p. 91) afirma “[...] as mulheres vivenciaram a *Belle Époque*, preocupando

exageradamente com a composição do vestuário, desde escolha do tecido, formas até o uso dos adornos, tudo deveria estar em conformidade com o modismo vigente [...]”.

Tabela 3- Acessórios das representações

NÚMERO DA FICHA	TIPO DE ACESSÓRIO	ACESSÓRIO	
AS.CS.04	Broche e brinco		
AS.CS.08	Broche e brinco		
AS.CS.06	Broche e brinco		
AS.CS.09	Broche e brinco		

AS.CS.05	Brinco	
AS.CS.02	Colar, broche e brinco	
AS.CS.03	Aliança	
AS.CS.07	Camafeu e brinco	

AS.CS.01	Brinco	
----------	--------	--

No quesito das joias, era de extrema importância à presença dos mesmos na indumentária feminina, anéis, pulseiras, brincos, broches, colares de vários tipos, fivelas de cintos, entre muitos outros. Dentro dessa gama de ornamentos, podemos perceber o uso comum nas representações tumulares do Campo Santo. Das 09 representações, 08 usam brincos, os broches estão presentes em 05 retratos, além de duas mulheres usarem colares. Os pentes e presilhas também foram muito usados na *Belle Époque*, também sob a influência europeia, era comum esse tipo de ornamento. Nas representações, 03 mulheres usam o atributo decorativo (SILVA, 2009).

No século XIX as joias assumem o estilo Neoclássico e depois o Rococó. Os ornamentos passam a exibir formas mais assimétricas e de linhas leves. Os itens florais foram os motivos mais comuns na ornamentação das joias. Durante o período também vigorou a diferenciação entre acessórios para o dia e para a noite, sendo as noturnas, mais brilhantes. No decorrer do século XX, a *Art Nouveau* e *Art Deco* passam a influenciar a produção de joias no Brasil (BESSA, ROSA, 2014).

Ainda durante o Oitocentos, houve uma grande influência de joias de estilo sentimentais e *in memoriam*, que seriam acessórios com representações ou itens que lembravam pessoas queridas para que as usassem como ornamento. A influência inglesa se espalhou para a Europa e conseqüentemente chega ao Brasil, que no período tinha como hábito comum o uso das tendências europeias (BESSA, ROSA, 2014). No Cemitério do Campo Santo, na sepultura da senhora Vicência, encontramos o relicário com a imagem de um homem, um exemplar claro da tendência das joias sentimentais.

As joias de afeto, também conhecidas como joias de luto foram populares na cidade de Salvador, no artigo “A joia como adorno mediador de presença: conformando memória e afetividade a partir de uma joalheria de luto”, as autoras Renata Pitombo

Cidreira e Gina Rocha Reis Vieira (2022) demonstram a presença desses ornamentos nas famílias das classes abastadas da capital baiana. As joias fazem parte da coleção do Museu Carlos Costa Pinto e demonstram como o costume europeu foi difundido no Brasil.

As joias de luto fazem parte do jogo da memória através da materialidade, quando cumprem um papel de evocador da presença das pessoas que não estão mais presente no plano terrestre. De acordo com as autoras,

As joias de luto se apresentam como suportes ativos na composição do repertório de memórias que contam histórias e aguçam emoções, recordações, sensações e aspirações. Vale salientar que há registros que apontam a criação e o uso de joias de luto desde a Idade Média (DELORME, 2004); no entanto, elas se tornam pujantes à composição das aparências no século XIX, sobretudo no período vitoriano, que corresponde ao reinado de 64 anos da Rainha Vitória¹³ no Reino Unido. A época era sublinhada por uma fuga da realidade, por um romantismo soturno embalado por uma série de contradições sociais que se revelavam nos desejos por uma fuga da realidade no mundo humanístico, prevalecendo a imaginação sobre o espírito crítico. As máquinas trabalhavam a todo vapor, catedrais góticas e palácios no estilo renascentistas eram edificadas (CIDREIRA, VIEIRA, 2022, p. 12).

No final do século XIX e início do XX a *Art Nouveau* continua a dominar a produção de joias na Europa, de acordo com Bessa e Rosa (2014) os motivos florais, de animais e insetos são muito fortes, contudo, com formas mais distantes da realidade, como formatos mais curvilíneos, leves e que mantinham um equilíbrio estético.

Nos anos iniciais dos Novecentos, o glamour das joias marcou o período, o uso de pedras preciosas era marca da elite, segundo Bessa e Rosa (2014, p.10) “[...] vários movimentos inovadores se espalhavam pela Europa, entre eles o Fauvismo, Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Neoplasticismo, Dadaísmo”.

Nas representações do Campo Santo, a presença desses ornamentos é bastante considerável, sendo que em algumas mulheres aparecem de forma mais discreta, contudo não deixam de aparecer. As joias são variadas, como dito anteriormente, aparecem como brincos, colares, pedrarias nas roupas, aliança e broches.

5.2 As roupas na sociedade soteropolitana como controle do corpo feminino

Já ficou claro que a roupa perpassa os sentidos mais básicos de cobrir e proteger o corpo e constrói uma linguagem muda acerca da pessoa que a veste. No cenário feminino, a indumentária e a moda além de assumir a identidade pessoal do seu usuário, tornam-se instrumentos da sociedade para controlar o corpo da mulher. Entendendo o sistema da moda como um *legissigno* é possível entender que o movimento se torna aliado no papel de inferir regras sobre o corpo feminino.

O movimento da moda é composto por códigos, carregados de significado e sentidos. Os usuários quando a roupa, que faz parte do sistema, comunica o corpo. De acordo com a teoria de signos de Pierce (2010), pautado no conceito da terceiridade, podemos apreender os sentidos dos signos presentes nas indumentárias femininas das representações tumulares do Campo Santo.

Diana Crane (2006) em seu livro “A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade” afirma que a ideologia dominante masculina pautavam seus ideais na crença de identidade de gênero¹², em que as mulheres cumpriam um papel diferente e inferior ao homem. Dessa forma, a roupa e a moda “[...] tinham elementos de controle social, pois exemplificavam a concepção dominante e bastante restritiva dos papéis femininos” (CRANE, 2006, p.48).

A moda como controle do corpo feminino atua mais ainda nas classes burguesas do século XIX, quando as mulheres possuíam papéis delimitados aos ambientes doméstico e privado. A sociedade patriarcal e machista infere sobre o corpo da mulher ordens relacionadas ao seu gênero considerado inferior ao dominante. Sobre essa questão Crane (2006) discute que,

¹² Gênero refere-se à construção social do sexo anatômico. Ele foi criado para distinguir a dimensão biológica da dimensão social, baseando-se no raciocínio de que há machos e fêmeas na espécie humana, no entanto, a maneira de ser homem e de ser mulher é realizada pela cultura. Assim, gênero significa que homens e mulheres são produtos da realidade social e não decorrência da anatomia de seus corpos. Por exemplo, o fato de as mulheres, em razão da reprodução, serem tidas como mais próximas da natureza, tem sido apropriado por diferentes culturas como símbolo de sua fragilidade ou de sujeição à ordem natural, que as destinaria sempre à maternidade (MÓDULO II: GÊNERO, PODER 360, 2012, p.39).

[...] As roupas da moda são usadas para fazer uma declaração sobre classe e identidade sociais, mas suas mensagens principais referem-se às maneiras pelas quais mulheres e homens consideram seus papéis de gênero, ou a como se espera que eles os percebam. No século XIX as roupas da moda geralmente expressavam os papéis das mulheres da classe alta [...] o papel da mulher da classe alta, que não devia trabalhar nem dentro nem fora de casa, refletia-se na natureza ornamental e nada prática do estilo das roupas da moda. [...] (CRANE, 2006, p. 47-48).

Esses papéis, como afirma Bourdieu estão encrustados na estrutura da sociedade patriarcal, onde as figuras masculinas assumem o papel natural de dominador e exerce a sua dominação sobre o corpo da mulher. Para isso usa os atributos disponíveis para exercer esse controle sobre a vida das mulheres, e a indumentária e a moda são um exemplo de instrumentos de dominação.

O conceito de gênero foi sempre usado pela sociedade patriarcal como algo demarcador de papéis pré-determinados para os seres sociais. Segundo a autora Joana Maria Pedro (2005) na língua portuguesa se atribui gênero para todas as coisas, até os seres inanimados possuem determinação quanto ao gênero, como “a caneta” ou “o livro”.

A autora afirma a diferenciação de gênero e sexo passou a ser usado por movimentos feministas nos anos 80, que entenderam que a palavra gênero se torna diferente do sexo porque é um conceito criado culturalmente. Determinar comportamento a partir do sexo biológico não teria sentido, já que os humanos constroem comportamentos a partir do contexto social no qual estão inseridos, sobre essa questão a autora afirma,

Nem todas as espécies se reproduzem de forma sexuada; mesmo assim, as palavras que as designam, na nossa língua, lhes atribuem um gênero. E era justamente pelo fato de que as palavras na maioria das línguas têm gênero, mas não têm sexo, que os movimentos feministas e de mulheres, nos anos oitenta, passaram a usar esta palavra “gênero” no lugar de “sexo”. Buscavam, desta forma, reforçar a ideia de que as diferenças que se constatavam nos comportamentos de homens e mulheres não eram dependentes do “sexo” como questão biológica, mas sim eram definidos pelo “gênero” e, portanto, ligadas à cultura (PEDRO, 2005).

O feminino e masculino desde o nascimento teriam funções específicas segundo o sexo¹³ de nascimento. É importante salientar, que o gênero é algo construído socialmente. Segundo Pedro (2005) para os teóricos Robert Stoller e Joan Scott o conceito de gênero era percebido por perspectivas diferentes. Enquanto Stoller entendia que “gênero era o sexo social/cultural e sexo se referia à biologia” para Scott o gênero acontecia nas relações sociais e se constituíam nas relações de poder (PEDRO, 2005, p.86).

Delimitar ações baseadas na noção de gênero é algo que os seres humanos constroem socialmente durante toda a sua vivência. A sociedade atribui papéis específicos para cada pessoa de acordo com o seu gênero construído. Na sociedade patriarcal, o gênero é usado como poder e coloca as mulheres num papel de subserviência. Há uma forma “correta” que cada um se comporta mediante a sociedade, como a mulher, que tem que observar como senta, se comporta em público, fala, dança e, inclusive, como se veste (MÓDULO II: GÊNERO, PODER 360, 2012).

As relações de poder atribuídas ao gênero, sempre favorecem os homens heterossexuais, colocando as mulheres à margem e as controlando em praticamente todos os âmbitos da sociedade. Às mulheres são relegados os espaços privados e destinadas ao controle da sociedade patriarcal e machista. Flávio Aparecido de Almeida e Luciano Dias de Souza (2021) no livro “Desigualdade Social e de Gênero: desafios, perspectivas, retrocessos e avanços” sobre as relações de poder relacionadas ao gênero ressaltam que,

Ao tratar das relações de gênero, trata-se também das relações de poder. À medida que as relações existentes entre masculino e feminino são relações desiguais, assimétricas, mantêm a mulher subjugada ao homem e ao domínio patriarcal. As mulheres subjugadas e enquadradas em um sistema de obediência, submissão, diferença nas tarefas e comportamento recatado no cotidiano; aos homens a liberdade (ALMEIDA, SOUZA, 2021, p.14).

¹³ É importante salientar a diferença de sexo e gênero, os dois termos apesar de serem constantemente confundidos, se referem a duas coisas distintas. Quando falamos de sexo, estamos nos referimos a algo fisiológico, natural e biológico, refere-se a dicotomia macho e fêmea. Já o gênero é algo totalmente construído socialmente e culturalmente. A pessoa constrói ao longo da sua vivência (BARNARD, 2005).

Pedro (2005) ainda fala sobre relações de poder baseadas no gênero, são construídas a partir de um entendimento das diferenças sexuais impostas pela sociedade, como se fosse algo natural, intrínseca ao homem o papel de dominador, como também afirma Bourdieu. A autora completa “[...] concluía Scott, gênero é a organização social da diferença sexual” (PEDRO, 2005, p. 86).

No âmbito da moda, a desigualdade de gênero também é latente. Com papéis passivos e de inferioridades ditados pela sociedade paternalista, à dominação do corpo feminino é igualmente praticado por essa sociedade. A roupa é carregada de signos e sentidos que comprovam o controle do corpo da mulher. Almeida e Souza (2021) discutem que o homem domina todas as esferas sociais públicas, desde a política, religião, construção do pensamento social, sistemas culturais e a moda. Os autores ainda ressaltam que as mulheres historicamente foram destinadas os papéis de subordinação, “[...] sem a oportunidade de ser ouvida e de participar de decisões importantes, até mesmo com relação ao seu próprio corpo. Numa ditadura religiosa ou da moda” (ALMEIDA, SOUZA, 2021, p. 19).

Nas representações tumulares do Cemitério do Campo Santo podemos observar vários itens que carregam significado dos papéis de obediência inferidas pela sociedade patriarcal e a moda às mulheres da cidade de Salvador dos anos 1850 à 1940. A moda cumprindo o seu papel de comunicador social, apreendiam nas roupas valores impostos pela sociedade no qual o sistema da moda estava inserido. Para as mulheres, os signos que a roupa e a moda carregam moldam o corpo feminino. É perceptível as mudanças dos trajes que capturam como a moda é usada como instrumento da dominação masculina sobre o corpo das mulheres (XIMENES, 2010).

As roupas podem servir como aprisionamento e controle do corpo das mulheres, as tendências, sobretudo, do século XIX foram muito rígidas. Cheia de aparatos que enjaulavam a liberdade feminina, cumpriam o papel de controlar a sexualidade e a moral das mulheres, casadas ou jovens. A sociedade precisou de agentes que executassem a função de controlar o mundo feminino. O âmbito familiar, a igreja e a escola, foram instituições fundamentais nesse processo (XIMENES, 2010).

As roupas masculinas ao longo do tempo caminham para uma sobriedade e praticidade. Representa o homem que precisa de agilidade no dia-a-dia, ativo, público.

Os homens eram figuras ligadas ao externo, que saem para trabalhar, logo precisam de liberdade vestimentar para executar todas as suas tarefas. Já ao mundo feminino ficaram destinadas as roupas dispendiosas, que representassem a vida sem muitos afazeres, já que as mulheres da elite não possuíam muitas ocupações a não ser cuidar do ambiente doméstico e da aparência. Sobre a dicotomia das roupas, Bourdieu (2012) diz que,

Enquanto, para os homens, a aparência e os trajes tendem a apagar o corpo em proveito de signos sociais de posição social (roupas, ornamentos, uniformes etc.), nas mulheres, eles tendem a exaltá-lo e dele fazer uma linguagem de sedução. O que explica que o investimento (em tempo, em dinheiro, em energia) no trabalho de apresentação seja muito maior na mulher (BOURDIEU, 2012, p. 118).

A roupa demonstra os papéis que foram destinados à mulher pela sociedade, roupas difíceis de usar, de se locomover, retratam mulheres que não podiam ocupar outra tarefa a não ser a de se preocupar com a aparência. As roupas deviam seguir as tendências da moda, além de demonstrar a identidade da pessoa que a vestia (de mulher recatada e de bem, segundo as normas da sociedade do período).

Os valores morais também tinham que ser expostos nas roupas, às mulheres da elite obviamente teriam que usar vestes que não expusessem o corpo de forma indecente. As áreas que tinham que ficar cobertas eram pensadas como muito cuidado, para que as usuárias não cometessem o erro de usar uma roupa que não estava de acordo com a moralidade da época (XIMENES, 2010).

As roupas presentes nas representações tumulares da necrópole estudada estão carregadas de sentidos que denotam o caráter conservador da sociedade soteropolitana e se transforma em signos de mulheres com aparência idealizada por essa sociedade. As mulheres aparecem vestidas sempre com indumentária com golas altas e fechadas no pescoço com broches, que mostram a intenção de cobrir o corpo da figura feminina representada naquele espaço.

As mulheres do período estudado possuíam regras vestimentares que delimitavam o tipo de vestimenta. Vestidos com decotes acentuados e formatos exagerados indicam o desejo de seduzir, o corpo a mostra traz à tona a sensualidade do corpo vestido. A mulher recatada usava vestidos com cortes longos, cores claras, saias em cumprimento aceitáveis de acordo com a moda vigente (XIMENES, 2010). As cores escuras, para as mulheres, eram usadas no período da noite, em bailes e eventos sociais. Já as cores pretas e tons que lembravam o preto eram usados para representar o luto (SCHIMITT, 2010).

O século XIX, na Europa foi marcado pela grande influência da rainha Vitória em relação ao luto. A rainha perdeu o seu esposo Albert e através do luto demonstrou todo o sofrimento causado pela morte prematura do seu amado. A rainha Vitória adotou o luto pelo resto de sua vida, usou o luto profundo por três anos e o meio-luto por quarenta.

A monarca se tornou símbolo de mulher dedicada, se abstendo de qualquer coisa que a pudesse divertir, se tornou uma mulher para honrar a memória do seu adorado esposo. Com isso, a rainha virou imagem de esposa virtuosa e influenciou as mulheres do reino como um modelo a ser seguido, daí pra frente o luto da monarca se tornou o exemplo mais adequado a ser reproduzido pelas esposas que perderam seus maridos (SCHMITT, 2010).

A moda vitoriana destinou o preto para o luto, e como a moda brasileira seguia as tendências europeias, o luto para as mulheres brasileiras do século XIX se tornou algo rigoroso. Caso o morto fosse o marido, o mais adequado seria o luto profundo por dois anos e o meio-luto por mais um ano; se fosse o filho, um ano era o período adequado. As roupas sempre em negro, e total abstenção de acessórios que as adornavam se saísse na rua, o véu preto era indispensável (SCHMITT, 2010).

No século XX, sobretudo nos anos de 1914 a 1918, o preto que antes era usado somente nos momentos de demonstração da perda do ente querido, se torna parte do guarda-roupa. De acordo com Braga (2022) os tons escuros predominaram, principalmente o preto. De acordo com o autor essa foi uma das mudanças mais significativas para a moda no período.

Os corpos femininos são moldados pelos agentes dominantes, que criam regras sobre o comportamento ideal no uso da indumentária feminina. As mulheres usam roupas que ao mesmo tempo cobrem seus corpos e que comunicam a delimitação do seu papel no espaço social. As roupas carregam os signos dos seus papéis submissos. Segundo Ferreira (2019, p.4) “[...] os corpos femininos passam a ser exibidos e moldados de forma a serem bem vistos e agradáveis aos homens”.

As roupas com golas altas ou vestidos com tecidos que cobrem maior parte do corpo é o ideal para a vestimenta feminina, pois o corpo da mulher segundo a sociedade é carregado de sensualidade e precisa ser coberto. As mulheres são controladas, precisam se vestir para não chamar a atenção da sexualidade obrigatoriamente aflorada dos homens. Essa ideia do homem como predador sexual é naturalizada na sociedade patriarcal, em que a figura masculina precisa evidenciar sua virilidade e masculinidade.

A pesquisadora Lorena de Oliveira em seu artigo “A sexualidade feminina no Brasil: controle do corpo, vergonha e má-reputação” afirma que esse pensamento de controle do corpo da mulher imputa uma constante vigilância de proteção. As mulheres precisam proteger os seus corpos, ou não serão respeitadas pela sociedade. A autora ressalta que,

As atitudes, vestimentas e comportamentos femininos passam a ser condicionados ao que a sociedade espera da imagem de mulher construída pelos papéis de gênero e, ao mesmo tempo, marginaliza aquelas que são consideradas vulgares, libertinas, vadias, livres (OLIVEIRA, 2020, p. 107).

Os corpos femininos estão sempre ligados ao controle/escondido. O que é resultado das relações de poder de gênero, onde a mulher segundo o sexo de nascimento é considerada passível de controle. Ao contrário do corpo masculino que sempre é considerado livre, a partir nas diferenças percebidas entre os sexos (OLIVEIRA, 2020).

Ainda pautada na discussão de gênero, as mulheres também tinham o dever de manter a sua feminilidade, a mulher da elite sofria ainda mais com essas imposições e

controle, já que não possuía outras ocupações além das do ambiente privado, deveriam acima de tudo, manter a aparência impecável quando estivessem em público. De acordo com Lima (2021) as mulheres deveriam manter a aparência que confirmasse a sua feminilidade, e a roupa era o principal instrumento usado para isso e conjuntamente fortificava a identidade de gênero.

A roupa das representações é carregada de signos que denotam a dominação dos corpos femininos da elite soteropolitana. Como afirmado anteriormente, as roupas são apresentadas em sua totalidade recatadas e fechadas, sem praticamente representação da pele exposta. Todas são apresentadas com joias, mesmo que sejam mínimas, como só brincos ou aliança no dedo esquerdo (caso de Olga Teixeira).

As joias se tornam um atributo essencial para as classes burguesas, fazem parte da indumentária, não há possibilidade da mulher da elite não usar joias. O autor Gilberto Freyre (1997) afirma que as pedras preciosas e as joias são parte importante na afirmação do status social, principalmente dos homens, que através da sua mulher, ostentam poder. O autor ainda afirma que existia inclusive o costume de obtenção de peças falsas, muito próximas das reais, usadas pelas classes mais modestas.

Mais uma vez, a figura masculina usa o corpo feminino como posse. As mulheres se tornam instrumento de ostentação do poder do marido ou do pai, é usada como vitrine da sua ascensão social. Freyre afirma que as joias e pedras preciosas vêm sendo parte importante de afirmação do status de homem bem sucedido socioeconomicamente e politicamente. As suas mulheres precisariam ser expostas exuberantes (FREYRE, 1997).

É importante salientar que no decorrer do século XX o mundo feminino gradualmente começa a mudar, tudo está em transformação, inclusive a moda. As mulheres assumem roupas mais práticas e até os papéis de gênero vão sofrendo pequenas mudanças. Contudo, apesar da transformação acontecer, ainda é lenta e as mulheres da elite que participam dessas mudanças são poucas.

Crane (2006) afirma que, sobretudo as mulheres da classe operária ocupavam papéis subversivos ao ideal de gênero do período. Elas buscavam independência financeira, logo, em dado momento, precisavam ir contra as predefinições impostas pela

sociedade machista. A autora afirma que as mudanças relacionadas aos papéis de gênero vão acontecer como maior evidencia apenas no final do século XX, sobre essa questão ela ressalta que,

No final do século XX, as noções fixas de identidade de gênero e intolerância à ambiguidade de gênero foram gradualmente desaparecendo. A afirmação de Michel Foucault de que as percepções de gênero não são fixas, mas efeito de discursos médicos e psiquiátricos representa uma mudança na visão de mundo que ocorreu durante o século XX. Judith Butler teoriza que o gênero é comunicado através de desempenhos sociais que envolvem, por exemplo, a adoção de certos estilos de vestimenta e tipos de acessórios e maquiagem, mas o eu não é inerentemente masculino ou feminino (CRANE, 2006, p. 50).

Mas ainda sim os papéis de gênero não deixaram de existir, mesmo com as mudanças as diferenciações ainda ocorriam. A masculinidade hegemônica e a dominação ainda estavam impostas e eram consideradas naturais e inerentes ao homem (CRANE, 2006). Por isso, podemos perceber ainda nas roupas femininas das representações tumulares da primeira metade do século XX do Cemitério do Campo Santo, signos do controle do corpo da mulher por parte da sociedade patriarcal da cidade de Salvador.

As mulheres representadas na necrópole estudada aparecem em sua totalidade de cabelos presos em um coque. Apenas a Baronesa de Sauipe exhibe cachos presos na parte da frente do cabelo. De acordo com Michelle Perrot (2007) inicialmente o cabelo representa pilosidade, da forma como o cabelo se apresenta é ligado ao cuidado, principalmente feminino. As mulheres que apresentam cabelos despenteados podem parecer desleixadas e sujas, logo, no ambiente público devem carregar cabelos cuidadosamente penteados e cuidados.

A autora ainda trata o cabelo no âmbito do gênero, segundo Perrot (2007) os cabelos são signos de afeminação. Logo, as mulheres exibem longas cabeleiras e para os homens o ideal são as barbas, “[...] existe um simbolismo viril na barba. Ela significa potência, calor e fecundidade, coragem (a juba dos leões) e sabedoria” (PERROT, 2007, p.53).

Já para as mulheres, a representação dos cabelos pode ser atribuída à animalidade, sexo, pecado. Os cabelos longos e soltos são ligados a sensualidade, que para a sociedade paternalista, as mulheres devem manter estritamente controlada. Perrot (2007) afirma que há uma erotização do cabelo das mulheres, principalmente no século XIX, demonstrada principalmente pelos quadros dos pintores europeus do período.

Logo, as mulheres deveriam exibir cabelos presos, não seria adequado que figuras femininas os expusessem soltos ou desarrumados. As regras de indumentária são mais rigorosas na alta sociedade, conseqüentemente, a classe burguesa exigia que as mulheres exibissem cabelos bem penteados e inclusive adornados, Perrot fala que,

No século XIX, uma mulher "de respeito" traz a cabeça coberta, uma mulher de cabelos soltos é uma figura do povo, vulgar; nas feiras, distinguem-se as burguesas que usam chapéu, que saem às compras, das feirantes que nada usam para cobrir os cabelos. A moda logo impõe o chapéu tanto para os homens como para as mulheres. Mas foi a partir dos séculos XVII e XVIII que se produziu uma espantosa inflação de chapéus para as mulheres, que se tornam verdadeiros "bolos de noiva", como os que Maria Antonieta gostava de usar (PERROT, 2007, p. 58)

No decorrer dos séculos os cabelos passam por diversas modas, em momentos cobertos por chapéus, em outros com cachos expostos e cheios de adornos. Contudo o mais importante para as mulheres é apresentar cabelos bem penteados e domados. Logo, os cabelos, parte da indumentária e da moda, se tornam signo que denotam a dominação sofrida pela sociedade patriarcal.

Com a virada do século e o início da emancipação feminina, os cabelos se tornam signo de libertação. Sobretudo nos anos de 1920 a 1930 a moda passa por uma revolução, onde os vestidos que mostram as pernas estão em voga e os cabelos curtos (figura 38) começam a aparecer. O ato de cortar o cabelo causa um sentimento de libertação. O movimento começa na Europa, polo da moda, e se espalha por todo o mundo, dominando a primeira metade dos Novecentos (PERROT, 2007).

Apesar da moda dos cabelos mais curtos estarem em voga no país, não percebemos esse movimento nas mulheres representadas no Cemitério do Campo Santo, como dito, todas as mulheres apresentam cabelo provavelmente longos, pois aparecem

presos em coques. Contudo, é possível afirmar que as mulheres soteropolitanas das classes abastadas também aderiram a moda dos cabelos curtos, no *Jornal Bahia Ilustrada* de 1918 é possível verificar senhoras baianas usando a tendência.

Figura 38- Cabelos curtos



Fonte: Página da Revista Bahia Ilustrada, 1918 (Hemeroteca Digital). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066940&pasta=ano%201918&pesq=&pagfis=0>

A autora Silva (2009) afirma que após a Primeira Guerra a moda sofreu uma grande mudança, as mulheres começaram a assumir novos papéis na sociedade e a roupa se adapta para dar novos movimentos ao mundo feminino. Contudo, a dominação inferida sobre o corpo feminino não deixa de existir através da indumentária, apesar da revolução vestimentar ser iniciada, as mulheres, sobretudo da elite, ainda trilham uma longa caminhada para a libertação dos seus corpos.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto dessa dissertação, pesquisamos as indumentárias femininas das representações tumulares do Cemitério do Campo Santo, Salvador, no período da metade do século XIX até os anos 40 do século XX. Através desta pesquisa pudemos perceber vários aspectos da sociedade burguesa da cidade soteropolitana e entender como expressavam os seus ideais, através da roupa e da moda.

No primeiro capítulo do trabalho abordamos os conceitos basilares para o desenvolvimento da pesquisa. Entendendo que os cemitérios são espaços de manifestação da cultura e guarda da memória, são lugares de contemplação da história e da saudade. Além disso, foi possível compreender como o corpo e o sistema da moda utilizam os signos para uma comunicação muda, para então entendermos como a sociedade patriarcal dominava a forma como a mulher utilizava o seu corpo e a suas roupas.

A pesquisa focou no âmbito do estudo do corpo da mulher na sociedade e como a roupa podia expressar a identidade individual e coletiva feminina na sociedade burguesa da capital baiana do período estudado. Além disso, buscamos assimilar como a roupa e a moda atuou na dominação do corpo feminino, através dos signos apreendidos nas representações tumulares do Campo Santo.

Entendendo o sistema da moda como um instrumento de comunicação do corpo e de como a sociedade a usa para expressar emoções e sentimentos, para o meio em que vivemos. Roupa é linguagem do corpo que não fala, porém comunica a identidade de quem o veste. A indumentária atua na comunicação e expressão individual e coletiva e se torna signo da sociedade na qual está inserida.

Nas representações femininas civis das necrópoles, pudemos verificar as roupas que seguiam um padrão vestimentar da época. As mulheres sempre vestiam indumentárias com golas altas e fechadas por botões ou arrematadas por lações ou broches, sempre cobrindo o corpo e mostrando o mínimo da pele nua. Essa postura vestimentar foi adotada em todas as mulheres retratadas, onde as roupas recatadas eram consideradas ideais, visto que as mulheres da família burguesa jamais poderiam ser expostas com roupas consideradas inapropriadas.

A sociedade das classes abastadas do período mantinha um puritanismo extremo relacionado à moral feminina. As mulheres das classes altas eram constantemente vigiadas e enclausuradas, através de regras em todos os âmbitos das suas vidas e principalmente pelas vestes usadas. As roupas teriam que seguir um padrão da moda e o padrão da moral.

Dessa forma, a indumentária presente nos túmulos do Campo Santo, demonstravam os anseios da burguesia soteropolitana em dominar o corpo feminino através da roupa, visto que as mulheres eram vestidas de acordo com normas instituídas pelos dominadores. O século XIX foi ainda mais exigente no que tangia a moral feminina, as roupas seguiam muitas normas. Devido a rigorosidade vestimentar do início dos oitocentos, as mulheres eram submetidas a roupas com tecidos quentes, além dos espartilhos extremamente apertados, as anquinhas e atributos ornamentais extremamente desconfortáveis. A indumentária feminina matinha a moral da família, contudo, desconfortavelmente, aprisionava os corpos das mulheres.

Através de todos os atributos pertencentes as roupas, conseguimos apreender a significação de dominação do corpo da mulher soteropolitano diretamente influenciado pelos padrões europeus e nada adaptáveis ao ambiente diverso do país. Dessa forma, submetia as mulheres os costumes mais desconfortáveis possíveis em nome de uma aparência restritiva e impositora.

Na virada do século XX a roupa e moda começam a acompanhar os movimentos de libertação das mulheres, onde a emancipação feminina é a tendência. As moças adentram nas escolas com mais facilidade, algumas mulheres (principalmente das classes populares) se inserem no mercado de trabalho e vestes mais leves entram nos guarda-roupas femininos brasileiros. Acompanhando a tendência da Europa e principalmente do estilista parisiense Paul Poiret, as roupas ganham mais liberdade e leveza, possibilitando as mulheres indumentárias menos dispendiosas.

Apesar das novas tendências estarem espalhadas por todo o Brasil, não conseguimos verificá-las nas representações femininas do Cemitério do Campo Santo. As mulheres retratadas ainda seguem uma moda em que o corpo é totalmente coberto e contido. A maioria das roupas e acessórios seguem um padrão simples. Contudo, em jornais e periódicos do período, conseguimos ver que as tendências da moda chegam à

cidade, e podemos ver as mulheres vestidas com indumentárias mais ousadas, com pele mais a mostra, cabelos soltos e curtos.

Contudo, apesar da moda dos anos seguintes do século XX comunicar um pouco mais de liberdade para as mulheres, ela ainda não deixa de carregar pudores relacionados ao corpo feminino. O corpo da mulher ao longo da história é um corpo dominado, subjugado e acima de todo, controlado. Por mais libertadora que fosse a moda, ainda haveria um caminho longo para a mulher obter uma liberdade maior através da indumentária e moda.

O caminho para a libertação do corpo da mulher é longo e arduo, é uma luta travada constantemente. Até os dias atuais, as mulheres são tolhidas em todos os âmbitos pela sociedade machista e patriarcal. Este trabalho dispôs o intuito de contribuir para o pensamento da libertação do corpo feminino. Através do estudo da indumentária das representações tumulares femininas do Campo Santo, pudemos contemplar um pouco da percepção da sociedade sobre o corpo da mulher e como a mesma usa os atributos disponíveis para instituir poder e controle.

Conjuntamente, tivemos o intuito de refletir sobre a manifestação da identidade individual e coletiva nos espaços cemiteriais, entendendo esses lugares como espaços destinados a guarda da memória e história de um povo. Os cemitérios constituem-se lugares de extrema importância para a reflexão de questões da sociedade, como demonstrado neste trabalho, que explanou sobre o corpo feminino, a moda dos séculos XIX e XX e a manifestação da identidade das mulheres das classes burguesas da cidade de Salvador.

Os cemitérios há muito tempo são compreendidos como espaços de importantes aspectos da sociedade, com este trabalho, abre-se mais uma perspectiva e possibilidades de estudos nesses lugares. É importante que cada vez mais trabalhos explorem a área de estudos cemiteriais, para que continuem constituindo locais da guarda da memória coletiva.

REFERÊNCIAS

AHLERT, Jacqueline. **Cultura material funerária: as alegorias do Cemitério Vera Cruz (Passo Fundo/RS)**. In: **I Seminário Internacional de Cultura Material e Arqueologia**, nº. 1, 2017, Passo Fundo. Anais. Passo Fundo, 2017, p. 1-16. Disponível em: https://www.upf.br/_uploads/Conteudo/ppgh/anais-seminario-internacional/2017/ahlert.pdf

ALBUQUERQUE, Simone; SANTOS, Kátia Maria Ferraz dos. **Entre Poses e Imagens: a moda e a fotografia como fontes para o historiador**. In **5º Seminário Moda Documenta. 2º o Congresso Internacional de Memória, Design e Moda**, 2015, São Paulo. Anais. São Paulo, 2015, p. 545-555.

ALMEIDA, Flávio Aparecido de. SOUSA, Luciano Dias de. A nova mulher: uma questão de gênero e empoderamento. **Editora Científica: Desigualdade social e de gênero: desafios, perspectivas, retrocessos e avanços**, São Paulo, nº 1, p. 12-23, jun. 2021. Disponível em: <https://downloads.editoracientifica.org/articles/210504484.pdf>

BESSA, Olavo. ROSA, Marcela Silva Calvalcanti. **Breve história das joias: uma análise social**. In: III Congresso Ergotrip Design, 2014, Natal. Anais, São Paulo, 2015, p. 2-15. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/341131524_Breve_historia_das_joias_uma_analise_social

FREYRE, Gilberto. **Modos de homem & modas de mulher**. 2 ed. São Paulo, Global, 2009.

ANÍSIO CIRCUNDES DE CARVALHO (1856-1939) Patrono da Cadeira número 6, da Academia de Medicina da Bahia. In: Academia de /medicina da Bahia.. Salvador, 2022. Disponível em: <https://www.academiademedicina-ba.org.br/conteudo/mem/001/mem/arq/000020.pdf>.

BARBARD, Malcom. **Moda e Comunicação**. Editora Rocco: Rio de Janeiro, 2003.

BARTHES, Roland. **Elementos da Semiologia**. São Paulo, Cultrix, 2012.

BELLOMO, Harry B. **A Arte Funerária**. In: BELLOMO, Harry B. (Org.). Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade, ideologia. 2ª ed. rev. ampl. Porto Alegre: ediPUCRS, 2008.

BENARUSH Michelle Kauffmann. **Termos Básicos Para A Catalogação De Vestuário**. Rio de Janeiro, 2014.

BITTENCOURT, Renata. **Modos De Negra E Modos De Branca:** O retrato “baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX, 2005. 169 p. Dissertação (Mestrado em História da Arte e da Cultura)- Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2011/sociologia/dissertacoes/renata_bittencourt.pdf

BORGES, Maria Elizia. **IMAGENS DEVOCIONAIS NOS CEMITÉRIOS DO BRASIL**, 2012. Disponível em: <https://www.artefunerariabrasil.com.br/wp-content/uploads/2019/08/imagens-devocionais-nos-cemiterios-do-brasil.pdf>

BORGES, Maria Elizia; OLIVEIRA, Juliana Rodrigues de. Retratos memoriais: nascimento/morte da linhagem familiar burguesa. **Fênix Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, v. IX, n.II, mai.-ago,2012. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/download/398/372/>

BORGES. Maria Elizia. **Esculturas funerárias: divindades sedutoras que despertam desejos sexuais dormentes diante da dor**. In: XXXVIII Congresso do CBHA, nº 37, Florianópolis, 2018. Anais. Florianópolis, 2018, p. 704-718. Disponível em: https://www.academia.edu/40748159/2019_Anais_do_XXXVIII_Col%C3%B3quio_do_Comit%C3%AA_Brasileiro_de_Hist%C3%B3ria_da_Arte_Arte_e_Erotismo_prazer_e_transgress%C3%A3o_na_hist%C3%B3ria_da_arte_Florian%C3%B3polis_Comit%C3%AA_Brasileiro_de_Hist%C3%B3ria_da_Arte_CBHA_2019_2018_

BORIS, Georges Daniel Janja Bloc; CESÍDIO, Mirela de Holanda. Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade. **Revista Subjetividades**, Fortaleza, v. 7, n.2, p. 451-478, set- 2007. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482007000200012

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner, 2ª edição, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRAGA, João. **História da moda**: uma narrativa. 11. Ed.- São Paulo: D’Livros Editora, 2022.

BRANDÃO, A. Uma história de roupas e de moda para a história da arte. **Revista de História da Arte**. Campinas, v. 1, n.1, p.40-55, jan. 2017. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662273>

BRANDÃO, Verônica de Jesus. **A demolição do prédio do CMEI Baronesa de Saúpe** (1935-2021). Blog do GPEC. Salvador, 2022. Disponível em: <https://modosdefazer.org/texto-provocacao-jan-2022/>.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, 1988.

BRASIL. Decreto-Lei N° 25 de 30 de novembro de 1937, Rio de Janeiro, 1937.

CARRASCO, Gessonia Leite de Andrade; NAPPI, Sergio Castello Branco. Cemitérios como fonte de pesquisa, de educação patrimonial e de turismo. **Revista Museologia e Patrimônio**, v. 2, n.2, jul-dez, p. 46-60, 2009. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/download/60/73#:~:text=Os%20cemit%C3%A9rios%20como%20patrim%C3%B4nio%20cultural,estar%20relacionados%20aos%20bens%20materiais.>

CARVALHO, José Murilo. **A formação das Almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO. Luiza Fabiana Neitzke de. **A antiguidade clássica na representação do feminino**: pranteadoras do cemitério Evangélico de Porto Alegre (1890- 1930), 2009. 256 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais)- Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

CASTRO Fabiane Rodrigues. LIMA Paula Garcia. Representação do gênero feminino por meio de periódicos pelotenses do século XX. **Revista MOUSEION**. Canoas, n. 32, p. 79-94 abr. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.unilsalle.edu.br/index.php/Mouseion>

CASTRO, Elisiana T. **Aqui também jaz um patrimônio:** identidade, memória e preservação patrimonial a partir do tombamento de um cemitério (o caso do Cemitério do Imigrante de Joinville/SC, 1962-2008). 2008. 210 f. Dissertação (Mestrado em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade) - Programa de Pós- Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

CASTRO, Elisiana Trilha. **Cemitérios, nosso patrimônio nacional:** a ação do IPHAN com relação ao patrimônio funerário brasileiro. In: Anais do III Encontro nacional da ABEC, 2010, Piracicaba. Disponível em:
<https://elisianacastro.files.wordpress.com/2009/06/artigo-elisiana-abec-2010-patrimonio-funerario-iphan.pdf>

CASTRO, Elisiana Trilha. **Hier ruht in Gott:** inventário de cemitérios de imigrantes alemães da região da grande Florianópolis. Blumenau: Nova Letra, 2008. 302p.

CASTRO, Elisiana Trilha. O Patrimônio cultural funerário Catarinense. Florianópolis, FCC Edições, 2017.

CATROGA, Fernando. O culto dos mortos **como uma poética da ausência.** **ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 163-182, jan./jun. 2010. Disponível em:
<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11315>

CENTRO DE MEMÓRIA JORGE CAMON-ARQUIVO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DA BAHIA. Registro de enterramentos nº 1363-g9-209.

CENTRO DE MEMÓRIA JORGE CAMON-ARQUIVO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DA BAHIA. Registro de enterramentos em jazigo, nº 1724.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do Patrimônio.** Lisboa: Editora Estação Liberdade, 2014.

CIDREIRA, Renata Pitombo. CRUZ, Etevaldo. CORPO, VESTE E AFETO: As Irmãs da Boa Morte e a dimensão memorial do bordado In **Anais do XXI Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - S, 23 a 25 de junho de 2020. Disponível em:
<https://revistas.unisa.br/index.php/veredas/article/view/256>

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os Sentidos da moda**: vestuário, comunicação e cultura. São Paulo: Annablume, 2005.

COSTA, Paulo Segundo. **Campo Santo**: resumo histórico. Salvador: Contexto e Arte, 2003.

COSTA, Paulo Segundo. **Ações Sociais da Santa Casa de Misericórdia da Bahia**. Salvador: Contexto &Arte Editorial LTDA, 2001.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. Tradução Cristiana Coimbra, São Paulo: Ed. Denac, 2006.

CRUZ BERROCAL, María. Feminismo, teoría y práctica de una arqueología científica. **Trabajos de Prehistoria**, 66, n. 2, julio-diciembre 2009, p. 25-43.

FREYRE, G. **Modos de homem e modas de mulher**. Record, 1987.

D' INCAO, Maria Ângela. **Mulher e família burguesa**. In: PRIORE, Mary Del. História das mulheres no Brasil / (org.). São Paulo: Contexto, 2004.

DAZI, Camila; KLEN, Jonathan Fernandes. A moda como indicador social e detentora de memória: valorização e preservação. **Revista Ensinar Mode**. Florianópolis, v.4, n.3, p.172-188, out. 2020. Disponível em:
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/17331>

GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. São Paulo, Editora SENAC, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

GOMES, Gisele Ambrósio. Representações femininas nos retratos do século XIX.

Domínios da imagem, Londrina, v. II, n. 4, p. 33-40, mai, 2009. Disponível em:
<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23153>

HONÓRIO Peçanha. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10667/honorio-pecanha>.

IPHAN. Acessado em 12 de dezembro de 2020.

IPHAN. Lista de bens tombados e processos de tombamento, 2019. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126>. Acessado em 12 de dezembro de 2020.

ISMÉRIO, Clarisse. **Mulher: a moral e o imaginário (1889 – 1930)**. 2ª.ed. Bagé: Ediurcamp, 2019.

ISMÉRIO, Clarisse. **O discurso moralista e as mulheres**. In: Estudos Ibero-Americanos, v. XXI, n.2, p. 117-138, dez., 1995. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/28825>

ISMÉRIO, Clarisse. Os símbolos e representações femininas da arte cemiterial no período republicano do Rio Grande do Sul/ Brasil (1889-1930). **Revista Grafia**, Colombia, v. 13 n° 2, p. 48-65 – jul/dic, 2016. Disponível em: <http://revistas.fuac.edu.co/index.php/grafia/article/viewFile/671/623>

ISMÉRIO, Clarisse. Preservando o Patrimônio Cultural dos cemitérios: história, representações e influências na arte cemiterial do Rio Grande do Sul. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v. 5, n. 8, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/article/view/9464>

KALIL, Samara. Construindo uma metodologia para análise de imanes de moda fundamentada na semiologia. In: **VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sul**, n 7, 2007, Passo Fundo. Anais. Passo Fundo: Intercom, 2007, p. 1-15. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/58215/Resumo_20070573.pdf;sequence=1

LE GOFF, Jaques. **História e memória**. São Paulo, Editora da Unicamp, 1990.

LEITE, Márcia Maria da Silva Barreiros. **Educação, cultura e lazer das mulheres de elite em Salvador, 1090-1930**, 1997. 187 p. Dissertação (Mestrado em História)- Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.

LEITE, Daniel T. Meireles. **Alegorias nos cemitérios do Rio Grande do Sul**. In: BELLOMO, Henry Rodrigues. Cemitérios do Rio Grande do Sul (org.). Porto Alegre: EDIPURCS, 2000. P.143-160.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. São Paulo: Cultrix, 2019.

LIMA, Tania Andrade. De morcegos e caveiras a cruzeiros e livros: a representação da morte nos cemitérios cariocas do século XIX (estudo de identidade e mobilidade sociais). In. **Anais do Museu Paulista**. N. Ser, V. 2, p. 87-150. Jan/dez, 1994.

Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/anaismp/a/vC5DHymxJY7HYF7ndTHB7vj/abstract/?lang=en>

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

LOURO, Guacira Lopes. **Mulheres na sala de aula**. In: PRIORE, Mary Del. História das mulheres no Brasil / (org.). São Paulo : Contexto, 2004. P. 444-481.

MALLMANN, Marcelo Augusto. **Representações de Nossa Senhora**. Alegorias nos cemitérios do Rio Grande do Sul. In: BELLOMO, Henry Rodrigues. Cemitérios do Rio Grande do Sul (org.). Porto Alegre: EDIPURCS, 2000. P.187-200.

MATTOSO, Katia M. de Queirós. **Bahia, século XIX: uma província no império**. Tradução Macedo Soares, Rio de Janeiro: Editora nova fronteira, 1992.

MCGUIRE, R. H. Diálogos con los muertos. Ideología y cementerio. **Vestígios - Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 123–158, 2018.

MELO, Áriفة Amaral. A Morte e as Mulheres: representação mortuária do feminino. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS)**, São Luís, v. 4, n. 1, jan./jun. 2018. Disponível em: <http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/9309>

MELO, Desiré Paschoal de; MELO, Venise Paschoal de. **Uma introdução à semiótica Peirciana**. Paraná, Editora Unicentro, 2015. Disponível em: <https://educapes.capes.gov.br/handle/capes/177377>

MEZABARBA, Solange R.; SILVANO, Filomena. In: **Encontros entre Moda e Antropologia: Inícios, Debates e Perspectivas. Dossiê "Moda: cultura material, modos de vestir e de se apresentar"**, Cadernos de Arte e Antropologia, VOL. 8, N. 1, p. 15-27, 2019.

MIRANDA, Ana Paula Celso; GARCIA, Carol; MELLO, Sergio C. Benicio de. **A moda como elemento de comunicação: uma forma de expressão e integração na sociedade moderna**. In: XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação GT 05 Publicidade e Propaganda, Rio de Janeiro, 1999. Anais, Rio de Janeiro, 1999, p. 1-15. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/051cd315ac51508178c0ee5de3c42a62.PDF>.

NARDI, Jean Baptiste. **A (des)montagem da indústria brasileira do fumo – o caso da Bahia**. In IV Congresso Brasileiro de História Econômica e 5ª Conferência internacional de História de Empresas, São Paulo/2001(FEA-USP). Anais, São Paulo 2001, p. 1-19. Disponível em: <http://www.abphe.org.br/arquivos/jean-baptistenardi.pdf>

NICOLETE, Jamilly Nicácio. Jane Soares de Almeida. Professoras e rainhas do lar: o protagonismo feminino na imprensa periódica (1902-1940). **Educar em Revista**, Curitiba, n. 2, p. 203-220, set. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/k7hXR65Jck6DcfbsLbZhbry/?lang=pt>

NOGUEIRA, Renata. **Quando um cemitério é um patrimônio cultural**. 2013, 128f. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Memória Social), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC-SP. N° 10, p. 12. 1993.

Nova Bíblia Viva, São Paulo: Mundo Cristão, 2010.

O'HARA, Georgina. **Enciclopédia de Moda**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Carla Borin de. **A presença do corpo feminino como objeto na arte contemporânea: as artistas contemporâneas e suas autorias**, 2010. 123 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2010.

OLIVEIRA, Julliany. TURÍBIO Marcus. SANTOS JUNIOR, Jocy Meneses dos. **As representações das mulheres na história da arte como mecanismo de controle**. In: XXX CONFAEB- políticas para transcender e enfrentar o amanhã nº 30, 2022, Pelotas, p. 1048-1058. Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/359146133_As_representacoes_das_mulheres_na_historia_da_arte_como_mecanismo_de_controle

OLIVEIRA, Lorena de. A sexualidade feminina no Brasil: controle do corpo, vergonha e má-reputação. **Revista Direito e Sexualidade**, Salvador, v. 1, n. 2, p. 99-117, jun.-dez. 2020. Disponível em:
<https://periodicos.ufba.br/index.php/revdirsex/article/view/42440/23703>

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 87.

PASSOS, Elizete. **Henriqueta Catharino, 1886-1969**. Salvador: :EDUFBA, FAGED, 2010.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **Revista História**, São Paulo, v.24, n.1, p.77-98, 2005. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/his/a/fhHv5BQ6tvXs9X4P3fR4rtr/abstract/?lang=pt>

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução Angela M. S. Côrrea, São Paulo : Contexto, 2007.

PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo, Perspectiva, 2010.

PINTO, Rooney Figueiredo. As plantas e sua simbologia na arte sacra portuguesa dos séculos XVI e XVII: um olhar sob a coleção do Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra. *Caicó*, v. 17, n. 39, p. 310-332, jul./dez. 2016. Disponível em:
<https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/10738>

PODER 360. Módulo II: gênero, poder- discutindo gênero na escola. Disponível em: <https://static.poder360.com.br/2021/11/genero-conceito.pdf>

Política do Patrimônio Cultural Material. Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional- IPHAN, Brasil, 2018.

PRIORI, Mary Del. **História da gente brasileira:** volume 2: império. São Paulo: LeYa, 2016.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social.** Estudos históricos, Rio de Janeiro. Vol.5, n. 10, p. 200-212, 1992.

QUEIROZ, José Francisco Ferreira. **A escultura nos cemitérios portugueses (1835-1910).** In: ALVES, Natália Marinho Ferreira. A encomenda, o artistas, obra (Org). Porto: CEPESSE, 2010. Disponível em: <https://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/a-encomenda.-o-artista.-a-obra>.

REINK, E Carlos Augusto. Quando as roupas falam: debate sobre a moda como uma forma de linguagem. **Revista Práxis**, Novo Hamburgo, nº. 14, v. 1, p. 75-84 jan-jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/view/1189>

REIS, João José. **A morte é uma festa:** ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos:** sua essência e sua gênese. Tradução Elaine Ribeiro Peixoto, Albertina Vicentine .Ed. da UCG, Goiânia, 2006.

SANTOS JUNIOR, Jocy Meneses dos. CREMASCO, Renata Lima. A mulher na arte, de objeto a sujeito: discutindo construções e desconstruções de gênero em sala de aula a partir da arte. **Revista Culturatrix**, Uberlândia, jun., 2021. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/352465824_A_mulher_na_arte_de_objeto_a_sujeito_discutindo_construcoes_e_desconstrucoes_de_genero_em_sala_de_aula_a_partir_da_arte

SANTOS, Henrique Sena dos. CIDREIRA, Renata Pitombo. Jornalismo de moda e visuais femininas nas revistas ilustradas de Salvador no início do século XX. **Revista DOBRAS- revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, São Paulo**, v.14, n. 29, p. 144-164 MAI/AGO, 2020. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1141>

SANTOS, Ketherine Acosta dos. ISMÉRIO, Clarisse. **Eternas guardiãs da morte: uma análise das estátuas das carpideiras do cemitério da Santa Casa de Bagé**. In: **Red Espanhola de cementerios Patrimoniales. Ecuentero de cementerios patrimoniales: les cementerios como recurso cultural turístico y educativo**, n. 20, 2019, Malaga, Espanha. Anais, Malaga, 2019, p. 1-14.

SCHMITT, Juliana. **Mortes vitorianas: corpos, luto e vestuário**. São Paulo: Alameda, 2010.

SILVA JÚNIOR, Roberto Barreto Marques e. **As faces de Hela: Sobre o feminino na necrópole**. 2015. 184 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia)- Departamento de Museologia e Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

SILVA, Alcina Silva Santos. **As flores na pintura da “anunciação” nos séculos XVI e XVII: a simbologia cristã e a arte decorativa**, 2011, 156p. Dissertação (Mestrado em História)- Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2011.

SILVA, Ane Cristiane da. **O vestuário como elemento constituinte da identidade das mulheres de elite na Bahia (1890-1920): A partir da análise da Coleção do Museu Henriqueta Catharino em Salvador-Ba.**2009. 139f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2009.

SOARES, Miguel Augusto Pinto. **Representações Da Morte: Fotografia E Memória, 2007**. 149 p. Dissertação (Mestrado em História)- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia, Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

TEIXEIRA, Caroline Pereira. **Estudo dos Cemitérios das Santas Casas de Misericórdia do Recôncavo Sul da Bahia** . Cachoeira: UFRB 2015. (Relatório de pesquisa).

VIANA, Fausto. Acervos Museológicos como suporte de Pesquisas em Indumentária e Moda: o caso James Laver. In **5º Seminário Moda Documenta. 2º**

Congresso Internacional de Memória, Design e Moda, 2015, São Paulo. Anais São Paulo, 2015, p. 97-108. Disponível em:
https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100133/tde-16122015-125257/publico/Fausto_Original.pdf

VIEIRA, Gina Rocha Reis. CIDREIRA, Renata Pitombo. **A joia como adorno mediador de presença**: Conformando memória e afetividade a partir de uma joalheria de luto. In: ANAIS DO 31º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2022, Imperatriz. Anais eletrônicos. Campinas, Galoá, 2022. Disponível em:
<https://proceedings.science/compos/compos-2022/papers/a-joia-como-adorno-mediador-de-presenca--conformando-memoria-e-afetividade-a-partir-de-uma-joalheria-de-luto?lang=pt-br>.

XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX**. 2º edição, Rio de Janeiro, Estação das Letras e Cores, 2009.

JORNAIS E PERIÓDICOS CONSULTADOS

Bahia Ilustrada, 1918 (Hemeroteca Digital). Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066940&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=0>

Correio do povo, 1925 (Hemeroteca Digital). Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259659&pasta=ano%20192&pesq=>

Jornal Diário de Notícias, 1885 (Hemeroteca Digital). Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098167&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=>

GLOSSÁRIO

TERMO

Anáguas: Peça que cobre da cintura para baixo, com comprimentos e modelagens diversas, utilizada sob as roupas, podendo ser costurada à roupa, funcionando como uma espécie de forro. (BENARUSH 2014, p.20).

IMAGEM



Fonte: Google Imagens.

Anel: Aro usado nos dedos, por motivo de adorno, profissão, estado civil, compromisso afetivo, etc. Geralmente feito de metal, podendo ter aplicações. (BENARUSH 2014, p.35)



Fonte: Google Imagens.

Anquinha: Anquinha é um enchimento (de cortiça, penas ou outro estofa) usado sob a saia e preso às costas sob a linha da cintura, servindo de base sobre a quais o tecido da saia é pregueado ou drapeado. A anquinha proporcionou o formato de saia predominante nas décadas e 10 a 1870. Também era usada sob a saia uma cesta de madeira, aço ou BARBATANA DE BALEIA amarrada a cintura e vergada sobre os quadris. Algumas anquinhas eram feitas de molas metálicas (O'HARA, 1992, p. 21).



Fonte: Google Imagens.

Babados: Pedaco de pano costurado a barra de uma peça de roupas de modo que fique franzido. (O'HARA, 1992)



Fonte: Google Imagens.

Bengala: Bastão usado para auxiliar o andar (e, em alguns casos, como acessório), em geral de madeira e às vezes decorada com metal, marfim, etc. (BENARUSH 2014, p.32).

Fonte: Google Imagens.

Bloomer: Calças largas usada por baixo de saias, o comprimento geralmente era no tornozelo. (O'HARA, 1992).



Fonte: O'HARA, 1992.

Blusa: Peça que cobre parte superior do tronco, podendo ter decote, comprimento e caimento variáveis. (BENARUSH 2014, p.8)



Fonte: O'HARA, 1992.

Boina: Gorro macio e circular que teve origem na Grécia ou na Roma antiga. Os dois modelos mais comuns de boina são a *basca*, que geralmente é usada com a borda aparecendo, e a *modelaine*, que não possui borda. [...] As boinas estiveram muito em moda na década de 1880, adornadas com flores, plumas e fitas [...] (O'HARA, 1992, p. 48).



Fonte: O'HARA, 1992.

Botas: Tipo de sapato usado por homens e mulheres, podia ter saltos ou não. O comprimento variava, no tornozelo, joelho e algumas vezes na coxa.



Fonte: O'HARA, 1992.

Bracelete: Tipo de pulseira.



Fonte: Google Imagens.

Brinco: Acessório para ser usado nas orelhas.



Fonte: Google Imagens.

Broche: Peça provida de um alfinete longo ou de um alfinete com fecho, de formatos e materiais diversos, geralmente usado na região do torso para prender ou adornar (BENARUSH 2014, p. 36).



Fonte: Google Imagens.

Camisa: Peça que cobre a parte superior do tronco, geralmente composta de gola e punhos, podendo ter comprimentos de mangas, gola e fechamentos variáveis (BENARUSH 2014, p.10).



Fonte: Google Imagens.

Cartola: Tipo de chapéu.



Fonte: Google Imagens.

Casaco: Abrigo com mangas compridas, geralmente com abertura na parte frontal. Seu comprimento pode chegar até a qualquer altura entre os quadris e os pés. (BENARUSH 2014, p. 14)



Fonte: O'HARA, 1992.

Chapéu: Acessório utilizado sobre a cabeça composto por copa e aba, que também podem não estar presentes, como em bonés, gorros e barretes. De tamanhos e materiais diversos (BENARUSH 2014, p.25).



Fonte: O'HARA, 1992.

Colar: Ornamento usado no pescoço.



Fonte: Google Imagens.

Colete: Peça sem gola nem mangas, curta, justa ao torso, cujo comprimento vai até a cintura ou pouco abaixo dela, podendo ou não ter abertura frontal (BENARUSH 2014, p.36).



Fonte: Google Imagens.

Cordões: Corrente, corda, fita, retorcidos ou entrelaçados, que se usa ao entorno do pescoço. Composto de materiais e fechamentos diversos. Podendo ou não ter pingente (BENARUSH 2014, p.15).



Fonte: Google Imagens.

Espada: Arma de metal



Fonte: Google Imagens.

Espartilho: Peça de roupa que era endurecido por dois pedaços de linho colados. Usado sob o vestido. (O'HARA, 1992)



Fonte: Google Imagens.

Fitas: Tira de tecido, usado para adornar roupas ou cabelo. (O'HARA, 1992)



Fonte: Google Imagens.

Flores: Tipo de planta, usada também para decoração de cabelos, roupas, sapatos, adereços.



Fonte: Google Imagens

Fraque: Traje masculino de cerimônia. Teve origem no século 18 como um uniforme para oficiais das forças armadas que, mais tarde, foi adotado como roupa civil. No início do século 19 passou a ser usado como roupa formal e atualmente é usado em cerimônias sociais de gala. O fraque é composto por um casaco justo no tronco, curto na frente e com longa aba atrás (bipartida ou não), calça, colete de cerimônia branco, camisa (de fraque) e normalmente acompanhado por luvas brancas e sapatos pretos baixos (USE FASHION, 2019).



Fonte: O'HARA, 1992.

Golas: Parte da roupa que cobre o pescoço.



Fonte: Google Imagens.

Gravata: Tira larga usada em volta do pescoço e drapejada, geralmente usada por homens (O'HARA, 1992).



Fonte: Google Imagens.

Guarda-sol: Armação de hastes metálicas articuladas, presa a uma haste central e coberta por tecido impermeável que estica ao abrir-se a armação. Protege contra chuva e sol (BENARUSH 2014, p.33).

Em meados do século XVI, os guarda-sóis começaram a ser usados como acessórios funcionais e elegantes. No século XVIII, eram muito enfeitados e, as vezes, adornados com renda dourada. Nos séculos XVIII e XIX, vários guarda-sóis possuíam cabos de marfim trabalhados e forros de seda, com franjas e babadinhos. (Foram raramente usados após a primeira guerra mundial O'HARA, 1992, p.135).



Fonte: Google Imagens.

Lenço: Acessório muito elegante durante o século XIX, o lenço era um quadrado bordado de cambraia, linho, musselina ou seda com renda nas bordas. No século XIX, o lenço geralmente tem finalidade apenas funcional, embora, em quase todas as décadas, tenha havido a voga de usar um lenço decorativo no bolso do peito de um paletó ou casaco (O'HARA, 1992, p. 171).



Fonte: Google Imagens.

Leque: Abano feito de material leve, geralmente de forma semicircular, fixo ou montado sobre lâminas móveis num conjunto retrátil que lhe permite encolher-se quando não está em uso. (BENARUSH 2014, p.33)



Fonte: Google Imagens.

Luvvas: Peça que cobre as mãos e geralmente os dedos. Apresenta seções separadas para o dedão e demais dedos (que podem ficar juntos ou separados). Utilizada para aquecimento, adorno, proteção ou higiene. De materiais e comprimentos diversos (BENARUSH 2014, p.28).



Fonte: Google Imagens.

Mangas: Parte da roupa que cobre o braço



Fonte: Google Imagens.

Manto: Capa com capuz, adornada com pingentes de seda. Em meados e no final do século XIX, era usada pelas mulheres como peça externa. Costumava chegar até a cintura ou até os quadris, confeccionada de tecidos leves de lã (O'HARA, 1992, p. 182).



Fonte: VEJA, 2019.

Meias: Acessório usado nos pés, sob os calçados, de comprimentos e materiais diversos. Geralmente, apresenta faixa elástica na parte superior. Usada para conforto, aquecimento, absorção do suor ou para evitar danos causados aos pés. (BENARUSH 2014, p.29).



Fonte: Google Imagens

Óculos: Dispositivo usado para auxiliar, corrigir ou proteger a visão, que consiste em um par de lentes sustentadas em frente dos olhos por uma armação. (Dicionário Periberam).



Fonte: Google Imagens

Pantalona: Calça que possui a barra bem larga e começa a se ajustar nas coxas. É elegante e favorece as mulheres altas e magras. Popularizou-se na década de 1970, quando era uma das mais usadas tanto por mulheres quanto por homens (USE FASHION, 2019).



Fonte: O'HARA, 1992

Plastrom: Gravata masculina de meados do século XIX, com extremidades largas, usada e volta do pescoço e laçada sob o queixo. Peça de traje formal, costumava ser feita de tecido liso, geralmente seda, sem franja. Às vezes, a laçada ou nó duplo era preso por um alfinete com pedraria. Na década de 80, o plastrom é usado principalmente por mulheres. (O'HARA 1992, p. 213)



Fonte: Google Imagens

Plumas: Penas de animais usadas para ornamentar roupas e fazer acessórios.

O uso generalizado de plumas na moda do final do século XIX criou uma demanda mundial. Em Londres, por exemplo, em 1906 foram vendidas 1150 quilos de plumas em leilão. Outros centros de venda eram Paris e Nova York. Muitas espécies foram extintas uma vez que caçadores de plumagem espoliavam as fontes nos Estados Unidos, Myamma, Malásia, Indonésia, China, Austrália e Europa (O'HARA, 1992, p. 214,215).



Fonte: Google Imagens

Pregas: Tipo de ornamentos de roupa.



Fonte: Google Imagens

Presilhas: Acessório usado para prender o cabelo



Fonte: Google Imagens

Pulseira: Joia, correia ou tira utilizada nos pulsos ou braços, de formato e materiais diversos. (BENARUSH 2014, p.37)



Fonte: Google Imagens

Relicário: Tipo de colar com compartimento para colocar fotografias.



Fonte: Google Imagens.

Rendas: A renda é um tecido com padrão de orifícios e desenhos feitos à mão ou á máquina. Os dois tipos mais comuns são a renda de bilros e a renda de agulha. A de bilros é criada pela manipulação de numerosos fios, cada um deles presos a um bilro, sendo em geral trabalhada sobre uma almofada. A de agulha é confeccionada dando-se laçadas com o fio (estando uma extremidade presa a uma agulha e outra presa a uma base) em pontos simples ou complexos, o que resulta num padrão ou desenho preestabelecido (O'HARA, 1992, p. 230).



Fonte: Google Imagens.

Saia: Peça de forma e comprimentos variados, cobrindo da cintura para baixo (BENARUSH 2014, p.11).



Fonte: Google Imagens

Sapatilha: Sapatos leves, baixos e simples, originalmente usados por criados no século XVIII. No final do século XIX, sapatilhas de verniz tornaram-se o calçado adequado para homens frequentarem bailes a noite. No século XX, as mulheres adotaram sapatilhas feitas de plástico e couro para o dia-a-dia, para a noite e para o lazer (O'HARA, 1992, p.244).



Fonte: Google Imagens

Sapato: Calçado fechado.



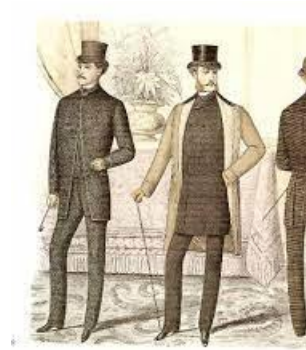
Fonte: Google Imagens

Scarpin: tipo de sapato.



Fonte: Google Imagens

Sobrecasaca: A sobrecasaca do século XIX foi adaptada de um capote militar e transformou-se em roupa masculina formal (O'HARA, 1992, p. 256)



Fonte: Google Imagens

Terno: Conjunto composto de duas ou três peças, sendo elas: calça, paletó e colete (BENARUSH 2014, p.12).



Fonte: Google Imagens

Tiara: Acessório em forma de arco utilizado sobre a cabeça para prender o cabelo ou como adorno (BENARUSH 2014, p.37).



Fonte: Google Imagens

Vestido: Peça de forma e comprimento variáveis, que pode constituir-se de uma só peça inteiriça ou dois elementos que se integram, um cobrindo a parte superior do corpo, exceto a cabeça, e o outro, das ancas para baixo (BENARUSH 2014, p.12).



Fonte: O'HARA, 1992

Xale: Peça provida de um alfinete longo ou de um alfinete com fecho, de formatos e materiais diversos, geralmente usado na região do torso para prender ou adornar (BENARUSH 2014, p.27).



Fonte: O'HARA, 1992

APÊNDICE 1-

FICHA DE REGISTRO (Fotografia da primeira página da ficha de registro)

 <p>Universidade Federal do Recôncavo da Bahia</p>	<p>UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA CENTRO DE ARTE, HUMANIDADES E LETRAS LABORATÓRIO DE DOCUMENTAÇÃO E ARQUEOLOGIA Rua 13 de maio, prédio da Fundação Hansen Bahia, Centro, Cachoeira, Bahia, Brasil, CEP 44.300-000 http://www.ufrb.edu.br/reconcavoarqueologico</p>	 <p>Estudos Cemiteriais no Recôncavo</p>
FICHA DE REGISTRO DE SEPULTURA PARA INDUMENTÁRIA TUMULAR		
Nº: <input type="text"/>		
SIGLA: <input type="text"/>		
1. IDENTIFICAÇÃO DO (S) SEPULTADO (S)		
1.1. N°. De sepultamentos identificados <input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> Não identificado		
1.2. Nome dos Sepultados <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>	1.3. Fotografia <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não	1.4. Sexo <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M
1.5. Nasc. <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>	1.6. Falec. <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>	
2. LOCALIZAÇÃO E ORIENTAÇÃO		
2.1. Código n° da sepultura <input type="text"/>	2.5. Quadra <input type="text"/>	
2.2. Data de compra <input type="text"/>	2.6. Marmoria <input type="text"/>	
2.3. Data da escultura <input type="text"/>	2.7. Autoria <input type="text"/>	
2.4. Proprietário atual <input type="text"/>	2.8. Orientação <input type="text"/>	
3. DESCRIÇÃO DA SEPULTURA		
4. ESTRUTURA ARQUITETÔNICA DA SEPULTURA		
<input type="checkbox"/> Campa <input type="checkbox"/> Mausoléu <input type="checkbox"/> Monumento <input type="checkbox"/> Obelisco		
5. MATERIAIS CONSTRUTIVOS		
<input type="checkbox"/> Mármore <input type="checkbox"/> Granito <input type="checkbox"/> Bronze <input type="checkbox"/> Porcelana		

FICHA DE REGISTRO- (Fotografia dá página 2 da ficha de registro- campos de documentação da indumentária feminina)

<input type="checkbox"/> Outro			
6. REPRESENTAÇÕES TUMULARES			
<input type="checkbox"/> Alto Relevo <input type="checkbox"/> Baixo Relevo <input type="checkbox"/> Busto <input type="checkbox"/> Escultura <input type="checkbox"/> Fotografia <input type="checkbox"/> Medalhão <input type="checkbox"/> Outro			
7. INDUMENTÁRIA FEMININA			
7.1. Calçados:	<input type="checkbox"/> Sapatilha <input type="checkbox"/> Botas <input type="checkbox"/> Meias <input type="checkbox"/> Outro		
7.2. Vestes:	<table border="1"> <tr> <td> <input type="checkbox"/> Anágua <input type="checkbox"/> Blusa <input type="checkbox"/> Bloomer <input type="checkbox"/> Casaco <input type="checkbox"/> Espartilho <input type="checkbox"/> Pantalona <input type="checkbox"/> Mantos <input type="checkbox"/> Saia <input type="checkbox"/> Vestido <input type="checkbox"/> Xale <input type="checkbox"/> <i>Outro</i> </td> <td> 7.2.1. Ornamentos: <input type="checkbox"/> Babado <input type="checkbox"/> Cordão <input type="checkbox"/> Fita <input type="checkbox"/> Flores <input type="checkbox"/> Franjas <input type="checkbox"/> Gola <input type="checkbox"/> Manga <input type="checkbox"/> Ombreiras <input type="checkbox"/> Pluma <input type="checkbox"/> Pregas <input type="checkbox"/> Renda <input type="checkbox"/> Outro </td> </tr> </table>	<input type="checkbox"/> Anágua <input type="checkbox"/> Blusa <input type="checkbox"/> Bloomer <input type="checkbox"/> Casaco <input type="checkbox"/> Espartilho <input type="checkbox"/> Pantalona <input type="checkbox"/> Mantos <input type="checkbox"/> Saia <input type="checkbox"/> Vestido <input type="checkbox"/> Xale <input type="checkbox"/> <i>Outro</i>	7.2.1. Ornamentos: <input type="checkbox"/> Babado <input type="checkbox"/> Cordão <input type="checkbox"/> Fita <input type="checkbox"/> Flores <input type="checkbox"/> Franjas <input type="checkbox"/> Gola <input type="checkbox"/> Manga <input type="checkbox"/> Ombreiras <input type="checkbox"/> Pluma <input type="checkbox"/> Pregas <input type="checkbox"/> Renda <input type="checkbox"/> Outro
<input type="checkbox"/> Anágua <input type="checkbox"/> Blusa <input type="checkbox"/> Bloomer <input type="checkbox"/> Casaco <input type="checkbox"/> Espartilho <input type="checkbox"/> Pantalona <input type="checkbox"/> Mantos <input type="checkbox"/> Saia <input type="checkbox"/> Vestido <input type="checkbox"/> Xale <input type="checkbox"/> <i>Outro</i>	7.2.1. Ornamentos: <input type="checkbox"/> Babado <input type="checkbox"/> Cordão <input type="checkbox"/> Fita <input type="checkbox"/> Flores <input type="checkbox"/> Franjas <input type="checkbox"/> Gola <input type="checkbox"/> Manga <input type="checkbox"/> Ombreiras <input type="checkbox"/> Pluma <input type="checkbox"/> Pregas <input type="checkbox"/> Renda <input type="checkbox"/> Outro		
7.3. Acessórios/ joias:	<input type="checkbox"/> Colar <input type="checkbox"/> Relicário <input type="checkbox"/> Pulseira <input type="checkbox"/> Bracelete <input type="checkbox"/> Anel <input type="checkbox"/> Broche <input type="checkbox"/> Presilhas <input type="checkbox"/> Outro		
7.4. Acessórios:	<input type="checkbox"/> Guarda- sol <input type="checkbox"/> Leque <input type="checkbox"/> Luva <input type="checkbox"/> Lenços <input type="checkbox"/> Outro		
7.5. Acessórios para a cabeça:	<input type="checkbox"/> Chapéu <input type="checkbox"/> Lenço <input type="checkbox"/> Flor <input type="checkbox"/> Tiara <input type="checkbox"/> Broches <input type="checkbox"/> Boina <input type="checkbox"/> Outro		
8. INDUMENTÁRIA MASCULINA			
8.1. Calçado:	<input type="checkbox"/> Bota <input type="checkbox"/> Escarpin <input type="checkbox"/> Meia <input type="checkbox"/> Sapato		
8.2. Vestes:	<input type="checkbox"/> Calção 8.2.1. Ornamentos:		

 <p>Universidade Federal do Recôncavo da Bahia</p>	<p>UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA CENTRO DE ARTE, HUMANIDADES E LETRAS LABORATÓRIO DE DOCUMENTAÇÃO E ARQUEOLOGIA Rua 13 de maio, prédio da Fundação Hansen Bahia, Centro, Cachoeira, Bahia, Brasil, CEP 44.300-000 http://www.ufrb.edu.br/reconcavoarqueologico</p>	 <p>Estudos Cemiteriais no Recôncavo</p>									
<p>FICHA DE REGISTRO DE SEPULTURA PARA INDUMENTÁRIA TUMULAR</p>											
<p>Nº: <input type="text" value="01"/></p>											
<p>SIGLA: <input type="text" value="SA.CS.01"/></p>											
<p>1. IDENTIFICAÇÃO DO (S) SEPULTADO (S)</p>											
<p>1.1. N°. De sepultamentos identificados</p>	<p><input type="checkbox"/> 1 <input checked="" type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> Não identificado</p>										
<p>1.2. Nome dos Sepultados</p> <table border="1" data-bbox="135 884 566 1120"> <tr><td>Luiza C. A. Baptista</td></tr> <tr><td> </td></tr> <tr><td> </td></tr> <tr><td> </td></tr> <tr><td> </td></tr> </table>	Luiza C. A. Baptista					<p>1.3. Fotografia</p> <p><input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não</p> <p><input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não</p> <p><input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não</p> <p><input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não</p> <p><input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não</p>	<p>1.4. Sexo</p> <p><input checked="" type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M</p> <p><input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M</p> <p><input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M</p> <p><input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M</p> <p><input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M</p>				
Luiza C. A. Baptista											
<p>1.5. Nasc.</p> <table border="1" data-bbox="1173 851 1340 1120"> <tr><td>17-10-897</td></tr> <tr><td> </td></tr> <tr><td> </td></tr> <tr><td> </td></tr> <tr><td> </td></tr> </table>	17-10-897					<p>1.6. Falec.</p> <table border="1" data-bbox="1364 851 1508 1120"> <tr><td>29-4-939</td></tr> <tr><td> </td></tr> <tr><td> </td></tr> <tr><td> </td></tr> <tr><td> </td></tr> </table>	29-4-939				
17-10-897											
29-4-939											
<p>2. LOCALIZAÇÃO E ORIENTAÇÃO</p>											
<p>2.1. Código n° da sepultura <input type="text"/></p>	<p>2.5. Quadra <input type="text" value="01"/></p>										
<p>2.2. Data de compra <input type="text"/></p>	<p>2.6. Marmoria <input type="text"/></p>										
<p>2.3. Data da escultura <input type="text"/></p>	<p>2.7. Autoria <input type="text" value="C. Simi"/></p>										
<p>2.4. Proprietário atual <input type="text"/></p>	<p>2.8. Orientação <input type="text"/></p>										
<p>3. DESCRIÇÃO DA SEPULTURA</p>											
<p> </p>											
<p>4. ESTRUTURA ARQUITETÔNICA DA SEPULTURA</p>											
<p><input checked="" type="checkbox"/> Campa <input type="checkbox"/> Mausoléu <input type="checkbox"/> Monumento <input type="checkbox"/> Obelisco</p>											
<p>5. MATERIAIS CONSTRUTIVOS</p>											
<p><input type="checkbox"/> Mármore <input checked="" type="checkbox"/> Granito <input checked="" type="checkbox"/> Bronze <input type="checkbox"/> Porcelana <input type="checkbox"/> Outro</p>											
<p>6. REPRESENTAÇÕES TUMULARES</p>											
<p><input checked="" type="checkbox"/> Alto Relevo <input type="checkbox"/> Baixo Relevo <input type="checkbox"/> Busto <input type="checkbox"/> Escultura</p>											

<input type="checkbox"/> Fotografia		<input type="checkbox"/> Medalhão		<input type="checkbox"/> Outro	
7. INDUMENTÁRIA FEMININA					
7.1. Calçados:		<input type="checkbox"/> Sapatilha		<input type="checkbox"/> Botas	
		<input type="checkbox"/> Meias		<input type="checkbox"/> Outro	
7.2. Vestes:		<input type="checkbox"/> Anágua <input type="checkbox"/> Blusa <input type="checkbox"/> Bloomer <input type="checkbox"/> Casaco <input type="checkbox"/> Espartilho <input type="checkbox"/> Pantalona <input type="checkbox"/> Mantos <input type="checkbox"/> Saia <input type="checkbox"/> Vestido <input type="checkbox"/> Xale <input checked="" type="checkbox"/> <i>Outro</i>		7.2.1. Ornamentos: <input type="checkbox"/> Babado <input type="checkbox"/> Cordão <input type="checkbox"/> Fita <input type="checkbox"/> Flores <input type="checkbox"/> Franjas <input checked="" type="checkbox"/> Gola <input type="checkbox"/> Manga <input type="checkbox"/> Ombreiras <input type="checkbox"/> Pluma <input type="checkbox"/> Pregas <input type="checkbox"/> Renda <input type="checkbox"/> Outro	
				Roupa não idetificada	
7.3. Acessórios/ joias:		<input type="checkbox"/> Colar <input type="checkbox"/> Relicário <input type="checkbox"/> Pulseira <input type="checkbox"/> Bracelete <input type="checkbox"/> Anel <input type="checkbox"/> Broche <input type="checkbox"/> Presilias <input checked="" type="checkbox"/> brinco <input type="checkbox"/> Presilias <input type="checkbox"/> Outro			
7.4. Acessórios:		<input type="checkbox"/> Guarda- sol <input type="checkbox"/> Leque <input type="checkbox"/> Luva <input type="checkbox"/> Lenços <input type="checkbox"/> Outro			
7.5. Acessórios para a cabeça:		<input type="checkbox"/> Chapéu <input type="checkbox"/> Lenço <input type="checkbox"/> Flor <input type="checkbox"/> Tiara <input type="checkbox"/> Broches <input type="checkbox"/> Boina <input type="checkbox"/> Outro			
8. INDUMENTÁRIA MASCULINA					
8.1. Calçado:		<input type="checkbox"/> Bota		<input type="checkbox"/> Escarpin	
		<input type="checkbox"/> Meia		<input type="checkbox"/> Sapato	
8.2. Vestes:		<input type="checkbox"/> Calção		8.2.1. Ornamentos:	

	<input type="checkbox"/> Camisa <input type="checkbox"/> Casaco <input type="checkbox"/> Colete <input type="checkbox"/> Cossaco <input type="checkbox"/> Fraque <input type="checkbox"/> Gravata <input type="checkbox"/> Pantalona <input type="checkbox"/> Sobrecasaca <input type="checkbox"/> Plastron	<input type="checkbox"/> Botões <input type="checkbox"/> Colarinho <input type="checkbox"/> Ombreira <input type="checkbox"/> Babado <input type="checkbox"/> Medalhão <input type="checkbox"/> Renda		
8.3. Acessórios:	<input type="checkbox"/> Bengala	<input type="checkbox"/> Espada	<input type="checkbox"/> Lenços	<input type="checkbox"/> Luva
8.4. Acessórios para a cabeça	<input type="checkbox"/> Chapéu	<input type="checkbox"/> Boina	<input type="checkbox"/> Cartola	
9. INDUMENTÁRIA INFANTIL				
9.1. Calçados:				
9.2. Vestes:		9.2.1. Ornamentos:		
9.3. Acessórios/ joias				
9.4. Acessórios para a cabeça:				
10. DESCRIÇÃO DE INDUMENTÁRIA DA REPRESENTAÇÃO TUMULAR				
Mulher com roupa simples, com gola V. Cabelo preso em coque. Ornamentos simples, possui apenas brincos.				
11. DADOS DO REGISTRO				

11.1. Projeto:	Pesquisa Mestrado Arqueologia e Patrimônio Cultural
11.2. Pesquisador:	Caroline Teixeira
11.3. Coordenação do projeto:	Fabiana Comerlato
11.4. Data da coleta:	06/2021

 Universidade Federal do Recôncavo da Bahia	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA CENTRO DE ARTE, HUMANIDADES E LETRAS LABORATÓRIO DE DOCUMENTAÇÃO E ARQUEOLOGIA Rua 13 de maio, prédio da Fundação Hansen Bahia, Centro, Cachoeira, Bahia, Brasil, CEP 44.300-000 http://www.ufrb.edu.br/reconcavoarqueologico	 Estudos Cimiteriais no Recôncavo																		
FICHA DE REGISTRO DE SEPULTURA PARA INDUMENTÁRIA TUMULAR																				
N°: <input type="text" value="02"/>																				
SIGLA: <input type="text" value="SA.CS.02"/>																				
1. IDENTIFICAÇÃO DO (S) SEPULTADO (S)																				
1.1. N°. De sepultamentos identificados	<input checked="" type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> Não identificado																			
1.2. Nome dos Sepultados <input type="text" value="Ernestina Esteves dos Santos"/> <input type="text" value="Guimarães"/> <input type="text"/> <input type="text"/>	1.3. Fotografia <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não	<table border="1"> <tr> <td data-bbox="898 806 1161 862">1.4. Sexo</td> <td data-bbox="1169 806 1345 862">1.5. Nasc.</td> <td data-bbox="1353 806 1517 862">1.6. Falec.</td> </tr> <tr> <td><input checked="" type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M</td> <td><input type="text" value="19-2-850"/></td> <td><input type="text" value="30-3-1932"/></td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M</td> <td><input type="text"/></td> <td><input type="text"/></td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M</td> <td><input type="text"/></td> <td><input type="text"/></td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M</td> <td><input type="text"/></td> <td><input type="text"/></td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M</td> <td><input type="text"/></td> <td><input type="text"/></td> </tr> </table>	1.4. Sexo	1.5. Nasc.	1.6. Falec.	<input checked="" type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text" value="19-2-850"/>	<input type="text" value="30-3-1932"/>	<input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text"/>	<input type="text"/>
1.4. Sexo	1.5. Nasc.	1.6. Falec.																		
<input checked="" type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text" value="19-2-850"/>	<input type="text" value="30-3-1932"/>																		
<input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text"/>	<input type="text"/>																		
<input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text"/>	<input type="text"/>																		
<input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text"/>	<input type="text"/>																		
<input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text"/>	<input type="text"/>																		
2. LOCALIZAÇÃO E ORIENTAÇÃO																				
2.1. Código n° da sepultura	2.5. Quadra <input type="text" value="01"/>																			
2.2. Data de compra	2.6. Marmoria																			
2.3. Data da escultura	2.7. Autoria <input type="text" value="C. SIMI"/>																			
2.4. Proprietário atual	2.8. Orientação																			
3. DESCRIÇÃO DA SEPULTURA																				
4. ESTRUTURA ARQUITETÔNICA DA SEPULTURA																				
<input checked="" type="checkbox"/> Campa <input type="checkbox"/> Mausoléu <input type="checkbox"/> Monumento <input type="checkbox"/> Obelisco																				
5. MATERIAIS CONSTRUTIVOS																				
<input type="checkbox"/> Mármore <input checked="" type="checkbox"/> Granito <input checked="" type="checkbox"/> Bronze <input type="checkbox"/> Porcelana <input type="checkbox"/> Outro																				
6. REPRESENTAÇÕES TUMULARES																				
<input checked="" type="checkbox"/> Alto Relevo <input type="checkbox"/> Baixo Relevo <input type="checkbox"/> Busto <input type="checkbox"/> Escultura																				

<input type="checkbox"/> Fotografia		<input checked="" type="checkbox"/> Medalhão		<input type="checkbox"/> Outro	
7. INDUMENTÁRIA FEMININA					
7.1. Calçados:		<input type="checkbox"/> Sapatilha		<input type="checkbox"/> Botas	
		<input type="checkbox"/> Meias		<input type="checkbox"/> Outro	
7.2. Vestes:		7.2.1. Ornamentos:			
<input type="checkbox"/> Anágua		<input checked="" type="checkbox"/> Babado			
<input type="checkbox"/> Blusa		<input type="checkbox"/> Cordão			
<input type="checkbox"/> Bloomer		<input type="checkbox"/> Fita			
<input type="checkbox"/> Casaco		<input type="checkbox"/> Flores			
<input type="checkbox"/> Espartilho		<input type="checkbox"/> Franjas			
<input type="checkbox"/> Pantalona		<input checked="" type="checkbox"/> Gola			
<input type="checkbox"/> Mantos		<input checked="" type="checkbox"/> Manga			
<input type="checkbox"/> Saia		<input checked="" type="checkbox"/> Ombreiras			
<input checked="" type="checkbox"/> Vestido		<input type="checkbox"/> Pluma			
<input type="checkbox"/> Xale		<input type="checkbox"/> Pregas			
<input type="checkbox"/> <i>Outro</i>		<input type="checkbox"/> Renda			
		<input type="checkbox"/> Outro			
7.3. Acessórios/ joias:		<input checked="" type="checkbox"/> Colar			
		<input type="checkbox"/> Relicário			
		<input type="checkbox"/> Pulseira			
		<input type="checkbox"/> Bracelete			
		<input type="checkbox"/> Anel			
		<input checked="" type="checkbox"/> Broche			
		<input checked="" type="checkbox"/> Presilhas			
		<input checked="" type="checkbox"/> brinco			
		<input type="checkbox"/> Presilhas			
		<input type="checkbox"/> Outro			
7.4. Acessórios:		<input type="checkbox"/> Guarda- sol		<input type="checkbox"/> Leque	
		<input type="checkbox"/> Luva		<input type="checkbox"/> Lenços	
		<input type="checkbox"/> Outro			
7.5. Acessórios para a cabeça:		<input type="checkbox"/> Chapéu		<input type="checkbox"/> Lenço	
		<input type="checkbox"/> Tiara		<input type="checkbox"/> Broches	
				<input type="checkbox"/> Flor	
				<input type="checkbox"/> Boina	
8. INDUMENTÁRIA MASCULINA					
8.1. Calçado:		<input type="checkbox"/> Bota		<input type="checkbox"/> Escarpin	
		<input type="checkbox"/> Meia		<input type="checkbox"/> Sapato	
8.2. Vestes:		8.2.1. Ornamentos:			
<input type="checkbox"/> Calção					

	<input type="checkbox"/> Camisa <input type="checkbox"/> Casaco <input type="checkbox"/> Colete <input type="checkbox"/> Cossaco <input type="checkbox"/> Fraque <input type="checkbox"/> Gravata <input type="checkbox"/> Pantalona <input type="checkbox"/> Sobrecasaca <input type="checkbox"/> Plastron	<input type="checkbox"/> Botões <input type="checkbox"/> Colarinho <input type="checkbox"/> Ombreira <input type="checkbox"/> Babado <input type="checkbox"/> Medalhão <input type="checkbox"/> Renda		
8.3. Acessórios:	<input type="checkbox"/> Bengala	<input type="checkbox"/> Espada	<input type="checkbox"/> Lenços	<input type="checkbox"/> Luva
8.4. Acessórios para a cabeça	<input type="checkbox"/> Chapéu	<input type="checkbox"/> Boina	<input type="checkbox"/> Cartola	
9. INDUMENTÁRIA INFANTIL				
9.1. Calçados:				
9.2. Vestes:		9.2.1. Ornamentos:		
9.3. Acessórios/ joias				
9.4. Acessórios para a cabeça:				
10. DESCRIÇÃO DE INDUMENTÁRIA DA REPRESENTAÇÃO TUMULAR				
Mulher com roupa com gola alta adornadas com pedrarias e adornos florais. Possui brincos, colar e broche. Cabelo preso em coque.				
11. DADOS DO REGISTRO				

11.1. Projeto:	Pesquisa Mestrado Arqueologia e Patrimônio Cultural
11.2. Pesquisador:	Caroline Teixeira
11.3. Coordenação do projeto:	Fabiana Comerlato
11.4. Data da coleta:	06/2021

 Universidade Federal do Recôncavo da Bahia	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA CENTRO DE ARTE, HUMANIDADES E LETRAS LABORATÓRIO DE DOCUMENTAÇÃO E ARQUEOLOGIA Rua 13 de maio, prédio da Fundação Hansen Bahia, Centro, Cachoeira, Bahia, Brasil, CEP 44.300-000 http://www.ufrb.edu.br/reconcavoarqueologico	 Estudos Cemiteriais no Recôncavo
FICHA DE REGISTRO DE SEPULTURA PARA INDUMENTÁRIA TUMULAR		
N°: <input type="text" value="03"/>		
SIGLA: <input type="text" value="SA.CS.03"/>		
1. IDENTIFICAÇÃO DO (S) SEPULTADO (S)		
1.1. N°. De sepultamentos identificados	<input checked="" type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> Não identificado	
1.2. Nome dos Sepultados <input type="text" value="Olga Duarte Guimarães"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>	1.3. Fotografia <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não	1.4. Sexo <input checked="" type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M
1.5. Nasc. <input type="text" value="----"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>	1.6. Falec. <input type="text" value="----"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>	
2. LOCALIZAÇÃO E ORIENTAÇÃO		
2.1. Código n° da sepultura <input type="text" value="105"/>	2.5. Quadra <input type="text" value="01"/>	
2.2. Data de compra <input type="text"/>	2.6. Marmoria <input type="text"/>	
2.3. Data da escultura <input type="text"/>	2.7. Autoria <input type="text" value="H. Peçanha"/>	
2.4. Proprietário atual <input type="text"/>	2.8. Orientação <input type="text"/>	
3. DESCRIÇÃO DA SEPULTURA		
4. ESTRUTURA ARQUITETÔNICA DA SEPULTURA		
<input checked="" type="checkbox"/> Campa <input type="checkbox"/> Mausoléu <input type="checkbox"/> Monumento <input type="checkbox"/> Obelisco		
5. MATERIAIS CONSTRUTIVOS		
<input type="checkbox"/> Mármore <input type="checkbox"/> Granito <input checked="" type="checkbox"/> Bronze <input type="checkbox"/> Porcelana <input type="checkbox"/> Outro		
6. REPRESENTAÇÕES TUMULARES		
<input checked="" type="checkbox"/> Alto Relevo <input type="checkbox"/> Baixo Relevo <input type="checkbox"/> Busto <input checked="" type="checkbox"/> Escultura		

<input type="checkbox"/> Fotografia		<input type="checkbox"/> Medalhão		<input type="checkbox"/> Outro	
7. INDUMENTÁRIA FEMININA					
7.1. Calçados:		<input type="checkbox"/> Sapatilha		<input type="checkbox"/> Botas	
		<input type="checkbox"/> Meias		<input type="checkbox"/> Outro	
7.2. Vestes:		<input type="checkbox"/> Anágua <input type="checkbox"/> Blusa <input type="checkbox"/> Bloomer <input type="checkbox"/> Casaco <input type="checkbox"/> Espartilho <input type="checkbox"/> Pantalona <input checked="" type="checkbox"/> Mantos <input type="checkbox"/> Saia <input checked="" type="checkbox"/> Vestido <input type="checkbox"/> Xale <input type="checkbox"/> <i>Outro</i>		7.2.1. Ornamentos: <input type="checkbox"/> Babado <input type="checkbox"/> Cordão <input type="checkbox"/> Fita <input type="checkbox"/> Flores <input type="checkbox"/> Franjas <input type="checkbox"/> Gola <input type="checkbox"/> Manga <input type="checkbox"/> Ombreiras <input type="checkbox"/> Pluma <input checked="" type="checkbox"/> Pregas <input type="checkbox"/> Renda <input type="checkbox"/> Outro	
7.3. Acessórios/ joias:		<input type="checkbox"/> Colar <input type="checkbox"/> Broche <input type="checkbox"/> Presilias		<input type="checkbox"/> Relicário <input type="checkbox"/> Presilias <input type="checkbox"/> Outro	
		<input type="checkbox"/> Pulseira <input type="checkbox"/> Brinco		<input type="checkbox"/> Bracelete <input checked="" type="checkbox"/> Anel	
7.4. Acessórios:		<input type="checkbox"/> Guarda- sol		<input type="checkbox"/> Leque	
		<input type="checkbox"/> Luva		<input type="checkbox"/> Lenços	
		<input type="checkbox"/> Outro			
7.5. Acessórios para a cabeça:		<input type="checkbox"/> Chapéu		<input type="checkbox"/> Lenço	
		<input type="checkbox"/> Tiara		<input type="checkbox"/> Broches	
				<input type="checkbox"/> Flor	
				<input type="checkbox"/> Boina	
8. INDUMENTÁRIA MASCULINA					
8.1. Calçado:		<input type="checkbox"/> Bota		<input type="checkbox"/> Escarpin	
		<input type="checkbox"/> Meia		<input type="checkbox"/> Sapato	
8.2. Vestes:		<input type="checkbox"/> Calção		8.2.1. Ornamentos:	

	<input type="checkbox"/> Camisa <input type="checkbox"/> Casaco <input type="checkbox"/> Colete <input type="checkbox"/> Cossaco <input type="checkbox"/> Fraque <input type="checkbox"/> Gravata <input type="checkbox"/> Pantalona <input type="checkbox"/> Sobrecasaca <input type="checkbox"/> Plastron	<input type="checkbox"/> Botões <input type="checkbox"/> Colarinho <input type="checkbox"/> Ombreira <input type="checkbox"/> Babado <input type="checkbox"/> Medalhão <input type="checkbox"/> Renda		
8.3. Acessórios:	<input type="checkbox"/> Bengala	<input type="checkbox"/> Espada	<input type="checkbox"/> Lenços	<input type="checkbox"/> Luva
8.4. Acessórios para a cabeça	<input type="checkbox"/> Chapéu	<input type="checkbox"/> Boina	<input type="checkbox"/> Cartola	
9. INDUMENTÁRIA INFANTIL				
9.1. Calçados:				
9.2. Vestes:			9.2.1. Ornamentos:	
9.3. Acessórios/ joias				
9.4. Acessórios para a cabeça:				
10. DESCRIÇÃO DE INDUMENTÁRIA DA REPRESENTAÇÃO TUMULAR				
Mulher com roupa vestido com pregas discretas, cinto e manto com motivos florais. Não possui nenhum ornamento, exceto pela aliança na mão esquerda.				
11. DADOS DO REGISTRO				

11.1. Projeto:	Pesquisa Mestrado Arqueologia e Patrimônio Cultural
11.2. Pesquisador:	Caroline Teixeira
11.3. Coordenação do projeto:	Fabiana Comerlato
11.4. Data da coleta:	06/2021

 Universidade Federal do Recôncavo da Bahia	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA CENTRO DE ARTE, HUMANIDADES E LETRAS LABORATÓRIO DE DOCUMENTAÇÃO E ARQUEOLOGIA Rua 13 de maio, prédio da Fundação Hansen Bahia, Centro, Cachoeira, Bahia, Brasil, CEP 44.300-000 http://www.ufrb.edu.br/reconcavoarqueologico	 Estudos Cimiteriais no Recôncavo																		
FICHA DE REGISTRO DE SEPULTURA PARA INDUMENTÁRIA TUMULAR																				
N°: <input type="text" value="04"/>																				
SIGLA: <input type="text" value="SA.CS.04"/>																				
1. IDENTIFICAÇÃO DO (S) SEPULTADO (S)																				
1.1. N°. De sepultamentos identificados	<input checked="" type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> Não identificado																			
1.2. Nome dos Sepultados <input type="text" value="Maria do Carmo Alves Coelho"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>	1.3. Fotografia <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não	<table border="1"> <tr> <td data-bbox="898 806 1161 857">1.4. Sexo</td> <td data-bbox="1169 806 1348 857">1.5. Nasc.</td> <td data-bbox="1356 806 1517 857">1.6. Falec.</td> </tr> <tr> <td><input checked="" type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M</td> <td><input type="text" value="7-809"/></td> <td><input type="text" value="31-01-885"/></td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M</td> <td><input type="text"/></td> <td><input type="text"/></td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M</td> <td><input type="text"/></td> <td><input type="text"/></td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M</td> <td><input type="text"/></td> <td><input type="text"/></td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M</td> <td><input type="text"/></td> <td><input type="text"/></td> </tr> </table>	1.4. Sexo	1.5. Nasc.	1.6. Falec.	<input checked="" type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text" value="7-809"/>	<input type="text" value="31-01-885"/>	<input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text"/>	<input type="text"/>
1.4. Sexo	1.5. Nasc.	1.6. Falec.																		
<input checked="" type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text" value="7-809"/>	<input type="text" value="31-01-885"/>																		
<input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text"/>	<input type="text"/>																		
<input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text"/>	<input type="text"/>																		
<input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text"/>	<input type="text"/>																		
<input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M	<input type="text"/>	<input type="text"/>																		
2. LOCALIZAÇÃO E ORIENTAÇÃO																				
2.1. Código n° da sepultura <input type="text" value="146"/>	2.5. Quadra <input type="text" value="03"/>																			
2.2. Data de compra <input type="text"/>	2.6. Marmoria <input type="text"/>																			
2.3. Data da escultura <input type="text"/>	2.7. Autoria <input type="text"/>																			
2.4. Proprietário atual <input type="text"/>	2.8. Orientação <input type="text"/>																			
3. DESCRIÇÃO DA SEPULTURA																				
4. ESTRUTURA ARQUITETÔNICA DA SEPULTURA																				
<input checked="" type="checkbox"/> Campa <input type="checkbox"/> Mausoléu <input type="checkbox"/> Monumento <input type="checkbox"/> Obelisco																				
5. MATERIAIS CONSTRUTIVOS																				
<input checked="" type="checkbox"/> Mármore <input type="checkbox"/> Granito <input type="checkbox"/> Bronze <input type="checkbox"/> Porcelana <input type="checkbox"/> Outro																				
6. REPRESENTAÇÕES TUMULARES																				
<input checked="" type="checkbox"/> Alto Relevo <input type="checkbox"/> Baixo Relevo <input type="checkbox"/> Busto <input type="checkbox"/> Escultura																				

<input type="checkbox"/> Fotografia		<input type="checkbox"/> Medalhão		<input type="checkbox"/> Outro	
7. INDUMENTÁRIA FEMININA					
7.1. Calçados:		<input type="checkbox"/> Sapatilha		<input type="checkbox"/> Botas	
		<input type="checkbox"/> Meias		<input type="checkbox"/> Outro	
7.2. Vestes:		<input type="checkbox"/> Anágua <input type="checkbox"/> Blusa <input type="checkbox"/> Bloomer <input type="checkbox"/> Casaco <input type="checkbox"/> Espartilho <input type="checkbox"/> Pantalona <input type="checkbox"/> Mantos <input type="checkbox"/> Saia <input type="checkbox"/> Vestido <input type="checkbox"/> Xale <input checked="" type="checkbox"/> <i>Outro</i>		7.2.1. Ornamentos: <input type="checkbox"/> Babado <input type="checkbox"/> Cordão <input type="checkbox"/> Fita <input type="checkbox"/> Flores <input type="checkbox"/> Franjas <input checked="" type="checkbox"/> Gola <input type="checkbox"/> Manga <input type="checkbox"/> Ombreiras <input type="checkbox"/> Pluma <input type="checkbox"/> Pregas <input type="checkbox"/> Renda <input type="checkbox"/> Outro	
				Roupa não identificada	
7.3. Acessórios/ joias:		<input type="checkbox"/> Colar <input checked="" type="checkbox"/> Broche <input type="checkbox"/> Presilias		<input type="checkbox"/> Relicário <input checked="" type="checkbox"/> Presilias <input type="checkbox"/> Outro	
		<input type="checkbox"/> Pulseira <input type="checkbox"/> Bracelete <input checked="" type="checkbox"/> brinco		<input type="checkbox"/> Anel	
7.4. Acessórios:		<input type="checkbox"/> Guarda- sol <input type="checkbox"/> Leque <input type="checkbox"/> Outro		<input type="checkbox"/> Luva <input type="checkbox"/> Lenços	
7.5. Acessórios para a cabeça:		<input type="checkbox"/> Chapéu <input type="checkbox"/> Tiara		<input type="checkbox"/> Lenço <input type="checkbox"/> Broches	
				<input type="checkbox"/> Flor <input type="checkbox"/> Boina	
8. INDUMENTÁRIA MASCULINA					
8.1. Calçado:		<input type="checkbox"/> Bota		<input type="checkbox"/> Escarpin	
		<input type="checkbox"/> Meia		<input type="checkbox"/> Sapato	
8.2. Vestes:		<input type="checkbox"/> Calção		8.2.1. Ornamentos:	

	<input type="checkbox"/> Camisa <input type="checkbox"/> Casaco <input type="checkbox"/> Colete <input type="checkbox"/> Cossaco <input type="checkbox"/> Fraque <input type="checkbox"/> Gravata <input type="checkbox"/> Pantalona <input type="checkbox"/> Sobrecasaca <input type="checkbox"/> Plastron	<input type="checkbox"/> Botões <input type="checkbox"/> Colarinho <input type="checkbox"/> Ombreira <input type="checkbox"/> Babado <input type="checkbox"/> Medalhão <input type="checkbox"/> Renda
8.3. Acessórios:	<input type="checkbox"/> Bengala <input type="checkbox"/> Espada <input type="checkbox"/> Lenços <input type="checkbox"/> Luva	
8.4. Acessórios para a cabeça	<input type="checkbox"/> Chapéu <input type="checkbox"/> Boina <input type="checkbox"/> Cartola	
9. INDUMENTÁRIA INFANTIL		
9.1. Calçados:		
9.2. Vestes:		9.2.1. Ornamentos:
9.3. Acessórios/ joias		
9.4. Acessórios para a cabeça:		
10. DESCRIÇÃO DE INDUMENTÁRIA DA REPRESENTAÇÃO TUMULAR		
Mulher com roupa com gola decorada em pedrarias, broche e presilha no cabelo. Também usa brincos		
11. DADOS DO REGISTRO		

11.1. Projeto:	Pesquisa Mestrado Arqueologia e Patrimônio Cultural
11.2. Pesquisador:	Caroline Teixeira
11.3. Coordenação do projeto:	Fabiana Comerlato
11.4. Data da coleta:	06/2021

 Universidade Federal do Recôncavo da Bahia	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA CENTRO DE ARTE, HUMANIDADES E LETRAS LABORATÓRIO DE DOCUMENTAÇÃO E ARQUEOLOGIA Rua 13 de maio, prédio da Fundação Hansen Bahia, Centro, Cachoeira, Bahia, Brasil, CEP 44.300-000 http://www.ufrb.edu.br/reconcavoarqueologico	 Estudos Cemiteriais no Recôncavo
FICHA DE REGISTRO DE SEPULTURA PARA INDUMENTÁRIA TUMULAR		
N°: <input type="text" value="05"/>		
SIGLA: <input type="text" value="SA.CS.05"/>		
1. IDENTIFICAÇÃO DO (S) SEPULTADO (S)		
1.1. N°. De sepultamentos identificados	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input checked="" type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> Não identificado	
1.2. Nome dos Sepultados <input type="text" value="Maria Sauipe Leite"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>	1.3. Fotografia <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não	1.4. Sexo <input checked="" type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M
1.5. Nasc. <input type="text" value="----"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>	1.6. Falec. <input type="text" value="6-04-928"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>	
2. LOCALIZAÇÃO E ORIENTAÇÃO		
2.1. Código n° da sepultura <input type="text" value="164"/>	2.5. Quadra <input type="text" value="04"/>	
2.2. Data de compra <input type="text"/>	2.6. Marmoria <input type="text"/>	
2.3. Data da escultura <input type="text"/>	2.7. Autoria <input type="text"/>	
2.4. Proprietário atual <input type="text"/>	2.8. Orientação <input type="text"/>	
3. DESCRIÇÃO DA SEPULTURA		
4. ESTRUTURA ARQUITETÔNICA DA SEPULTURA		
<input checked="" type="checkbox"/> Campa <input type="checkbox"/> Mausoléu <input type="checkbox"/> Monumento <input type="checkbox"/> Obelisco		
5. MATERIAIS CONSTRUTIVOS		
<input checked="" type="checkbox"/> Mármore <input type="checkbox"/> Granito <input type="checkbox"/> Bronze <input type="checkbox"/> Porcelana <input type="checkbox"/> Outro		
6. REPRESENTAÇÕES TUMULARES		
<input checked="" type="checkbox"/> Alto Relevo <input type="checkbox"/> Baixo Relevo <input type="checkbox"/> Busto <input type="checkbox"/> Escultura		

<input type="checkbox"/> Fotografia		<input type="checkbox"/> Medalhão		<input type="checkbox"/> Outro	
7. INDUMENTÁRIA FEMININA					
7.1. Calçados:		<input type="checkbox"/> Sapatilha		<input type="checkbox"/> Botas	
		<input type="checkbox"/> Meias		<input type="checkbox"/> Outro	
7.2. Vestes:		<input type="checkbox"/> Anágua <input type="checkbox"/> Blusa <input type="checkbox"/> Bloomer <input type="checkbox"/> Casaco <input type="checkbox"/> Espartilho <input type="checkbox"/> Pantalona <input type="checkbox"/> Mantos <input type="checkbox"/> Saia <input type="checkbox"/> Vestido <input type="checkbox"/> Xale <input checked="" type="checkbox"/> <i>Outro</i>		7.2.1. Ornamentos: <input type="checkbox"/> Babado <input type="checkbox"/> Cordão <input type="checkbox"/> Fita <input type="checkbox"/> Flores <input type="checkbox"/> Franjas <input checked="" type="checkbox"/> Gola <input type="checkbox"/> Manga <input type="checkbox"/> Ombreiras <input type="checkbox"/> Pluma <input type="checkbox"/> Pregas <input type="checkbox"/> Renda <input type="checkbox"/> Outro	
				Roupa não identificada, laço	
7.3. Acessórios/ joias:		<input type="checkbox"/> Colar <input type="checkbox"/> Relicário <input type="checkbox"/> Pulseira <input type="checkbox"/> Bracelete <input type="checkbox"/> Anel <input type="checkbox"/> Broche <input type="checkbox"/> Presilhas <input checked="" type="checkbox"/> brinco <input type="checkbox"/> Presilhas <input type="checkbox"/> Outro			
7.4. Acessórios:		<input type="checkbox"/> Guarda- sol <input type="checkbox"/> Leque <input type="checkbox"/> Luva <input type="checkbox"/> Lenços <input type="checkbox"/> Outro			
7.5. Acessórios para a cabeça:		<input type="checkbox"/> Chapéu <input type="checkbox"/> Lenço <input checked="" type="checkbox"/> Flor <input type="checkbox"/> Tiara <input type="checkbox"/> Broches <input type="checkbox"/> Boina			
8. INDUMENTÁRIA MASCULINA					
8.1. Calçado:		<input type="checkbox"/> Bota		<input type="checkbox"/> Escarpin	
		<input type="checkbox"/> Meia		<input type="checkbox"/> Sapato	
8.2. Vestes:		<input type="checkbox"/> Calção		8.2.1. Ornamentos:	

	<input type="checkbox"/> Camisa <input type="checkbox"/> Casaco <input type="checkbox"/> Colete <input type="checkbox"/> Cossaco <input type="checkbox"/> Fraque <input type="checkbox"/> Gravata <input type="checkbox"/> Pantalona <input type="checkbox"/> Sobrecasaca <input type="checkbox"/> Plastron	<input type="checkbox"/> Botões <input type="checkbox"/> Colarinho <input type="checkbox"/> Ombreira <input type="checkbox"/> Babado <input type="checkbox"/> Medalhão <input type="checkbox"/> Renda		
8.3. Acessórios:	<input type="checkbox"/> Bengala	<input type="checkbox"/> Espada	<input type="checkbox"/> Lenços	<input type="checkbox"/> Luva
8.4. Acessórios para a cabeça	<input type="checkbox"/> Chapéu	<input type="checkbox"/> Boina	<input type="checkbox"/> Cartola	
9. INDUMENTÁRIA INFANTIL				
9.1. Calçados:				
9.2. Vestes:		9.2.1. Ornamentos:		
9.3. Acessórios/ joias				
9.4. Acessórios para a cabeça:				
10. DESCRIÇÃO DE INDUMENTÁRIA DA REPRESENTAÇÃO TUMULAR				
Mulher com roupa com gola e laço. Cabelo preso com cachos soltos na frente e rosas no cabelo				
11. DADOS DO REGISTRO				

11.1. Projeto:	Pesquisa Mestrado Arqueologia e Patrimônio Cultural
11.2. Pesquisador:	Caroline Teixeira
11.3. Coordenação do projeto:	Fabiana Comerlato
11.4. Data da coleta:	06/2021

 Universidade Federal do Recôncavo da Bahia	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA CENTRO DE ARTE, HUMANIDADES E LETRAS LABORATÓRIO DE DOCUMENTAÇÃO E ARQUEOLOGIA Rua 13 de maio, prédio da Fundação Hansen Bahia, Centro, Cachoeira, Bahia, Brasil, CEP 44.300-000 http://www.ufrb.edu.br/reconcavoarqueologico	 Estudos Cemiteriais no Recôncavo
FICHA DE REGISTRO DE SEPULTURA PARA INDUMENTÁRIA TUMULAR		
N°: <input type="text" value="06"/>		
SIGLA: <input type="text" value="SA.CS.06"/>		
1. IDENTIFICAÇÃO DO (S) SEPULTADO (S)		
1.1. N°. De sepultamentos identificados	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input checked="" type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> Não identificado	
1.2. Nome dos Sepultados <input type="text" value="Maria José Pedrosa de Souza"/> <input type="text" value="Teixeira"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>	1.3. Fotografia <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não	1.4. Sexo <input checked="" type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M
		1.5. Nasc. 1.6. Falec. <input type="text" value="22-4-878"/> <input type="text" value="5-7-905"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>
2. LOCALIZAÇÃO E ORIENTAÇÃO		
2.1. Código n° da sepultura <input type="text" value="108"/>	2.5. Quadra <input type="text" value="04"/>	
2.2. Data de compra <input type="text"/>	2.6. Marmoria <input type="text"/>	
2.3. Data da escultura <input type="text"/>	2.7. Autoria <input type="text"/>	
2.4. Proprietário atual <input type="text"/>	2.8. Orientação <input type="text"/>	
3. DESCRIÇÃO DA SEPULTURA		
4. ESTRUTURA ARQUITETÔNICA DA SEPULTURA		
<input type="checkbox"/> Campa <input type="checkbox"/> Mausoléu <input type="checkbox"/> Monumento <input type="checkbox"/> Obelisco <input type="checkbox"/> Carneira		
5. MATERIAIS CONSTRUTIVOS		
<input checked="" type="checkbox"/> Mármore <input type="checkbox"/> Granito <input type="checkbox"/> Bronze <input type="checkbox"/> Porcelana <input type="checkbox"/> Outro		
6. REPRESENTAÇÕES TUMULARES		
<input checked="" type="checkbox"/> Alto Relevo <input type="checkbox"/> Baixo Relevo <input type="checkbox"/> Busto <input type="checkbox"/> Escultura		

<input type="checkbox"/> Fotografia		<input type="checkbox"/> Medalhão		<input type="checkbox"/> Outro	
7. INDUMENTÁRIA FEMININA					
7.1. Calçados:		<input type="checkbox"/> Sapatilha		<input type="checkbox"/> Botas	
		<input type="checkbox"/> Meias		<input type="checkbox"/> Outro	
7.2. Vestes:		<input type="checkbox"/> Anágua <input type="checkbox"/> Blusa <input type="checkbox"/> Bloomer <input type="checkbox"/> Casaco <input type="checkbox"/> Espartilho <input type="checkbox"/> Pantalona <input type="checkbox"/> Mantos <input type="checkbox"/> Saia <input type="checkbox"/> Vestido <input type="checkbox"/> Xale <input checked="" type="checkbox"/> <i>Outro</i>		7.2.1. Ornamentos: <input checked="" type="checkbox"/> Babado <input type="checkbox"/> Cordão <input type="checkbox"/> Fita <input type="checkbox"/> Flores <input type="checkbox"/> Franjas <input checked="" type="checkbox"/> Gola <input type="checkbox"/> Manga <input type="checkbox"/> Ombreiras <input type="checkbox"/> Pluma <input type="checkbox"/> Pregas <input type="checkbox"/> Renda <input type="checkbox"/> Outro	
				Roupa não identificada, laço	
7.3. Acessórios/ joias:		<input type="checkbox"/> Colar <input checked="" type="checkbox"/> Broche <input type="checkbox"/> Presilhas		<input type="checkbox"/> Relicário <input type="checkbox"/> Pulseira <input type="checkbox"/> Bracelete <input type="checkbox"/> Anel <input type="checkbox"/> Presilhas <input type="checkbox"/> Outro	
7.4. Acessórios:		<input type="checkbox"/> Guarda- sol <input type="checkbox"/> Leque <input type="checkbox"/> Luva <input type="checkbox"/> Lenços <input type="checkbox"/> Outro			
7.5. Acessórios para a cabeça:		<input type="checkbox"/> Chapéu <input type="checkbox"/> Tiara		<input type="checkbox"/> Lenço <input type="checkbox"/> Broches <input type="checkbox"/> Flor <input type="checkbox"/> Boina	
8. INDUMENTÁRIA MASCULINA					
8.1. Calçado:		<input type="checkbox"/> Bota		<input type="checkbox"/> Escarpin	
		<input type="checkbox"/> Meia		<input type="checkbox"/> Sapato	
8.2. Vestes:		<input type="checkbox"/> Calção		8.2.1. Ornamentos:	

	<input type="checkbox"/> Camisa <input type="checkbox"/> Casaco <input type="checkbox"/> Colete <input type="checkbox"/> Cossaco <input type="checkbox"/> Fraque <input type="checkbox"/> Gravata <input type="checkbox"/> Pantalona <input type="checkbox"/> Sobrecasaca <input type="checkbox"/> Plastron	<input type="checkbox"/> Botões <input type="checkbox"/> Colarinho <input type="checkbox"/> Ombreira <input type="checkbox"/> Babado <input type="checkbox"/> Medalhão <input type="checkbox"/> Renda		
8.3. Acessórios:	<input type="checkbox"/> Bengala	<input type="checkbox"/> Espada	<input type="checkbox"/> Lenços	<input type="checkbox"/> Luva
8.4. Acessórios para a cabeça	<input type="checkbox"/> Chapéu	<input type="checkbox"/> Boina	<input type="checkbox"/> Cartola	
9. INDUMENTÁRIA INFANTIL				
9.1. Calçados:				
9.2. Vestes:		9.2.1. Ornamentos:		
9.3. Acessórios/ joias				
9.4. Acessórios para a cabeça:				
10. DESCRIÇÃO DE INDUMENTÁRIA DA REPRESENTAÇÃO TUMULAR				
Mulher com roupa com gola alta com babados. Possui broche e brincos. Cabelo preso.				
11. DADOS DO REGISTRO				

11.1. Projeto:	Pesquisa Mestrado Arqueologia e Patrimônio Cultural
11.2. Pesquisador:	Caroline Teixeira
11.3. Coordenação do projeto:	Fabiana Comerlato
11.4. Data da coleta:	06/2021

 Universidade Federal do Recôncavo da Bahia	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA CENTRO DE ARTE, HUMANIDADES E LETRAS LABORATÓRIO DE DOCUMENTAÇÃO E ARQUEOLOGIA Rua 13 de maio, prédio da Fundação Hansen Bahia, Centro, Cachoeira, Bahia, Brasil, CEP 44.300-000 http://www.ufrb.edu.br/reconcavoarqueologico	 Estudos Cemiteriais no Recôncavo
FICHA DE REGISTRO DE SEPULTURA PARA INDUMENTÁRIA TUMULAR		
N°: <input type="text" value="07"/>		
SIGLA: <input type="text" value="SA.CS.07"/>		
1. IDENTIFICAÇÃO DO (S) SEPULTADO (S)		
1.1. N°. De sepultamentos identificados	<input checked="" type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> Não identificado	
1.2. Nome dos Sepultados <input type="text" value="Vicencia Ferreira do Amaral"/> <input type="text" value="Pedrosa"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>	1.3. Fotografia <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não	1.4. Sexo <input checked="" type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M
	1.5. Nasc. <input type="text" value="14-7-854"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>	1.6. Falec. <input type="text" value="9-1-933"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>
2. LOCALIZAÇÃO E ORIENTAÇÃO		
2.1. Código n° da sepultura	<input type="text" value="82"/>	2.5. Quadra
2.2. Data de compra	<input type="text"/>	2.6. Marmoria
2.3. Data da escultura	<input type="text"/>	2.7. Autoria
2.4. Proprietário atual	<input type="text"/>	2.8. Orientação
3. DESCRIÇÃO DA SEPULTURA		
4. ESTRUTURA ARQUITETÔNICA DA SEPULTURA		
<input type="checkbox"/> Campa <input type="checkbox"/> Mausoléu <input type="checkbox"/> Monumento <input type="checkbox"/> Obelisco <input type="checkbox"/> Carneira		
5. MATERIAIS CONSTRUTIVOS		
<input checked="" type="checkbox"/> Mármore <input type="checkbox"/> Granito <input type="checkbox"/> Bronze <input type="checkbox"/> Porcelana <input type="checkbox"/> Outro		
6. REPRESENTAÇÕES TUMULARES		
<input checked="" type="checkbox"/> Alto Relevo <input type="checkbox"/> Baixo Relevo <input type="checkbox"/> Busto <input type="checkbox"/> Escultura		

<input type="checkbox"/> Fotografia		<input type="checkbox"/> Medalhão		<input type="checkbox"/> Outro	
7. INDUMENTÁRIA FEMININA					
7.1. Calçados:		<input type="checkbox"/> Sapatilha		<input type="checkbox"/> Botas	
		<input type="checkbox"/> Meias		<input type="checkbox"/> Outro	
7.2. Vestes:		7.2.1. Ornamentos:			
<input type="checkbox"/> Anágua		<input type="checkbox"/> Babado			
<input type="checkbox"/> Blusa		<input type="checkbox"/> Cordão			
<input type="checkbox"/> Bloomer		<input type="checkbox"/> Fita			
<input checked="" type="checkbox"/> Casaco		<input type="checkbox"/> Flores			
<input type="checkbox"/> Espartilho		<input type="checkbox"/> Franjas			
<input type="checkbox"/> Pantalona		<input type="checkbox"/> Gola			
<input type="checkbox"/> Mantos		<input type="checkbox"/> Manga			
<input type="checkbox"/> Saia		<input type="checkbox"/> Ombreiras			
<input type="checkbox"/> Vestido		<input type="checkbox"/> Pluma			
<input type="checkbox"/> Xale		<input type="checkbox"/> Pregas			
<input checked="" type="checkbox"/> <i>Outro</i>		<input type="checkbox"/> Renda			
		<input type="checkbox"/> Outro			
		Roupa não identificada, laço			
7.3. Acessórios/ joias:		<input type="checkbox"/> Colar			
		<input checked="" type="checkbox"/> Relicário			
		<input type="checkbox"/> Pulseira			
		<input type="checkbox"/> Bracelete			
		<input type="checkbox"/> Anel			
		<input type="checkbox"/> Broche			
		<input type="checkbox"/> Presilhas			
		<input checked="" type="checkbox"/> brinco			
		<input type="checkbox"/> Presilhas			
		<input type="checkbox"/> Outro			
7.4. Acessórios:		<input type="checkbox"/> Guarda- sol		<input type="checkbox"/> Leque	
		<input type="checkbox"/> Luva		<input type="checkbox"/> Lenços	
		<input type="checkbox"/> Outro			
7.5. Acessórios para a cabeça:		<input type="checkbox"/> Chapéu		<input type="checkbox"/> Lenço	
		<input type="checkbox"/> Tiara		<input type="checkbox"/> Broches	
				<input type="checkbox"/> Flor	
				<input type="checkbox"/> Boina	
8. INDUMENTÁRIA MASCULINA					
8.1. Calçado:		<input type="checkbox"/> Bota		<input type="checkbox"/> Escarpin	
		<input type="checkbox"/> Meia		<input type="checkbox"/> Sapato	
8.2. Vestes:		8.2.1. Ornamentos:			
<input type="checkbox"/> Calção					

	<input type="checkbox"/> Camisa <input type="checkbox"/> Casaco <input type="checkbox"/> Colete <input type="checkbox"/> Cossaco <input type="checkbox"/> Fraque <input type="checkbox"/> Gravata <input type="checkbox"/> Pantalona <input type="checkbox"/> Sobrecasaca <input type="checkbox"/> Plastron	<input type="checkbox"/> Botões <input type="checkbox"/> Colarinho <input type="checkbox"/> Ombreira <input type="checkbox"/> Babado <input type="checkbox"/> Medalhão <input type="checkbox"/> Renda		
8.3. Acessórios:	<input type="checkbox"/> Bengala	<input type="checkbox"/> Espada	<input type="checkbox"/> Lenços	<input type="checkbox"/> Luva
8.4. Acessórios para a cabeça	<input type="checkbox"/> Chapéu	<input type="checkbox"/> Boina	<input type="checkbox"/> Cartola	
9. INDUMENTÁRIA INFANTIL				
9.1. Calçados:				
9.2. Vestes:		9.2.1. Ornamentos:		
9.3. Acessórios/ joias				
9.4. Acessórios para a cabeça:				
10. DESCRIÇÃO DE INDUMENTÁRIA DA REPRESENTAÇÃO TUMULAR				
Mulher com roupa com gola e casaco e relicário/camafeu, possui brincos.				
11. DADOS DO REGISTRO				

11.1. Projeto:	Pesquisa Mestrado Arqueologia e Patrimônio Cultural
11.2. Pesquisador:	Caroline Teixeira
11.3. Coordenação do projeto:	Fabiana Comerlato
11.4. Data da coleta:	06/2021

 Universidade Federal do Recôncavo da Bahia	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA CENTRO DE ARTE, HUMANIDADES E LETRAS LABORATÓRIO DE DOCUMENTAÇÃO E ARQUEOLOGIA Rua 13 de maio, prédio da Fundação Hansen Bahia, Centro, Cachoeira, Bahia, Brasil, CEP 44.300-000 http://www.ufrb.edu.br/reconcavoarqueologico	 Estudos Cemiteriais no Recôncavo
FICHA DE REGISTRO DE SEPULTURA PARA INDUMENTÁRIA TUMULAR		
N°: <input type="text" value="08"/>		
SIGLA: <input type="text" value="SA.CS.08"/>		
1. IDENTIFICAÇÃO DO (S) SEPULTADO (S)		
1.1. N°. De sepultamentos identificados	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input checked="" type="checkbox"/> Não identificado	
1.2. Nome dos Sepultados <input type="text" value="Maria Joana de Freitas"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>	1.3. Fotografia <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não	1.4. Sexo <input checked="" type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M
1.5. Nasc. <input type="text" value="-----"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>	1.6. Falec. <input type="text" value="12-10-893"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>	
2. LOCALIZAÇÃO E ORIENTAÇÃO		
2.1. Código n° da sepultura <input type="text" value="213"/>	2.5. Quadra <input type="text" value="05"/>	
2.2. Data de compra <input type="text"/>	2.6. Marmoria <input type="text"/>	
2.3. Data da escultura <input type="text"/>	2.7. Autoria <input type="text"/>	
2.4. Proprietário atual <input type="text"/>	2.8. Orientação <input type="text"/>	
3. DESCRIÇÃO DA SEPULTURA		
4. ESTRUTURA ARQUITETÔNICA DA SEPULTURA		
<input type="checkbox"/> Campa <input type="checkbox"/> Mausoléu <input type="checkbox"/> Monumento <input type="checkbox"/> Obelisco <input type="checkbox"/> Carneira		
5. MATERIAIS CONSTRUTIVOS		
<input checked="" type="checkbox"/> Mármore <input type="checkbox"/> Granito <input type="checkbox"/> Bronze <input type="checkbox"/> Porcelana <input type="checkbox"/> Outro		
6. REPRESENTAÇÕES TUMULARES		
<input checked="" type="checkbox"/> Alto Relevo <input type="checkbox"/> Baixo Relevo <input type="checkbox"/> Busto <input type="checkbox"/> Escultura		

<input type="checkbox"/> Fotografia		<input type="checkbox"/> Medalhão		<input type="checkbox"/> Outro	
7. INDUMENTÁRIA FEMININA					
7.1. Calçados:		<input type="checkbox"/> Sapatilha		<input type="checkbox"/> Botas	
		<input type="checkbox"/> Meias		<input type="checkbox"/> Outro	
7.2. Vestes:		<input type="checkbox"/> Anágua <input type="checkbox"/> Blusa <input type="checkbox"/> Bloomer <input type="checkbox"/> Casaco <input type="checkbox"/> Espartilho <input type="checkbox"/> Pantalona <input type="checkbox"/> Mantos <input type="checkbox"/> Saia <input type="checkbox"/> Vestido <input type="checkbox"/> Xale <input checked="" type="checkbox"/> <i>Outro</i>		7.2.1. Ornamentos: <input checked="" type="checkbox"/> Babado <input type="checkbox"/> Cordão <input type="checkbox"/> Fita <input type="checkbox"/> Flores <input type="checkbox"/> Franjas <input checked="" type="checkbox"/> Gola <input type="checkbox"/> Manga <input type="checkbox"/> Ombreiras <input type="checkbox"/> Pluma <input type="checkbox"/> Pregas <input type="checkbox"/> Renda <input type="checkbox"/> Outro	
				roupa não identificada	
7.3. Acessórios/ joias:		<input type="checkbox"/> Colar <input checked="" type="checkbox"/> Broche <input type="checkbox"/> Presilias		<input type="checkbox"/> Relicário <input checked="" type="checkbox"/> Presilias <input type="checkbox"/> Outro	
		<input type="checkbox"/> Pulseira <input type="checkbox"/> Bracelete <input checked="" type="checkbox"/> brinco		<input type="checkbox"/> Anel	
7.4. Acessórios:		<input type="checkbox"/> Guarda- sol <input type="checkbox"/> Leque <input type="checkbox"/> Luva <input type="checkbox"/> Lenços <input type="checkbox"/> Outro			
7.5. Acessórios para a cabeça:		<input type="checkbox"/> Chapéu <input type="checkbox"/> Tiara		<input type="checkbox"/> Lenço <input type="checkbox"/> Broches <input type="checkbox"/> Flor <input type="checkbox"/> Boina	
8. INDUMENTÁRIA MASCULINA					
8.1. Calçado:		<input type="checkbox"/> Bota		<input type="checkbox"/> Escarpin	
		<input type="checkbox"/> Meia		<input type="checkbox"/> Sapato	
8.2. Vestes:		<input type="checkbox"/> Calção		8.2.1. Ornamentos:	

	<input type="checkbox"/> Camisa <input type="checkbox"/> Casaco <input type="checkbox"/> Colete <input type="checkbox"/> Cossaco <input type="checkbox"/> Fraque <input type="checkbox"/> Gravata <input type="checkbox"/> Pantalona <input type="checkbox"/> Sobrecasaca <input type="checkbox"/> Plastrom	<input type="checkbox"/> Botões <input type="checkbox"/> Colarinho <input type="checkbox"/> Ombreira <input type="checkbox"/> Babado <input type="checkbox"/> Medalhão <input type="checkbox"/> Renda		
8.3. Acessórios:	<input type="checkbox"/> Bengala	<input type="checkbox"/> Espada	<input type="checkbox"/> Lenços	<input type="checkbox"/> Luva
8.4. Acessórios para a cabeça	<input type="checkbox"/> Chapéu	<input type="checkbox"/> Boina	<input type="checkbox"/> Cartola	
9. INDUMENTÁRIA INFANTIL				
9.1. Calçados:				
9.2. Vestes:		9.2.1. Ornamentos:		
9.3. Acessórios/ joias				
9.4. Acessórios para a cabeça:				
10. DESCRIÇÃO DE INDUMENTÁRIA DA REPRESENTAÇÃO TUMULAR				
Mulher com roupa com gola alta adornadas com botões que parecem ser coberto de tecido. Possui broche, presilha no cabelo e brincos.				
11. DADOS DO REGISTRO				

11.1. Projeto:	Pesquisa Mestrado Arqueologia e Patrimônio Cultural
11.2. Pesquisador:	Caroline Teixeira
11.3. Coordenação do projeto:	Fabiana Comerlato
11.4. Data da coleta:	06/2021

 Universidade Federal do Recôncavo da Bahia	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA CENTRO DE ARTE, HUMANIDADES E LETRAS LABORATÓRIO DE DOCUMENTAÇÃO E ARQUEOLOGIA Rua 13 de maio, prédio da Fundação Hansen Bahia, Centro, Cachoeira, Bahia, Brasil, CEP 44.300-000 http://www.ufrb.edu.br/reconcavoarqueologico	 Estudos Cemiteriais no Recôncavo
FICHA DE REGISTRO DE SEPULTURA PARA INDUMENTÁRIA TUMULAR		
N°: <input type="text" value="09"/>		
SIGLA: <input type="text" value="SA.CS.09"/>		
1. IDENTIFICAÇÃO DO (S) SEPULTADO (S)		
1.1. N°. De sepultamentos identificados	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input checked="" type="checkbox"/> Não identificado	
1.2. Nome dos Sepultados <input type="text" value="Joaquina de Azevedo Pinho"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>	1.3. Fotografia <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não	1.4. Sexo <input checked="" type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/> M
		1.5. Nasc. <input type="text" value="27-07-874"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>
		1.6. Falec. <input type="text" value="27-06-905"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>
2. LOCALIZAÇÃO E ORIENTAÇÃO		
2.1. Código n° da sepultura <input type="text"/>	2.5. Quadra <input type="text" value="07"/>	
2.2. Data de compra <input type="text"/>	2.6. Marmoria <input type="text"/>	
2.3. Data da escultura <input type="text"/>	2.7. Autoria <input type="text" value="Ouis Withli"/>	
2.4. Proprietário atual <input type="text"/>	2.8. Orientação <input type="text"/>	
3. DESCRIÇÃO DA SEPULTURA		
4. ESTRUTURA ARQUITETÔNICA DA SEPULTURA		
<input type="checkbox"/> Campa <input type="checkbox"/> Mausoléu <input type="checkbox"/> Monumento <input type="checkbox"/> Obelisco <input type="checkbox"/> Carneira		
5. MATERIAIS CONSTRUTIVOS		
<input checked="" type="checkbox"/> Mármore <input type="checkbox"/> Granito <input type="checkbox"/> Bronze <input type="checkbox"/> Porcelana <input type="checkbox"/> Outro		
6. REPRESENTAÇÕES TUMULARES		
<input checked="" type="checkbox"/> Alto Relevo <input type="checkbox"/> Baixo Relevo <input type="checkbox"/> Busto <input type="checkbox"/> Escultura		

<input type="checkbox"/> Fotografia		<input type="checkbox"/> Medalhão		<input type="checkbox"/> Outro	
7. INDUMENTÁRIA FEMININA					
7.1. Calçados:		<input type="checkbox"/> Sapatilha		<input type="checkbox"/> Botas	
		<input type="checkbox"/> Meias		<input type="checkbox"/> Outro	
7.2. Vestes:		<input type="checkbox"/> Anágua <input type="checkbox"/> Blusa <input type="checkbox"/> Bloomer <input type="checkbox"/> Casaco <input type="checkbox"/> Espartilho <input type="checkbox"/> Pantalona <input type="checkbox"/> Mantos <input type="checkbox"/> Saia <input type="checkbox"/> Vestido <input type="checkbox"/> Xale <input checked="" type="checkbox"/> <i>Outro</i>		7.2.1. Ornamentos: <input checked="" type="checkbox"/> Babado <input type="checkbox"/> Cordão <input type="checkbox"/> Fita <input type="checkbox"/> Flores <input type="checkbox"/> Franjas <input checked="" type="checkbox"/> Gola <input type="checkbox"/> Manga <input type="checkbox"/> Ombreiras <input type="checkbox"/> Pluma <input type="checkbox"/> Pregas <input type="checkbox"/> Renda <input type="checkbox"/> Outro	
				roupa não identificada	
7.3. Acessórios/ joias:		<input type="checkbox"/> Colar <input checked="" type="checkbox"/> Broche <input type="checkbox"/> Presilias		<input type="checkbox"/> Relicário <input type="checkbox"/> Presilias <input type="checkbox"/> Outro	
		<input type="checkbox"/> Pulseira <input type="checkbox"/> Bracelete		<input type="checkbox"/> Anel <input checked="" type="checkbox"/> brinco	
7.4. Acessórios:		<input type="checkbox"/> Guarda- sol		<input type="checkbox"/> Leque	
		<input type="checkbox"/> Outro		<input type="checkbox"/> Luva	
		<input type="checkbox"/> Lenços			
7.5. Acessórios para a cabeça:		<input type="checkbox"/> Chapéu		<input type="checkbox"/> Lenço	
		<input type="checkbox"/> Tiara		<input type="checkbox"/> Broches	
				<input type="checkbox"/> Flor	
				<input type="checkbox"/> Boina	
8. INDUMENTÁRIA MASCULINA					
8.1. Calçado:		<input type="checkbox"/> Bota		<input type="checkbox"/> Escarpin	
		<input type="checkbox"/> Meia		<input type="checkbox"/> Sapato	
8.2. Vestes:		<input type="checkbox"/> Calção		8.2.1. Ornamentos:	

	<input type="checkbox"/> Camisa <input type="checkbox"/> Casaco <input type="checkbox"/> Colete <input type="checkbox"/> Cossaco <input type="checkbox"/> Fraque <input type="checkbox"/> Gravata <input type="checkbox"/> Pantalona <input type="checkbox"/> Sobrecasaca <input type="checkbox"/> Plastron	<input type="checkbox"/> Botões <input type="checkbox"/> Colarinho <input type="checkbox"/> Ombreira <input type="checkbox"/> Babado <input type="checkbox"/> Medalhão <input type="checkbox"/> Renda		
8.3. Acessórios:	<input type="checkbox"/> Bengala	<input type="checkbox"/> Espada	<input type="checkbox"/> Lenços	<input type="checkbox"/> Luva
8.4. Acessórios para a cabeça	<input type="checkbox"/> Chapéu	<input type="checkbox"/> Boina	<input type="checkbox"/> Cartola	
9. INDUMENTÁRIA INFANTIL				
9.1. Calçados:				
9.2. Vestes:		9.2.1. Ornamentos:		
9.3. Acessórios/ joias				
9.4. Acessórios para a cabeça:				
10. DESCRIÇÃO DE INDUMENTÁRIA DA REPRESENTAÇÃO TUMULAR				
Mulher com roupa com gola alta adornadas com babados e roupa adornada com motivos geométricos.				
11. DADOS DO REGISTRO				

11.1. Projeto:	Pesquisa Mestrado Arqueologia e Patrimônio Cultural
11.2. Pesquisador:	Caroline Teixeira
11.3. Coordenação do projeto:	Fabiana Comerlato
11.4. Data da coleta:	06/2021