



**Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Arte**

**A ESTÉTICA DA MODA DE LUXO DA CORTE PORTUGUESA NO VESTUÁRIO
FEMININO NO RIO DE JANEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XIX**

GEORGIA MARIA DE CASTRO SANTOS

Brasília
2015

GEORGIA MARIA DE CASTRO SANTOS

**A ESTÉTICA DA MODA DE LUXO DA CORTE PORTUGUESA NO VESTUÁRIO
FEMININO NO RIO DE JANEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XIX**

Dissertação apresentada ao Programa de
Doutorado em História da Arte, do Instituto de
Arte da Universidade de Brasília, para a
obtenção do grau de Doutora em Arte.
Área de concentração: Arte, Design, História.
Linha de pesquisa: Teoria e História da Arte.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Eurydice de
Barros Ribeiro (UnB).

Brasília
2015

Santos, Georgia Maria de Castro.

S237e A estética da Moda de luxo da corte portuguesa no vestuário feminino do Rio de Janeiro do século XIX / Georgia Maria de Castro Santos. – Brasília, 2015. 335f.

Orientadora: Maria Eurydice de Barros Ribeiro.

Dissertação (Doutorado) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes, 2015.

Bibliografia: f. 217-228

1. Moda, vestuário, História, século XIX. 2. Brasil Colonial (1500-1822), vestuário, Arte, Rio de Janeiro (RJ). 3. Mulher, Moda, História, séc. XIX.
4. Mulher, aspectos culturais, Brasil. I. Ribeiro, Maria Eurydice de Barros. II. Universidade de Brasília, Instituto de Artes. III. Título.

CDU 391(815.41)(09)

“A moda deve ser percebida como variação no interior de uma série conhecida”
Edward Sapir

Dedico este trabalho e deixo aqui meus especiais agradecimentos póstumos à saudosa Professora Lygia Sabóia pelo exemplo de dedicação, de entusiasmo, de coragem, pela vitalidade e pela energia inspiradora que ainda ressoam em mim; e ao arquiteto e artista plástico Domingos Alves de Castro Neto, querido primo, pela sensibilidade artística e pela fineza intelectual compartilhadas.

Aqueles que passam por nós, não vão sós, não nos deixam sós.

Deixam um pouco de si, levam um pouco de nós.

Antoine de Saint-Exupérie

AGRADECIMENTOS

Neste momento, faltam-me palavras para agradecer todos aqueles que gentilmente me auxiliaram nesta longa jornada. Para tornar possível a concretização deste trabalho muitos e muitos personagens se tornaram especiais em minha vida, além de meus familiares. Por isso, deixo aqui algumas palavras para expressar os meus mais profundos e sinceros sentimentos de reconhecimento, a todos aqueles que me acompanharam com seu afeto, encorajamento e trabalho.

Agradeço:

- em especial ao meu marido, pela cumplicidade, pela sintonia, pelo incentivo, pelos embates intelectuais, a você, todo meu amor e reconhecimento;

- à minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Maria Eurydice de Barros Ribeiro, por conduzir este trabalho com competência, por compartilhar seus conhecimentos e críticas pertinentes, me permitindo vislumbrar os alcances deste trabalho com sua imensa generosidade e apoio;

- à Prof^ª. Dr^ª. Maria Paula Dias Couto Paes, orientadora em Portugal, pelo suporte intelectual, pelo generoso acolhimento e pelo incentivo que resultaram numa gratificante experiência;

- aos Prof. Dr. João Paulo de Oliveira e Costa, Prof^ª. Dr^ª. Maria Paula Dias Couto Paes, e Prof. Dr. Nuno Senos, pela acolhida que me foi proporcionada na Universidade Nova de Lisboa e no Centro de História d'Aquém e d'Além-Mar - CHAM, como investigadora correspondente;

- às Prof^ª. Dr^ª. Elisa de Souza Martinez e Prof^ª Dr^ª. Fátima Santos, pelas inestimáveis orientações e questionamentos que me auxiliaram na reflexão;

- à Prof^ª. Dr^ª. Maria Beatriz Medeiros, Coordenadora do PPG-Arte, que sempre atendeu prontamente às minhas solicitações;

- aos Prof^ª Me. Nayara Moreno, Prof^ª Dr^ª Marisa Mass, Prof^ª Dr^ª Shirley Queiroz e Prof. Dr. Evandro Perotto, Prof. Dr. Tiago Barros, Prof. Dr. Ravi Passos e em especial ao Prof. Dr. Christus Nóbrega pelo incentivo e entusiasmo para este trabalho. A vocês, todo o meu carinho;

- à Prof^ª. Dr^ª Rita Maria de Souza Couto, que apesar de seus compromissos aceitou gentilmente o meu convite para contribuir com sua experiência e conhecimentos;

- ao Prof. Dr. Itiro Iida pelo apoio e pelo incentivo dado para investir, na Universidade de Brasília, numa área ainda árida do design que abrange o vestuário e a Moda;

- ao Sr. Leonardo Gomes Rodrigues, secretário do PPG-Arte, pelas sempre prontas prestatividade e disponibilidade às minhas solicitações;

Agradeço ainda aos colegas e secretários do Departamento de Desenho Industrial e aos amigos da Universidade de Brasília, aos quais devo muito pelo precioso apoio de toda hora.

Expresso meus reconhecimentos às instituições que tornaram possível a realização deste trabalho: à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES (MEC), pela concessão da bolsa-sanduiche; à Universidade de Brasília – UnB; ao Programa de Pós-Graduação em Arte (PPG-Arte); ao Departamento de Desenho Industrial - DIn, pelo apoio, ao Centro de História d’Aquém e d’Além-Mar – CHAM, Lisboa, pelo incentivo ao intercâmbio nas relações acadêmicas entre Brasil e Portugal; e ao Governo Brasileiro, pela oportunidade.

Meus reconhecimentos especiais vão ao senhor Rízio Bruno Sant’Ana, Curador do acervo da Seção de Obras Raras e Especiais; à senhora Joana Darc Moreno de Andrade, Supervisora da Seção de Obras Raras e Especiais e à senhora Marilza Manoel Dutra Pinto, Auxiliar da Seção de Obras Raras e Especiais, pela gentileza no atendimento às minhas solicitações de acesso ao Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo.

À Srt^a. Clarissa Leite Antão, bibliotecária do setor de Serviço de Manutenção e Conservação do Acervo de Obras Raras da Biblioteca do Senado Federal em Brasília, doo todo meu carinho pela recepção e auxílio à pesquisa *in situ*.

Deixo, em especial, meu grato reconhecimento à *Monsieur* Laurent Cotta, Curadorador do *Palais Galliera – Musée de la Mode de la Ville de Paris*, pela gentileza da recepção favorável ao meu pedido de acesso às relíquias de belíssimas ilustrações sobre o vestuário e pelas valiosas sugestões bibliográficas; à *Madame* Alexandra Bosc, curadora, e à *Madame* Mathilde Demagny, sua assistente, pelo assessoramento ao acesso às obras raras protegidas do acervo de vestuário Estilo Império do Museu da Moda da Cidade de Paris, enriquecendo meus estudos através da tipificação se seus relatos.

À Sr^a. Dr^a. Xênia Ribeiro, curadora do setor de vestuário Estilo Império, do Museu Nacional do Traje de Lisboa, bem como a equipe do Museu, pelas amabilidades e disposição em mostrar as peças do vestuário feminino selecionadas, ofereço meu reconhecimento.

Através de sua exposição pôde-se penetrar no conteúdo específico das confecções lusas do período Império;

À Srt^a. Margarida Oliveira, modelista da Escola de Modelagem e Costura de Aveiro, Portugal, agradeço o zelo e o cuidado na confecção dos moldes para os trajes de época.

À Prof^a. Me. Lila Maciel Pires e à Prof^a. Dr^a. Maria Moreira Ferreira Rocha, vice-diretoras do Centro de Ciência e Tecnologia Têxtil do Departamento de Engenharia Têxtil da Universidade do Minho em Guimarães, Portugal, agradeço pela recepção.

À querida Sr^a. Irene Taitson, pelos sábios conselhos nas horas difíceis e pelo encorajamento durante todo este período, dedico meu eterno reconhecimento.

Agradeço ainda:

- à minha irmã, Andréa Fleury, pela força e pelo apoio técnico na formatação da tese;
- à toda a minha família, pela compreensão aos momentos que não puderam ser compartilhados: à minha mãe, Mariquita, pelo encorajamento; à minha filha Nathália e meu genro, Milton Mesquita Júnior, pelo incentivo e pela forte presença; à minha sobrinha, Isadora, filha de coração; à minha tia, Sônia, pelo carinho; à minha cunhada Rosane Zenha e ao meu irmão Jeórson Ferreira dos Santos pelo entusiasmo partilhado;
- às queridas amigas: Nádia Coelho, Clícia Antão, Kátia Rosa, Míriam Pérsia Mello, Fátima Andrade, Rossana Estevão, Rachel Melão, Clara Cavaliere, Caroline Rady, Simone Valadão, Rita Couto, Olga Corrêa de Andrade, Rita Junqueira, Fabrícia Valadão, Rafaela Guimarães, Silvana Andrade, Venina Braga de Mendonça, Josely Durães, Daniella Valadão, Mirelle Rady, pela presença em minha vida, sempre!
- às meninas que desfilaram com os modelos de vestuário Estilo Império: Júlia Junqueira, Isadora Valadão, Ana Beatriz Tonello, Louise Caetano;
- à Joana, Laura, Maila e Fernando Diniz; à Maria Paula e Valério Paes pelo carinho e acolhimento em Portugal;
- à modelista e costureira Maria Deusamar da Silva Santos, pelo empenho na confecção dos quatro modelos de vestido Estilo Império para a apresentação;

Aos queridos amigos antigos e novos.

RESUMO

O presente trabalho pretendeu fazer uma abordagem sobre o vestuário nobre feminino no Brasil Colonial a partir da vinda da Corte portuguesa em 1808. Foram analisados aspectos que envolveram a influência da estética, do luxo, da Moda, dos costumes e, de modo mais geral, da cultura europeia na construção e nas adaptações da indumentária aristocrática feminina da Colônia d'Além-mar. Para tanto, objetivou-se analisar as interpretações feitas ao vestuário feminino pelas ressignificações sofridas por este no Rio de Janeiro do início do século XIX, com o intuito de se esboçar os primeiros traços dum movimento de Moda local.

Na Europa Ocidental do século XVIII, deu-se a explosão da sociedade de representação que sobrestimava o parecer. O vestuário se tornou então um dos mais importantes símbolos de representação de poder da aristocracia. A Corte portuguesa carregou consigo características desse vestuário de luxo ao Brasil colonial e, nesse período, iniciaram-se então as primeiras adaptações do vestuário feminino a um contexto material, cultural e climático, um pouco mais adequado às condições dos trópicos.

Dos relatos encontrados em documentos diversos, pôde-se desenvolver uma certa percepção sobre os costumes e sobre a indumentária. Nas descrições das narrativas do cotidiano das mulheres, tencionou-se verificar a maneira do trajar, registrada nas pinturas e nas gravuras dos pintores e desenhistas como o francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848) ou como o alemão, Johann Moritz Rugendas (1802-1858), entre outros. A partir da análise das iconografias contidas nos quadros e nos documentos literários que traduziram os costumes da Colônia *Brasiliana*, com foco nas vestimentas femininas da nobreza, desejou-se mostrar como o olhar estrangeiro, através da representação do vestuário local, está impregnado de preconceitos e de significados culturais próprios. Estes foram interpretados à maneira colonial quando de suas análises das vestimentas europeias ressignificadas pelas adaptações locais.

A presente tese foi editada no decorrer de 2014. Porém, a parte preparatória de pesquisa propriamente dita: a seleção dos temas, a análise dos documentos, a coleta de dados, a construção do texto, i.e. do trabalho comparativo e indutivo, de escrita e de diagramação, ocupou os três anos anteriores. Este trabalho estruturou-se e embasou-se nas obras de especialistas referenciados, cujas bibliografias foram consultadas a partir das fontes originais: pictográficas, obras raras impressas e manuscritas; pesquisadas sobre o tema diretamente nas principais bibliotecas e museus brasileiros, europeus e norte-americanos, listados em anexo.

Palavras-chaves: arte, vestuário, História, Moda, mulher, Brasil, séc. XIX, Estilo Império

ABSTRACT

This work aimed to make an approach to women's clothing in a Colonial Brazil after the arrival of the Portuguese Court in 1808. There was analyzed some aspects of aesthetics, luxury, fashion, garments, and more generally, the influence from the European culture in the construction, and adaptations of the women's clothing in the Portuguese Colony of American. For this purpose, it was decided to analyze the interpretations made about the local women's clothing and the reframe that was occurred at Rio de Janeiro in early 19th century.

In the 18th century, there has happened the explosion of the society of representations in Western Europe, where the people valorized the appearance. The clothing became one of the most important symbols of representation from the aristocracy's power, and the Portuguese Court brought traces of this luxury clothing to the Colonial Brazil. During this period, began the adaptations for a women's clothing in a material, cultural and climatic context, somewhat more suited to the new conditions of the tropics.

In the reports found from that time in the old documents, original chronicles, and works of art, we had developed awareness about the customs and the garment. From the descriptions of the women's life, we intended find out the way she dressed, recorded in paintings and engravings of the French painter and illustrator like Jean-Baptiste Debret, (1768-1848), or the German artist like Johann Moritz Rugendas (1802-1858), among others.

Based on the analysis of iconographic documents composed by the set of images of those artists, which depicts the customs used in the Colony *Brasiliana*, and in order to focus on the women's attires of the nobility, it was sought to show how the foreign gaze, in representing the local garment, was imbued with cultural meanings and prejudices brought from Europe in their own analysis from the European clothing used and reframed locally.

This monograph was edited in 2014. However, the preparatory part of research itself: the choice of the themes, selection of the data, document analysis, coherence construction of the text, in other words, the comparative work and inductive reasoning behind the writing and the layout took the last three previous years at work. The present dissertation was structured based on the experts' works, and was confirmed from the originals sources of pictographic works, and from originals rare manuscript books or printed, whose bibliographies are attached to this subjects. Sustained by originals sources of costumes, all these were searched directly in Brazilians, Europeans and Americans Museums and Libraries, listed in annex.

Keywords: art, clothing, History, Fashion, woman, Brazil, 19th century, French Empire style.

RÉSUMÉ

Ce travail a cherché à avoir une approche sur les vêtements féminins de la noblesse au Brésil Colonial, lors de la venue de la Cour portugaise en 1808. Une analyse a été faite sur les aspects qui englobent des influences de l'esthétique, du luxe, de la Mode, des costumes et, plus généralement, de la culture européenne dans la construction et les adaptations des habillements aristocratiques féminins à la Colonie d'outre-mer. Pour cela, nous avons analysé les interprétations et les ressignifications souffertes par celles-ci à Rio de Janeiro, au début du XIX siècle, dans l'intention d'esquisser les premiers traits d'un mouvement de Mode locale.

C'est dans l'Europe Occidentale du XVIIIème siècle où il où s'est produit l'explosion de la société de représentation qui valorisait le paraître. L'habillement est devenu alors l'un des plus importants symboles du pouvoir de l'aristocratie. La Cour portugaise portait, et a apportée, les caractéristiques de ces habits de luxe au Brésil Colonial, et à cette période sont apparues les premières adaptations des vêtements féminins à un environnement matériel, culturel et climatique un peu plus adaptés aux nouveaux climat des tropics.

À partir des récits rencontrés dans des différents documents, il a été possible de développer une perception diachronique des costumes et des habillements. Dans les descriptions des narratives sur le quotidien de la toilette des femmes, il a été envisagé de vérifier la manière de s'habiller, enregistrée sur les peintures et gravures des peintres et des dessinateurs français Jean-Baptiste Debret (1768-1848), l'allemand Johann Moritz Rugendas (1802-1858), entre autres. À partir de l'examen des iconographies des tableaux et des documents littéraires qui ont reproduit les costumes de la Colonie Brasiliana, en particulier les vêtements féminins de la noblesse, il a été envisagé de montrer comment le regard de l'étranger, par le biais de la représentation des habillements locaux, est imprégné de préjugés et de significations culturelles européennes calqués sur la vie de la Colonie, lors de leurs analyses faites sur des vêtements européens "ressignifiés" par des adaptations locales.

Cette thèse fut éditée au cours de l'année 2014. Cependant, la partie préparatoire de la recherche, soit: la sélection des thèmes, l'analyse des documents, la collecte des données, la construction du texte, c'est-à-dire du travail comparatif et inductif de l'écriture et de la diagrammation, a pris les trois années précédentes. Ce travail a été structuré et s'est basé sur des travaux des spécialistes référencés, dont les bibliographies annexes ont été consultées à partir des sources originelles des oeuvres rares imprimées, manuscrites et des pictographiques, recherchées, sur le thème en rapport, dans bibliothèques et musées listés à la fin de ce travail.

Les mots clés: art, costumes, Histoire, Mode, femme, Brésil, XIX siècle, style Empire.

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 – <i>Court mantua, 1755-1760 – Victoria & Albert – V&A Museum, London</i>	50
Fig. 2 – <i>Guard-infants – V&A Museum, London</i>	52
Fig. 3 – <i>Vestido Plis Watteau – Museu Nacional do Traje – MNT de Lisboa</i>	56
Fig. 4 – <i>Vestido robe à la française – V&A Museum, London</i>	58
Fig. 5 – <i>Vestido robe à l’anglaise – V&A Museum, London</i>	59
Fig. 6 – <i>Madame Moulé-Reymond, 1786 – Musée du Louvre, Paris</i>	61
Fig. 7 – <i>Madame Reymond de Verninac, 1798-1799 – Musée du Louvre, Paris</i>	62
Fig. 8 – <i>Costume Parisien – Palais Galliera, Paris</i>	64
Fig. 9 – <i>Costume Parisien – Palais Galliera, Paris</i>	65
Fig. 10 – <i>Costume Parisien – Palais Galliera, Paris</i>	66
Fig. 11 – <i>Costume Parisien – Palais Galliera, Paris</i>	67
Fig. 12 – <i>Costume Parisien – Palais Galliera, Paris</i>	69
Fig. 13 – <i>Índia Tarairiu (mulher Tapuia) – Museu Nacional da Dinamarca</i>	86
Fig. 14 – <i>Índio Tarairiu (Tapuia) – Museu Nacional da Dinamarca</i>	86
Fig. 15 – <i>Desembarque - Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo</i>	94
Fig. 16 – <i>Carregadores d’água</i>	109
Fig. 17 – <i>Escravas negras de diferentes nações</i>	111
Fig. 18 – <i>O velho Orfeu africano</i>	112
Fig. 19 – <i>Missa na Igreja de Nossa Senhora da Candelária em Pernambuco</i>	117
Fig. 20 – <i>Grande Costume de Corte – Imperatriz Leopoldina, Rainha D. Carlota Joaquina, (c.1826)</i>	131
Fig. 21 – <i>Adorno de cabeça - D. Carlota Joaquina</i>	132
Fig. 22 – <i>Adorno de cabeça - D. Leopoldina</i>	132
Fig. 23 – <i>Detalhe do decote raso, mangas bufantes, faixa, luvas de seda</i>	132
Fig. 24 – <i>Detalhe do decote raso, mangas bufantes, faixa, luvas de seda</i>	132
Fig. 25 – <i>Detalhe da saia e cauda do vestido bordados na barra</i>	132
Fig. 26 – <i>Detalhe da saia e cauda do vestido bordados na barra</i>	132
Fig. 27 – <i>Ilustração de Vestuário - Le Clerc</i>	134
Fig. 28 – <i>Um funcionário do Governo saindo de sua casa com sua família. Uma dama brasileira no interior de sua casa</i>	159
Fig. 29 – <i>Detalhe de vestido de duas daminhas</i>	164
Fig. 30 – <i>Vestido feminino nobre com véu de renda rebordada</i>	164

Fig. 31 – Vestido de criada da casa-grande	164
Fig. 32 – <i>Uma Dama brasileira em seu interior nos seus hábitos rotineiros</i> - Detalhe de vestido de decote amplo	164
Fig. 33 – Detalhe de penteado alto adornado com flores	164
Fig. 34 – Vestido infantil de cintura alta	164
Fig. 35 – Vestido de cetim de seda creme lavrado	165
Fig. 36 – Vestido de tule de seda creme bordado	165
Fig. 37 – Vestido longo de seda verde	165
Fig. 38 – Sapatos de cetim sem salto, de forma arredonda	165
Fig. 39 – <i>Mercador de Flores à porta de uma Igreja. Promessa feita a Nossa Senhora dos navegantes por marinheiros que se salvaram de um naufrágio</i>	169
Fig. 40 – Detalhe de cabeça, adornos, véu de renda	170
Fig. 41 – Detalhe do leque	170
Fig. 42 – Detalhe da saia com barra rebordada e bolsa retícula	170
Fig. 43 – Detalhe das vestimentas das escravas	170
Fig. 44 – Detalhe do decote raso com babados e da gargantilha em ouro	170
Fig. 45 – Detalhe das barras da saia ornadas em têxteis diferenciados	170
Fig. 46 – <i>O ancião convalescente. Uma Dama transportada em cadeirinha, indo à missa.</i> (c.1826)	171
Fig. 47 – Detalhe do vestido em listras	173
Fig. 48 – Detalhe da barra da saia bordada	173
Fig. 49 – Uma Dama transportada em cadeirinha	173
Fig. 50 – <i>Os refrescores após o almoço na Praça do Palácio e Uma visita ao campo (interior da casa)</i>	174
Fig. 51 – Mulher desnuda - roupas da intimidade do lar	176
Fig. 52 – Dama com vestido adornado amamentando a criança	176
Fig. 53 – Damas com vestidos Estilo Império	176
Fig. 54 – Vestido amarelo Estilo Império	176
Fig. 55 – Vestidos de cambraia Estilo Império	177
Fig. 56 – Detalhe de vestido de cambraia rebordada	177
Fig. 57 – Mangas bufantes com detalhe	177
Fig. 58 – Detalhe de decote rendado	177
Fig. 59 – <i>Família de Plantador.</i> (c.1828)	178
Fig. 60 – Dama com cabelos emplumados, joia e mantilha	179

Fig. 61 – Mulher com lenço e coque alto	179
Fig. 62 – Criada com vestido aberto com gola ampla	179
Fig. 63 – Criada com vestido amplo, com saias curtas	179

ÍNDICE DE FIGURAS – ANEXOS

Fig. 64 – Vestuário do MNT de Lisboa	249
Fig. 65 – Vestuário do MNT de Lisboa	250
Fig. 66 – Coleção de acessórios - MNT de Lisboa	251
Fig. 67 – Coleção de acessórios - MNT de Lisboa	251
Fig. 68 – Coleção de acessórios - MNT de Lisboa	252
Fig. 69 – Vestidos de cambraia - MNT de Lisboa	253
Fig. 70 – Arara com vestidos Estilo Império para exposição - MNT de Lisboa	254
Fig. 71 – Arara com vestidos Estilo Império para exposição - MNT de Lisboa	254
Fig. 72 – Peça de mobiliário para o acondicionamento do Vestuário - MNT de Lisboa	254
Fig. 73 – Vestido de cetim de seda - MNT de Lisboa	256
Fig. 74 – Detalhe da cauda - MNT de Lisboa	256
Fig. 75 – Detalhe do bordado - MNT de Lisboa	256
Fig. 76 – Tiara - MNT de Lisboa	257
Fig. 77 – Fivela de aço (dupla)- MNT de Lisboa	258
Fig. 78 – Fivela de aço - MNT de Lisboa	259
Fig. 79 – Alfinete Borboleta - MNT de Lisboa	260
Fig. 80 – Fivela de cobre prateado - MNT de Lisboa	261
Fig. 81 – Tiara de aço prateado - MNT de Lisboa	262
Fig. 82 – Alfinete seta - MNT de Lisboa	263
Fig. 83 – Fivelas - MNT de Lisboa	264
Fig. 84 – Leques - MNT de Lisboa	265
Fig. 85 – Leque - detalhe - MNT de Lisboa	266
Fig. 86 – Leque - detalhe - MNT de Lisboa	266
Fig. 87 – Leque - detalhe - MNT de Lisboa	266
Fig. 88 – Leque - detalhe - MNT de Lisboa	266
Fig. 89 – Leque - detalhe - MNT de Lisboa	266
Fig. 90 – Vestido de cetim/barra colorida e bordada - Museu Nacional do Traje de Lisboa	267

Fig. 91 – Vestido de cetim - detalhe - MNT de Lisboa	268
Fig. 92 – Vestido cetim inteiro - MNT de Lisboa	268
Fig. 93 – Vestido - detalhe manga - MNT de Lisboa	268
Fig. 94 – Detalhe barra colorida - MNT de Lisboa	268
Fig. 95 – Vestido de cambraia de linho/seda bordada e renda - MNT de Lisboa	269
Fig. 96 – Vestido de cambraia - MNT de Lisboa	270
Fig. 97 – Detalhe da manga - MNT de Lisboa	270
Fig. 98 – Detalhe do corpo alto, decote rendando	270
Fig. 99 – Vestido de cambraia - MNT de Lisboa	270
Fig. 100 – Detalhe - Vestido de cambraia –MNT de Lisboa	270
Fig. 101 – Detalhe - Vestido de cambraia - MNT de Lisboa	270
Fig. 102 – Vestido de cambraia de linho com faixa de cetim - MNT de Lisboa	271
Fig. 103 – Vestido com <i>faixa</i> - MNT de Lisboa	272
Fig. 104 – Vestido detalhe do corpo - MNT de Lisboa	272
Fig. 105 – Detalhe manga e punho - MNT de Lisboa	272
Fig. 106 – Vestido de tule de seda - MNT de Lisboa	273
Fig. 107 – Vestido inteiro - frente - MNT de Lisboa	273
Fig. 108 – Vestido, decote costas - MNT de Lisboa	273
Fig. 109 – Vestido, decote profundo costas - MNT de Lisboa	273
Fig. 110 – Detalhe da barra - MNT de Lisboa	273
Fig. 111 – Vestido longo de seda verde - MNT de Lisboa	275
Fig. 112 – Vestido longo de seda verde - MNT de Lisboa	276
Fig. 113 – Detalhe do decote profundo - MNT de Lisboa	276
Fig. 114 – Detalhe da barra bordada - MNT de Lisboa	276
Fig. 115 – Sapatos - forma arredondado - MNT de Lisboa	277
Fig. 116 – Sapatos de cetim - detalhe - MNT de Lisboa	277
Fig. 117 – Sapatos; vista superior - MNT de Lisboa	278
Fig. 118 – Sapatos; vista lateral - MNT de Lisboa	278
Fig. 119 – Sapatos; vista superior - MNT de Lisboa	278
Fig. 120 – Sapatos vista lateral - MNT de Lisboa	278
Fig. 121 – Sapatos de forma arredondada - MNT de Lisboa	279
Fig. 122 – Sapato com lacinho (par) - MNT de Lisboa	279
Fig. 123 – Capa de brocado de seda - MNT de Lisboa	280
Fig. 124 – Detalhe de Capa - MNT de Lisboa	250

Fig. 125 – Detalhe de Capa - Dr ^a . Xênia Ribeiro - MNT de Lisboa	250
Fig. 126 – Detalhe de capa - MNT de Lisboa	281
Fig. 127 – Detalhe da Capa - MNT de Lisboa	281
Fig. 128 – Vestido de Corte <i>Plis Watteau</i>	282
Fig. 129 – Vestido de Corte <i>Plis Watteau - detalhe</i> - MNT de Lisboa	282
Fig. 130 – Coletes masculinos de seda lavrada - MNT de Lisboa	283
Fig. 131 – Detalhe de bolso - MNT de Lisboa	283
Fig. 132 – <i>Broderie</i> para o bolso	283
Fig. 133 – <i>Detalhe frente - Colete de seda</i> - MNT de Lisboa	284
Fig. 134 – Detalhe costas - <i>Colete masculino de seda lavrada</i> - MNT de Lisboa	284
Fig. 135 – Armário - Depósito do Acervo do <i>Palais Galliera - Paris</i>	288
Fig. 136 – Armário - Depósito do Acervo do <i>Palais Galliera</i>	288
Fig. 137 – Armário - Depósito do Acervo do <i>Palais Galliera Paris</i>	289
Fig. 138 – Gavetões - Depósito do Acervo do <i>Palais Galliera – Paris</i>	289
Fig. 139 – Armário - Depósito do Acervo do <i>Palais Galliera - Paris</i>	289
Fig. 140 – Cama em aço - Depósito do Acervo do <i>Palais Galliera – Paris</i>	289
Fig. 141 – Armários com araras - Acervo do <i>Palais Galliera – Paris</i>	290
Fig. 142 – Gavetões em aço - Acervo do <i>Palais Galliera – Paris</i>	290
Fig. 143 – Vestido de Corte - <i>Palais Galliera - Paris – Paris</i>	292
Fig. 144 – Vestido de Corte - <i>Palais Galliera - Paris</i>	293
Fig. 145 – Vestido de Corte (inteiro) - <i>Palais Galliera - Paris</i>	293
Fig. 146 – Cauda - Vestido de Corte - <i>Palais Galliera</i>	294
Fig. 147 – Cauda - Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	295
Fig. 148 – Detalhe da cauda - Vestido Corte - Depósito - Acervo do <i>Palais Galliera – Paris</i>	295
Fig. 149 – Detalhe da cauda - Vestido Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	295
Fig. 150 – <i>Cauda</i> - Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	296
Fig. 151 – <i>Cauda</i> - Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	296
Fig. 152 – Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	297
Fig. 153 – Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	298
Fig. 154 – Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	298
Fig. 155 – Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	299

Fig. 156 – Detalhe - Vestido de Corte - Depósito Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	299
Fig. 157 – <i>Vestido de Corte - Depósito do Acervo do Palais Galliera - Paris</i>	299
Fig. 158 – Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	300
Fig. 159 – Detalhe - Vestido de Corte - <i>Palais Galliera – Paris</i>	300
Fig. 160 – Cauda - Vestido de Corte - <i>Palais Galliera – Paris</i>	301
Fig. 161 – Fragmento de tecido - Cauda para Vestido de Corte - <i>Paris</i>	302
Fig. 162 – Detalhe da cauda - Vestido Corte - <i>Depósito - Acervo do Palais Galliera – Paris</i>	302
Fig. 163 – Detalhe da Cauda - Vestido Corte - <i>Depósito do Acervo do Palais Galliera – Paris</i>	302
Fig. 164 – Cauda - Vestido de Corte - <i>Palais Galliera - Paris</i>	303
Fig. 165 – Detalhe (pala/cinto) – <i>Palais Galliera - Paris</i>	303
Fig. 166 – Cauda - Vestido de Corte - Depósito do Acervo- <i>Palais Galliera – Paris</i>	304
Fig. 167 – Cauda - Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	304
Fig. 168 – Cauda - Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	304
Fig. 169 – Cauda (vermelha) - Vestido Corte - Depósito do Acervo- <i>Palais Galliera – Paris</i>	305
Fig. 170 – <i>Cauda (vermelha) - Vestido Corte - Depósito do Acervo - Palais Galliera – Paris</i>	306
Fig. 171 – Cauda (vermelha) - Vestido Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	306
Fig. 172 – <i>Detalhe Cauda - Vestido de Corte - Depósito do Acervo - Palais Galliera - Paris</i>	306
Fig. 173 – <i>Detalhe Cauda - Vestido de Corte - Palais Galliera - Paris</i>	307
Fig. 174 – Cauda (vermelha) - Vestido Corte - <i>Depósito do Acervo do Palais Galliera – Paris</i>	307
Fig. 175 – Cauda (vermelha) - Vestido Corte - <i>Depósito do Acervo do Palais Galliera – Paris</i>	308
Fig. 176 – Cauda (vermelha) - Vestido Corte - <i>Depósito do Acervo do Palais Galliera - Paris</i>	308
Fig. 177 – Cauda (vermelha) - Vestido Corte - <i>Depósito do Acervo do Palais Galliera – Paris</i>	309
Fig. 178 – Cauda (vermelha) - Vestido Corte - <i>Depósito do Acervo do Palais Galliera - Paris</i>	309

Fig. 179 – Cauda (vermelha) - Vestido Corte - <i>Depósito do Acervo do Palais Galliera – Paris</i>	309
Fig. 180 – Cauda (vermelha) - Vestido Corte - <i>Depósito do Acervo do Palais Galliera – Paris</i>	309
Fig. 181 – Cauda (vermelha) - Vestido Corte - <i>Depósito do Acervo - Palais Galliera - Paris</i>	309
Fig. 182 – Cauda (vermelha)- Vestido Corte - <i>Depósito do Acervo do Palais Galliera – Paris</i>	309
Fig. 183 – Cauda (vermelha)- Vestido Corte - <i>Depósito do Acervo - Palais Galliera – Paris</i>	309
Fig. 184 – Cauda (vermelha) - Vestido Corte - <i>Depósito do Acervo - Palais Galliera - Paris</i>	308
Fig. 185 – Cauda (vermelha) - Vestido Corte - <i>Depósito do Acervo - Palais Galliera – Paris</i>	310
Fig. 186 – Cauda (vermelha) - Vestido Corte - <i>Depósito do Acervo - Palais Galliera – Paris</i>	310
Fig. 187 – Vestido de Corte - <i>Depósito do Acervo - Palais Galliera - Paris</i>	311
Fig. 188 – Vestido de Corte (inteiro) - <i>Palais Galliera - Paris</i>	312
Fig. 189 – Barra - Vestido de Corte <i>Depósito do Acervo- do Palais Galliera – Paris</i>	312
Fig. 190 – Detalhe Corpo - Vestido de Corte - <i>Depósito do Acervo do Palais Galliera – Paris</i>	312
Fig. 191 – Vestido de Corte (laminado) - <i>Palais Galliera – Paris</i>	313
Fig. 192 – Vestido de Corte (laminado) - <i>Palais Galliera - Paris</i>	313
Fig. 193 – Vestido de Corte (laminado) - <i>Palais Galliera - Paris</i>	313
Fig. 194 – Vestido de Corte (laminado prata) - <i>Palais Galliera - Paris</i>	314
Fig. 195 – Detalhe do corpo alto e busto bordado - Vestido de Corte - <i>Palais Galliera - Paris</i>	315
Fig. 196 –.Detalhe da manga bufante e bordada - <i>Palais Galliera - Paris</i>	315
Fig. 197 – Vestido de Corte - destaque para a saia - <i>Palais Galliera - Paris</i>	315
Fig. 198 – Vestido de Corte - destaque do bordado na saia - <i>Palais Galliera - Paris</i>	315
Fig. 199 – Detalhe de bordado na barra do vestido - <i>Palais Galliera - Paris</i>	315
Fig. 200 – Detalhe do bordado na saia - <i>Palais Galliera - Paris</i>	315
Fig. 201 – Vestido de Corte rebordado - <i>Depósito do Acervo - Palais Galliera – Paris</i>	316
Fig. 202 – Vestido de Corte rebordado - <i>Depósito do Acervo - Palais Galliera – Paris</i>	316

Fig. 203 – Vestido estilo Império - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	318
Fig. 204 – Vestido de passeio - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	319
Fig. 205 – Vestido de passeio - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	319
Fig. 206 – Vestido de passeio - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	319
Fig. 207 – Vestido de passeio - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	319
Fig. 208 – Vestido de passeio - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	319
Fig. 209 – Vestido de passeio - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	319
Fig. 210 – Vestido de tafetá - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	320
Fig. 211 – Vestido - de tafetá - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	321
Fig. 212 – Vestido - de tafetá - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	321
Fig. 213 – Vestido - de tafetá - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	321
Fig. 214 – Vestido de baixo - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	322
Fig. 215 – Detalhe do recorte no corpo - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	322
Fig. 216 – Vestido de festa de tafetá - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	323
Fig. 217 – Vestido de festa de tafetá - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	323
Fig. 218 – Vestido de Corte de tule rebordado - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	324
Fig. 219 – Vestido de Corte de tule rebordado - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	324
Fig. 220 – Croquis <i>Janet Arnold - Victoria & Albert Museum - London</i>	328
Fig. 221 – Croquis <i>Janet Arnold - Victoria & Albert Museum - London</i>	329
Fig. 222 – Croquis e modelagem - Janet Arnold	329
Fig. 223 – Croquis e modelagem - Janet Arnold	330
Fig. 224 – <i>Croquis - Janet Arnold - Victoria & Albert Museum - London</i>	330
Fig. 225 – Molde manga bufante	331
Fig. 226 – Peça de molde de corpo de vestido	331
Fig. 227 – Peça de molde de corpo de vestido.....	331
Fig. 228 – Molde para o corpo do vestido - frente	332
Fig. 229 – Molde para o corpo do vestido - costas	332
Fig.230 – Molde para saia - frente	332
Fig. 231 – Molde para saia - costas	332
Fig. 232 – Molde para saia longa com cauda	333
Fig. 233 – Molde para manga longa bufante	333
Fig. 234 – Molde para o corpo do vestido (peça 1)	334
Fig. 235 – Molde para o corpo do vestido (peça 2)	334
Fig. 236 – Molde para o corpo do vestido (peça 3)	334

Fig. 237 – Molde para o corpo do vestido (peça 1)	335
Fig. 238 – Molde para o corpo do vestido (peça 2)	335
Fig. 239 – Molde para o corpo do vestido (peça 1)	336
Fig. 240 – Molde para o corpo do vestido (peça 2)	336
Fig. 241 – Molde para o corpo do vestido (peça 3)	336

LISTA DE TABELAS

Tab. 1 - Vestido de Cetim de seda branco com lâmina de metal - Museu Nacional do Traje e da Moda de Lisboa	257
Tab. 2 - Tiara feminina com decoração de pontas de diamante. Museu Nacional do Traje e da Moda de Lisboa	258
Tab. 3 - Fivela de aço prateado, dupla (macho e fêmea), decorada com pontas de diamante. Museu Nacional do Traje e da Moda de Lisboa	259
Tab. 4 - Fivela (par) de aço prateado fundido e vazado, de forma oval. Museu Nacional do Traje e da Moda de Lisboa	260
Tab. 5 - Alfinete de aço prateado, em forma de borboleta. Museu Nacional do Traje e da Moda de Lisboa	261
Tab. 6 - Fivela de cobre prateado, de forma oval, decorada com dois filetes com motivos florais. Museu Nacional do Traje e da Moda de Lisboa	262
Tab. 7 - Tiara feminina de aço prateado, com aplicação de pontas de diamante. Museu Nacional do Traje e da Moda de Lisboa	263
Tab. 8 - Alfinete de aço prateado em forma de seta, com aplicação de pontas de diamantes. Museu Nacional do Traje e da Moda de Lisboa	264
Tab. 9 - Fivelas (par) de aço fundido, composto por duas partes (macho e fêmea), decorada com pontas de diamante. Museu Nacional do Traje e da Moda de Lisboa	265
Tab. 10 - Leques confeccionados em tecido de cetim de seda branca bordada. Museu Nacional do Traje e da Moda de Lisboa	266
Tab. 11 - Vestido de cetim de seda creme lavrado e amalgamado, formando pequenos motivos em ramos de folhas. Museu Nacional do Traje e da Moda de Lisboa	268
Tab. 12 - Vestido de cambraia de linho branco, com aplicação cetim de seda e rendas, bordado com fio laminado de prata. MNT de Lisboa	270
Tab. 13 - Vestido de cambraia de linho branco, com aplicação de rendas, bordados com fio laminado de prata e fio de algodão, formando motivos florais, com faixa de cetim. MNT de Lisboa	272
Tab. 14 - Vestido de tule de seda creme bordado com fio laminado de prata e fio de algodão. MNT de Lisboa	274
Tab. 15 - Vestido longo de seda verde. Grande decote redondo, a frente e atrás. MNT de Lisboa	276

Tab. 16 - Sapatos sem salto, de forma arredonda, com vários modelos de ponta: arredondada, quadrada e fina (estreita), em cetim de seda, rebordada com fios de seda e metálicos. MNT de Lisboa	278
Tab. 17 - Sapatos sem salto, de forma arredonda, com vários modelos de ponta: arredondada, quadrada e fina (estreita), em cetim de seda, rebordada com fios de seda e metálicos. MNT de Lisboa	280
Tab. 18 - Capa de seda cor de rosa, espolinada com fio de metal prateado e fio de seda verde, formando grandes motivos florais e vegetalistas. MNT de Lisboa	282
Tab. 19 - Vestido “Plis Watteau”, em seda azul lavrada com decoração floral e espolinada com fio e lâmina de prata. Costas “Plis Watteau”, em pequena cauda. MNT de Lisboa	283
Tab. 20 - Colete de seda lavrada com fio prateado e espolinada com fios policromos, formando decoração floral. MNT de Lisboa	285
Tab. 21 - Vestido de Corte - Depósito do <i>Palais Galliera</i> - Musée de la Moda de la Ville de Paris	292
Tab. 22 - Cauda para o Vestido de Corte - Detalhe para o local e para os suporte para o manuseio da peça. <i>Palais Galliera</i> - Musée de la Moda de la Ville de Paris	294
Tab. 23 - Vestido de Corte - Detalhe para o local e para os suporte para o manuseio da peça. <i>Palais Galliera</i> - Musée de la Moda de la Ville de Paris	297
Tab. 24 - Cauda de Vestido de Corte - Detalhe para o local e para os suporte para o manuseio da peça. <i>Palais Galliera</i> - Musée de la Moda de la Ville de Paris	301
Tab. 25 - Cauda de Vestido de Corte - Bordada - Vermelha. <i>Palais Galliera</i> - Musée de la Moda de la Ville de Paris	305
Tab.26 - Vestido de Corte bordado laminado de prata, com cauda bordada no mesmo padrão do vestido. <i>Palais Galliera</i> - Musée de la Moda de la Ville de Paris	311
Tab. 27 - Vestido de Corte bordado laminado de prata, com cauda bordada no mesmo padrão do vestido. <i>Palais Galliera</i> - Musée de la Moda de la Ville de Paris	314
Tab. 28 - Vestido de Estilo Império de cambraia de linho bordada, com corpo alto e decote quadrado; mangas longas; saia reta na frente e cauda na parte de trás da saia do vestido. <i>Victoria & Albert Museum</i> , London	318
Tab. 29 - Vestido de tafetá de seda pura, de corpo alto, mangas longas e bufantes na parte superior, gola e decote alto, saia reta na frente e franzida na parte de trás do vestido. <i>Victoria & Albert Museum</i> , London	320

Tab. 30 - Vestido de baixo em algodão, de corpo de cintura alta com fitas em laços para os ajustes, mangas bufantes, decote amplo e baixo, saia reta na frente e franzida na parte de trás do vestido. <i>Victoria & Albert Museum, London</i>	322
Tab. 31 - Vestido de tafetá de seda pura e veludo preto, de corpo alto, mangas curtas e bufantes na parte superior, decote arredondado, saia reta na frente e franzida na parte de trás do vestido Fig. 167 - Detalhe do recorte no corpo do vestido. <i>Victoria & Albert Museum, London</i>	323
Tab. 32 - Vestido de cetim e tule rebordado em laminado de ouro, corpo de cintura alta com faixa para os ajustes, mangas bufantes com punhos em babados de renda, decote amplo e arredondado, saia reta na frente e franzida na parte de trás. <i>Victoria & Albert Museum, London</i>	324

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	26
 Capítulo I: AS REFERÊNCIAS EUROPEIAS DA ESTÉTICA DE LUXO NO VESTUÁRIO DO SÉCULO XVI AO XIX	
1.1 – O vestuário de luxo: percurso e influência francesa na Moda.....	39
1.2 – A Moda de luxo em Portugal	70
 Capítulo II: PORTUGAL E O BRASIL COLONIAL ANTES DA CORTE: AS VESTIMENTAS	
2.1 – O Novo Mundo português: relatos dos viajantes	84
2.2 – Corpos desnudos: costumes e vestimentas	
2.2.1 – Povos nativos	86
2.2.2 – Povos negros	94
2.3 – A sociedade estamental no Brasil Colonial	
2.3.1 – A formação do imaginário na Colônia	100
2.4 – O modo vestimentar na Colônia	
2.4.1 – A vestimenta dos Colonos	103
2.4.2 – O modo vestimentar dos escravos negros	109
2.4.3 – O trato vestimentar do corpo morto	116
 Capítulo III: BRASIL COLÔNIA: A MODA DE LUXO COM A VINDA DA CORTE PORTUGUESA	
3.1 – A chegada da Corte portuguesa ao Brasil	120
3.2 – As influências europeias nos hábitos e no vestuário	136
3.3 – O traje da Moda de luxo da aristocracia portuguesa na Colônia	145
 Capítulo IV: A MODA DE LUXO EUROPEIA DA CORTE PORTUGUESA NA COLÔNIA	
4.1 – A imitação do vestir europeu e as adaptações ao clima tropical	154

4.2– Os traços estilísticos preservados e a Moda europeia interpretada	181
CONCLUSÃO	192
GLOSSÁRIO I	197
GLOSSÁRIO II (termos franceses)	204
FONTES	219
FONTES BLIOGRÁFICAS	219
FONTES PRIMÁRIAS	226
FONTES PRIMÁRIAS IMPRESSAS (Obras Raras)	228
FONTES IMPRESSAS (Obras Raras)	231
FONTES ICONOGRÁFICAS	232
 ANEXO I: A CONSTRUÇÃO DA INDUMENTÁRIA	
1 – Especificidades das matérias-primas, das técnicas e da produção	240
1.1 – Pesquisa técnica sobre têxtil	242
1.2 – Classificação do Têxtil	243
 ANEXO 2 – Museu nacional do Traje de Lisboa	
Vestuário Estilo Império do Acervo	249
 ANEXO 3 – Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris	
Vestuário Estilo Império do Acervo	289
 ANEXO 4 – Victoria & Albert Museum, London	
Vestuário Estilo Império do Acervo	318
 ANEXO 5 – Croquis, Moulage, Modelagem, Modelo, Moldes das vestimentas	
Vestuário Estilo Império	325

INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende mostrar a formação estética dos trajes das nobres senhoras da Colônia a partir da evolução da Moda ¹ feminina na Europa Ocidental e o reflexo desta influência na vestimenta da população feminina no Brasil. A pesquisa relacionada ao vestuário tomou como base as descrições contidas nas narrativas de viajantes ao Brasil, onde as condições locais eram inóspitas e a presença das mulheres era pouco considerada. Assim, foi possível descobrir, nas manifestações do vestuário, algumas formas pelas quais se deu a construção da sociedade e o lugar nela concedido à mulher. Para tanto, foi empreendido um esforço de contextualização de algumas paisagens da vida social e cultural, envolvendo as mulheres na Colônia, com a finalidade de melhor avaliar e de melhor suscitar questões sobre o percurso do vestuário como objeto de pesquisa.

Considera-se que o vestuário e a Moda são temas da história da arte nos quais é possível captar a linguagem do luxo, da estética, das formas e do consumo. Tenciona-se realizar uma abordagem sobre o vestuário feminino no Brasil Colonial, a partir de quatro perspectivas que serão desenvolvidos neste trabalho. Primeiramente, será enfocada a forma feminina do vestir antes da chegada da Corte portuguesa ao Brasil, onde o vestuário já sofria influência da Moda europeia do Antigo Regime. Em seguida, apresentar-se-á a Moda de luxo do vestuário europeu sob a influência francesa nos costumes e na vestimenta feminina. Em terceiro ponto, será visto como ocorreram as adaptações e o trânsito sofrido pelo vestuário feminino europeu no contexto tropical a partir da vinda da Corte portuguesa. E finalmente, tratar-se-á da construção da vestimenta de luxo: modelagem, moldes, cortes, modelos, tecidos, denominado no Brasil de Estilo Império. Emergiram assim três questões norteadoras: Como as damas da aristocracia portuguesa trataram suas vestimentas nesse novo contexto? Como o Novo Mundo percebeu essas influências? Quais foram os traços estilísticos preservados?

Convém introduzirmos aqui algumas precisões quanto ao léxico utilizado neste trabalho. Em consequência, é importante ressaltar o entendimento aferido aos termos que envolvem a Moda e o vestuário a fim de tornar mais inteligível o conteúdo abordado. Para conceituar o modo vestimentar, faz-se necessário estabelecer as diferenças fundamentais entre os seguintes conceitos: roupa, vestimenta, veste, traje, costume, vestuário e indumentária, Moda e Moda do luxo. As peças, geralmente de tecido, usadas para cobrir e proteger o corpo das intempéries do clima ou a bem da moral são designadas como roupa ou vestimenta: veste,

¹ Moda, originária do latim *modus* que significa modo, maneira. Denominou-se Moda o processo no qual um determinado grupo de pessoas adotava novas formas de comportamento, desclassificava ou classificava as vestimentas, tornando-as obsoletas, para então, logo substituí-las. Georgia M. de Castro SANTOS.

traje ou *vêtement*, indistintamente. Já a indumentária: vestuário, costume ou *habillement*, é constituída pelas próprias peças de roupa, acima definida, mas também pelos acessórios e pelos ornamentos que compõem o vestir; todos entendidos em seu conjunto e que caracterizam um grupo social ou uma cultura. Nesta, o modo de se vestir é elaborado de maneira singular a partir da composição da indumentária que inclui diferentes peças propostas culturalmente e assimiladas individualmente. Dentre estas peças podemos citar os calçados, as joias, os colares e brincos, chapéus, véus, xales, luvas, máscaras, perucas, óculos, bolsas, armaduras, capacetes, *caps**, bonés, etc. que compõem uma enorme variedade de opções. Cada indumentária carrega os vários signos criados pela cultura que a constrói, revelados em códigos repletos de significados tais como: a hierarquia das aparências, a arte e a estética, a transformação dos pudores, a religião e a moralidade, a ética, as guerras, o clima, o espaço social, dentre outros. O sistema indumentário é fixado por normas rígidas e pode influenciar a qualidade e os acessórios dentro de grupos restritos. A Moda surge assim, como fenômeno que imprime o frescor do novo, da mutabilidade, da inconstância; é a iniciativa da ação, da provocação, da ousadia diante da acomodação e da monotonia. No universo das aparências o vestuário se torna seu maior representante: “O traje de Moda corresponde aos valores de mudança, de novidade e de obsolescência”². O processo de imitação se manifesta, ameaçando atenuar as diferenças entre a camada menos abastada com sua reprodução e a aristocracia que orquestrava a criação. Se, no entanto, a sociedade permite uma certa mobilidade, os signos distintivos tornam-se vulneráveis. Destarte, os aristocratas defendiam as suas posições criando novas formas de exibição através da Moda do luxo, na qual não faltavam elementos requintados, formas exuberantes, tecidos finos, joias e pedrarias, para distinguir, para diferenciar, para individualizar o grupo, que novamente é copiado, cooptado e diluído. Outro ciclo de criação assim recomeçava indefinidamente como uma corrida à diferenciação.

A vinda da Corte portuguesa ao Brasil resultou na mudança das regras do comércio. A abertura dos portos no Brasil por Dom João VI, príncipe regente, às nações amigas expandia o comércio internacional, até então restrito a Portugal. O Rio de Janeiro recebeu novos visitantes estrangeiros e com estes chegaram as novidades vindas da Europa. O estabelecimento da Corte promove a Colônia à condição de Reino Unido a Portugal e Algarve. As mudanças aconteceram num passo mais acelerado, e as transformações decorrentes se manifestaram por todas as esferas culturais e sociais, nos hábitos, nos costumes, nos trajes e, por conseguinte, na Moda.

² ROCHE, Daniel. *História das coisas banais: nascimento do consumo do século XVII ao XIX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 54.

A Corte portuguesa estava impregnada da estética da nova Moda europeia, originária das ideias revolucionárias francesas, que serviram de inspiração para as novas ressignificações do vestuário no Rio de Janeiro da época. O trânsito deste deu-se de maneira expressiva através das muitas influências culturais que no Brasil aportaram, conforme as crônicas, as obras de arte e os documentos nos quais se desvelam os costumes e a indumentária europeia. Assim, com intuito de focar as vestimentas da nobreza, enfatizou-se a descrição sobre o cotidiano das mulheres e sobre o modo vestimentar feminino registrados nas pinturas e nas gravuras de artistas como Debret, Rugendas, Carlos Julião, dentre outros, do final do século XVIII ao início do século XIX.

Desde o início do Renascimento, o vestuário, a maquiagem, o uso dos acessórios, como o leque, as joias, os adereços nas vestes, os adornos de cabelo, foram regulados por tratados sobre o comportamento de pessoas em sociedade ³, conforme pontua Elias, e mais tarde regulados por manuais de conduta ⁴ escritos na época. A intenção destes era estabelecer a maneira pela qual os cortesãos deveriam se apresentar em público e até mesmo em privado⁵. Lipovestky salienta que o vestuário refletia, sobretudo, a representação do poder, do estatuto social e econômico através da Moda de luxo e da extravagância das grandes Cortes aristocráticas. “A Moda não pertence a todas as épocas nem a todas as civilizações [...] a Moda é formação essencialmente sócio-histórica, circunscrita a um tipo de sociedade.” ⁶ O vestuário mostrava-se como a expressão de um movimento artístico cultural que espelhava uma estética particular à época. Portanto, é possível encontrar o entendimento das manifestações da estética do luxo e sua apreensão nas modificações do vestuário feminino, buscando-se as variáveis socioculturais que envolveram a mulher aristocrata no processo de construção da Moda, no Antigo Regime. Neste período, a Moda já “revelava seus traços sociais e estéticos mais característicos, mas para grupos muito restritos que monopolizavam o poder de iniciativa e de criação.” ⁷

Existe um número considerável de publicações originais manuscritas ou impressas no período proposto (do século XVI ao início do século XIX) e, especificamente, referente ao vestuário em literatura estrangeira, o que não é o caso em língua portuguesa no mesmo

³ CELNART, Élisabeth. *Manuel des Dames, ou l'art de l'élégance [...]*. Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1833. Site: <www.gallica.bnf.fr> Consultado em: 01/05/2014.

⁴ RAISSON, Horace-Napoleon. *Code de la toilette, manuel complet d'élégance et d'hygiène: contenant les lois, règles, applications et exemples, de l'art de soigner sa personne, et de s'habiller avec goût et méthode*. Paris, J. P. Ronet, Librairie, Éditeur, 1828. Site: <www.bnf.fr>. Consulta em 09/12/2012.

⁵ COSTA, Joze Daniel Rodrigues da, *Qualidades de amigos, e mulheres para o acerto dos homens*. Lisboa: Officina de Antonio Gomes, 1791. Site: <www.objdigital.bn.br>. Consultado em: 01/06/2014.

⁶ LIPOVETSKY, Gilles. *Império do Efêmero: a Moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 23.

⁷ Ibidem, p. 25.

período. Pela presente pesquisa, recorreu-se a informações diretamente na história da cultura e do vestuário no Brasil, nos registros das fontes iconográficas (pinturas e gravuras), nos documentos dos acervos conservados em bibliotecas e em museus tais quais os descritivos dos viajantes (por vezes anônimos), em suas correspondências, diários de bordo, publicações manuscritas ou impressas de primeiras edições, nos desenhos, nas pinturas, nos manuais de conduta, tratados, nos sermões, nos contratos, nos acordos internacionais, nas bulas, nas legislações específicas, nos normativos locais, nas leis gerais, nos decretos reais e especificamente nas pragmáticas, etc. Recorreu-se, tanto quanto possível, ao originais escaneados. Entretanto, quando, por diferentes motivos de ordem técnica, os documentos, manuscritos ou as obras literárias originais não estavam acessíveis ou legíveis, procuraram-se traduções das primeiras impressões ou digitalizações dos textos originais, tanto em português como em espanhol, em francês, em inglês ou em italiano, nesta ordem preferencialmente. No Brasil, teve-se acesso à obra raras na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em São Paulo, sobre gravuras de Debret e Rugendas, bem como alguns originais de Carlos Julião. Optou-se por trabalhar apenas com as gravuras de Debret e Rugendas por serem estas bastante significativas no âmbito deste estudo. Foram obtidas cópias destas gravuras, digitalizadas em alta resolução para o presente trabalho. Estas imagens nos permitem observar detalhes que se desvelam na projeção ampliada em vídeo, sendo, portanto, as de melhor qualidade para a descrição do vestuário do Brasil Colonial. Puderam ser pesquisadas no site da Coleção Brasileira, da Universidade de São Paulo (USP), obras de viajantes manuscritas, impressas, escaneadas de originais e disponibilizadas em banco de dados, as quais deram suporte para a pesquisa iconográfica.

A história da indumentária pode ser pesquisada a partir de uma ampla série de temas, desde as variedades das matérias-primas até as técnicas de produção, desde o problema dos custos até o das hierarquias sociais da Moda. Assim, devido ao vasto universo das perspectivas e abordagem ao tema, foram sobretudo priorizadas as ideias, as idiosincrasias, a estética, a forma e os modelos como delimitadores da base de orientação para uma análise do vestuário como linguagem produtora de comunicação: quintessência comum a todas essas perspectivas. Ideia esta Essa abordagem é corroborada pelos estudos de Daniela Calanca, historiadora italiana, que se dedica aos estudos da Moda. Em suas investigações ela reforça a ideia de que o vestuário identifica-se como “produtor de linguagens” e, portanto, necessita ser estudado também nesta sua complexidade, tanto quanto no âmbito da comunicação.

Considerou-se então que os diferentes signos produzidos pelo vestuário são expressões de uma “linguagem” que suportam ser traduzidas em significantes e significados no processo

da criação humana. Para este, o que é real (significante) e o que é imaginário (significado) estão intimamente ligados, ao passo que, o real também é construído através do imaginário e vice-versa, essas duas vertentes podem servir de referenciais dialéticos. Finalmente, o fenômeno da Moda constitui um dos capítulos mais sugestivos do conflito entre as várias culturas do corpo e os saberes institucionais deles decorrentes, entre as formas do efêmero e as “autoridades” dessa cultura, ou pelo menos as que falam por ela.

A história social da Moda e dos costumes qualifica-se como uma das vertentes da história da cultura, a qual encontra sua expressão nos múltiplos aspectos sociais e nas formas concretas das manifestações culturais. Roger Chartier nos reforça na ideia de que a “história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos de uma determinada realidade social, [ela] é construída, pensada, e dada a ler.”⁸ Em virtude disso, entendeu-se a necessidade de situar o vestuário (objeto) no contexto histórico para que se pudesse ter uma noção mais ampla da cultura material da época. Visto que, “todo objeto traz consigo um saber específico e certo excesso de sentido”⁹. Todo objeto traz também consigo três categorias à sua essência cultural na relação com o utilizador: a categoria de propriedade, inerente à moral, às escolhas e aos princípios pessoais; a categoria de sua utilização, na relação dos usos e costumes, das normas e regras culturais aceitáveis; e a categoria do saber específico contido no próprio objeto conspícuo pelo modo como este é valorizado pelo utilizador.

Na busca por novos caminhos para uma abordagem diferenciada sobre o vestuário, Roland Barthes criou uma analogia entre a Moda e o costume de um lado, e a linguagem do outro. A partir de uma visão atual, com base em uma análise do vestir e da capacidade que o costume tem de produzir valores sociais¹⁰, Barthes identifica as interpretações do vestir. Ele retoma a distinção entre língua e linguagem proposta por Fernand Saussure¹¹ quando este pontua a língua como uma instituição social e a fala como um ato individual, para em seguida fazer uma analogia entre as duas proposições. Traçou então a diferença fundamental entre costume e roupa: o primeiro configura-se como uma realidade social institucionalizada, independente do indivíduo particular; a segunda, ao contrário, como uma realidade do ato de se vestir, propriamente dito, através do qual o indivíduo se apossa da instituição geral do costume. A analogia com o estudo linguístico evidencia a problemática ligada ao valor social da indumentária, entendida por ele como um conjunto genérico que resulta da combinação do

⁸ CHARTIER, Roger. *A História Cultural - Entre práticas e representações*. Algés (Portugal): Ed. DIFEL, 2002, pp.16-17.

⁹ ROCHE, Daniel. *História das coisas banais: nascimento do consumo do século XVII ao XIX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 20.

¹⁰ BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. São Paulo: USP, 1979, p. 8.

¹¹ SAUSSURE apud BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. São Paulo: USP, 1979, prólogo, p. XIX.

traje (roupa) e do costume (vestimenta) que corresponde, portanto, à base e à noção de “linguagem” de Saussure ¹². O plano dos significantes constitui o plano de representação material e o dos significados, o plano de conteúdo cognitivo. A maneira pela qual, na prática de revestir o corpo, se instaura a ligação entre signos e sentidos, institui, de fato, um processo que vai além do puro e simples componente físico, como se pode notar. A roupa expõe o corpo a uma transformação constante, estruturando em signos, isto é em cultura, aquilo que o mundo natural possui apenas potencialmente. Da transformação da matéria-prima, material ou não, numa outra realidade construída, advém o signo, logo a comunicação, logo a cultura.

Tratando-se do vestuário, todo signo tem que estar corporificado, mesmo um signo mental. O signo tem qualidades que lhe são peculiares como uma entidade ou evento que ele é, independente de sua função representativa. As palavras também se relacionam com as imagens, predominando a complementaridade. Portanto, as mensagens são organizadas de modo que a imagem seja capaz de transmitir a informação. Os padrões dentro da Moda são especificados pelas diferentes cores, pelas diferentes matizes, pelos diferentes desenhos que as roupas trazem, estabelecendo assim uma distinção. Padrões esses dizem respeito aos elementos culturais, às convenções de época que a Moda incorpora. Os elementos culturais e convencionais só funcionam simbolicamente para um interpretante inserido no seu próprio meio; meio no qual recebe, interpreta e reage a seus significados. Neste sentido, o meio do interpretante é entendido de forma mais completa possível: padrão social, religioso, nível cultural, relação com os outros no espaço/tempo em que vive, visão holística de sua posição nesse habitat, etc. Dependendo do tipo de intérprete e especialmente do repertório cultural que este internalizou, alguns significados simbólicos se atualizarão, outros não.

Seguindo essa linha de pensamento, Lotman compara a Moda ao conceito de semiosfera ¹³, desenvolvido por ele, e a considera como um dos códigos de cultura. O conceito geral de semiosfera – espaço cultural multidimensional habitado pelos signos – se refere à ideia de que o espaço da semiose de produção de significados não é homogêneo, uma vez que existem esferas únicas de sentido, assim como semiosferas particulares, que seriam os espaços individuais ou pertencentes a diferentes grupos sociais e a contextos históricos. A noção é a de que há mecanismos de tradução e filtro que integram o extrassemiótico na semiótica, o que leva a uma concepção de intercâmbio comunicativo como um processo de codificação, decodificação, recodificação. Dada a heterogeneidade da semiosfera, como um conjunto de diferentes manifestações semióticas, o mecanismo de tradução adquire uma

¹² BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. São Paulo: USP, 1979, pp. 8, 17, 20.

¹³ LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 40.

relevância especial uma vez que qualquer relação comunicativa é uma relação de tradução, e cada tradutor tem seu dicionário cultural com ligeiras diferenças das de outros. Portanto, a Moda tem uma linguagem que tende a se manifestar através do vestuário ou dos códigos do vestir. A roupa, também, suporta ser definida como a forma do corpo revestido e, a partir daí, a Moda consegue ser entendida como uma linguagem do corpo. Neste sentido, a Moda é documento e também linguagem.

Estudos realizados por Roland Barthes e Fernand Braudel podem ser considerados fundadores de uma maneira de pensar uma sociologia do vestuário, e a própria história do vestuário como ciência crítica, a qual tem como função indagar toda a gama de propagações pelas quais acontece a evolução do costume e da Moda. Sobre as interpretações do vestir, verifica-se a capacidade do costume em produzir valores sociais. Pautado na diferença fundamental entre costume e roupa, Barthes estabelece uma distinção que norteia um contexto no qual ele distingue o que é considerado geral e do que é considerado particular ¹⁴.

O que se projetou buscar em Barthes foi uma base de entendimento do sentido sociológico do vestir que ele decifrou através da análise do código vestimentar, sem se pautar na rigidez do sistema linguístico no qual ele se baseou. Em Elias, averiguou-se que, a partir do sistema de organização da “sociedade de Corte” ¹⁵, as roupas serviram como código de distinção das aparências na representação do poder. Em Roche, entendeu-se que os objetos, portanto o vestuário, são a materialização da cultura, e logo, devem ser estudados como a expressão dos costumes.

As principais fontes de acesso à pesquisa, neste caso, são as obras de arte literárias e pictográficas. Para Panofsky, a maior parte dos objetos feitos pelo homem exige experiência estética, além de servirem de veículos de comunicação que dependem das intenções do observador ¹⁶. No caso da obra de arte, a partir das “intenções” do observador, a experiência estética permite também a análise investigatória do conteúdo da comunicação. Roche destaca que através das “pinturas, podemos estudar [...] o nexos com as formas, as circunstâncias de uso e as funções simbólicas; [...] as cores das roupas retratadas nas pinturas oferecem uma nova chave de compreensão.” ¹⁷ Outrora, as fontes pictóricas, as gravuras e as estampas retinham mais especial atenção, pois eram muito mais facilmente entendidas do que os textos dos livros ¹⁸, e certamente mais que a pintura e a escultura, sem falar que a maioria da

¹⁴ BARTHES, Roland. *O Sistema da Moda*. São Paulo: USP, 1979, p. 8.

¹⁵ ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 121.

¹⁶ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 31.

¹⁷ ROCHE, Daniel. *A Cultura das Aparências*. São Paulo: Editora SENAC, 2007, p. 26.

¹⁸ QUICHERAT, Jules Étienne. J. *Histoire du costume en France: depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*. Paris: Hachette, 1875, p. II. Site: <www.theeuropeanlibrary.org> Consultado em: 30/03/2014.

população era analfabeta. Essas imagens foram também importantes para a propagação de estilos na Moda, de padrões para o vestuário e de normas de conduta moral ¹⁹. Os manuais de conduta dos cortesãos que proliferavam nas Cortes europeias informavam, em sentido mais amplo, sobre os hábitos e costumes da época. Roger Chartier ressalta que: “As artes de bem morrer, os tratados de civilidade, os livros de práticas são exemplos, entre outros, desses gêneros que pretendem incorporar nos indivíduos, os gestos necessários ou convenientes.” ²⁰ A documentação iconográfica disponível no conjunto de gravuras e estampas sugere uma difusão mais ampla, pois a partir da reprodução dessas consegue-se acelerar a divulgação de modelos, de regras e de procedimentos. Roche relata que, entre 1520 e 1610, a capacidade dos impressores e editores da Renascença propiciou o surgimento da gravura de Moda ²¹, que em pouco tempo se espalhou por toda a Europa.

Em se tratando da história social da Moda e dos costumes, e mantendo o foco na vestimenta aristocrática, foi necessário que se fizesse uma busca em fontes primárias que registravam também o cotidiano das pessoas comuns que constituíam a sociedade nas diferentes épocas. Acredita-se que esse levantamento permitiu desenhar os cenários e os ambientes históricos que envolviam o vestuário a cada período, e possibilitou algumas discussões sobre os contextos estudados. Portanto, pretende-se buscar o vestuário, com o foco no início do século XIX, a partir do padrão estilístico da Moda europeia aristocrática já estabelecida. Buscar-se-á, outrossim, entender, sobre esta Moda, quais foram os traços preservados e os que sofreram do esquecimento, como a aristocracia portuguesa tratou suas vestimentas para o contexto de um país tropical e quais foram as adaptações introduzidas no vestuário feminino, a partir da influência da Corte Portuguesa.

Partindo-se dos estudos de Norbert Elias, nos quais ele aborda a construção da sociedade de Corte, buscaram-se referências que abrangessem as formas de representação do poder, no período de Antigo Regime, dentre as quais se encontra o vestuário. Na Europa do século XVII, o individualismo crescente, sobretudo nas cidades, impulsionava o estabelecimento da sociedade de representação, na qual a “auto-observação e a observação dos outros” ²² tornava o “parecer” mais importante que o “ser”. Nesta sociedade de Corte, o vestuário se estabeleceu como um dos mais importantes símbolos de representação da aristocracia cujos indivíduos eram interdependentes no âmbito de suas figurações. A produção de signos para exposição de mensagens subliminar e sinestésica à cultura externava aos

¹⁹ RETIF de LA BRETONNE, Nicolas-Edme. *Le Paysan perversi ou les dangers de la ville*. Ilustrações: Louis Binet (ilustrador), 1780. Site: <www.gallica.bnf.fr> Consultado em: 04/03/2014.

²⁰ CHARTIER, Roger. *A História Cultural- Entre práticas e representações*. Alges (Portugal): Ed. DIFEL, 2002, p. 135.

²¹ ROCHE, Daniel. *A Cultura das Aparências*. São Paulo: Editora SENAC, 2007, p. 27.

²² ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 121.

indivíduos do grupo significados contidos nas nuances vestimentares, contendo diferentes comunicados segundo as intenções do emissor. Assim, essa mecânica social do costume, na esfera da Corte, permitia comunicar aos indivíduos um *status*, decodificado por todos como inferior ou superior. As diferenças de *status* impeliam os indivíduos de posição inferior, na relação com os mais poderosos, a buscar mais status social. Isto passava pela exibição de seus dotes na representação vestimentar ostensiva. Porém, essa atitude exibicionista compelia os indivíduos de posição superior a uma corrida maior na busca de mais fama, mais prestígio, mais poder e mais riqueza e, em consequência, de mais exposição de sua imagem, para manter sua posição ²³. Isso pelindo aos indivíduos hierarquicamente inferiores a reconduzir suas pretensões numa mecânica sem fim. A Moda era a ciranda beneficiada. Na visão de Lipovetsky, “a esfera do parecer é aquela em que a Moda se exerceu com mais rumor e radicalidade, aquela que, durante séculos, representou a manifestação mais pura da organização do efêmero” ²⁴.

De meados do século XVII ao final do século XVIII, as variações do parecer, as extravagâncias, as formas ostensivamente fantasiadas, o vestuário que se alonga e que se avoluma, os decotes que se aprofundam, a cintura flutuante baixa e alta alternadamente, as mudanças de cortes e de detalhes dos elementos do vestuário, os ornamentos exuberantes, os penteados extravagantes, as nuances de volume e de comprimento das vestes não cessam de serem renovadas. Enfim, a amplitude e a sequência das mudanças dos acontecimentos relativos a essas vicissitudes concretas do vestuário na Europa já se expressavam pelo caráter particular das práticas ligadas aos costumes do vestir, que representavam uma manifestação autêntica da cultura. Portanto, observar as mudanças nos modos de vestir da aristocracia, como esta se organizava e quais eram seus hábitos, em uma cadeia de acontecimentos que poderíamos definir como cultural, propiciam-nos o entendimento do desenrolar da Moda através de tais manifestações.

Acredita-se que a falta de conhecimento acerca do contexto no qual se desenrolam alguns acontecimentos históricos e, em particular, os que tinham a vestimenta como âmagô, deixa lacunas que induzem a uma leitura excessivamente contaminada pelo olhar contemporâneo e pessoal. Para facilitar o entendimento, faz-se necessário incluir a Moda na paisagem social de outrora mediante uma *mise-en-scène*. Por isso, procurou-se explicitar o universo que abarcava a linguagem das roupas face ao contexto histórico investigado,

²³ Ibidem, p. 105.

²⁴ LIPOVETSKY, Gilles. *Império do Efêmero: a Moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 24.

sistematizando a atividade de pesquisa para obter-se inferências possíveis na compreensão do vestuário nobiliárquico.

As principais tendências estéticas da Moda como vestidos amplos, cintura marcada, coletes e espartilhos, grandes armações para as saias dos vestidos, anáguas guarnecidas de aros de metal, decotes, mangas bufantes e outros, normatizadas como prática de figuração, tinham como função evidenciar traços que se reproduziram como padrão para o vestuário europeu e que influenciaram a Moda em Portugal. Para a Moda na Europa, o período do Antigo Regime se destacava como um dos momentos mais cruciais no sentido de imprimir os valores de uma sociedade aristocrática em seu apogeu e os de uma sociedade burguesa emergente, onde os modelos sociais e estéticos tomavam novas formas, ao lado dos restritos grupos nobiliárquicos de poder, de iniciativa e de criação. Estabeleceu-se naquele momento, o “estágio artesanal e aristocrático da Moda”²⁵. A Moda no seu *frenesi* imprimiu importantes mudanças sociais e de *status* naquela sociedade. Tem-se então, do século XVI ao XVIII, a Moda como arquétipo de uma sociedade aristocrática, em que a roupa aparece estreitamente relacionada às condições dessa sociedade, do ponto de vista do poder, como as classes mais abastadas.

Finalmente, apesar das lacunas substanciais no que se refere às informações históricas sobre a indumentária, a abordagem deste estudo implica na observação da construção e da elaboração do traje, e na maneira pela qual este caracteriza cada grupo social. A partir de um levantamento da indumentária feminina da Europa Ocidental no período que se estende do século XVI ao XVIII, objetivou-se obter informações a respeito das vestimentas femininas da aristocracia portuguesa. Isto gerou o levantamento da bibliografia de áreas adjacentes e pela pesquisa das fontes iconográficas (pinturas, desenhos e gravuras). O acesso aos registros que foram utilizados dentro da perspectiva a que se propôs este trabalho favoreceu a obtenção dum repertório mais amplo sobre a vestimenta aristocrática e propiciou maior realce à análise.

A fim de avaliar os processos de desenvolvimento e as técnicas utilizadas para a construção da roupa, foi necessário a seleção do vestuário original e o levantamento dos aspectos mais importantes no decurso da evolução da Moda, reconsiderando-o como um conjunto de significados, para então expô-los e submetê-los a uma a justa e, tanto quanto, possível minuciosa. Assim, na tentativa de se obter conhecimento, em sentido global da dinâmica da Moda, optou-se por verificar *in loco* o acervo do vestuário, encontrado em museus da Europa (*Vitoria and Albert Museum, London; Palais Galliera - Musée de la Mode*

²⁵ LIPOVETSKY, Gilles. *Império do Efêmero: a Moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 25.

de la Ville de Paris, Musée Carnavalet de Paris, Musée du Louvre e Musée des Arts Décoratifs de Paris, Museu do Design e da Moda - MUDE - de Lisboa), com ênfase ao acervo do Museu Nacional do Traje de Lisboa. Respeitadas as estruturas estéticas gerais, sociológicas, ideológicas e pontos de inflexões organizacionais da Moda, priorizou-se a inteligibilidade de cada conjunto de peças do vestuário feminino numa busca das partes, para realizar posteriormente uma análise do conjunto. Assim, tomou-se como base, o estudo do vestuário da aristocracia na França. Traços estilísticos comuns na indumentária induzem a justificar o pensamento predominante da época e um possível padrão estético emergente, proveniente da busca de identidade crescente por toda a Europa, e logicamente extensível a Portugal.

O primeiro capítulo apresenta as referências europeias da estética de luxo no vestuário (do séc. XVI ao XIX). Faz uma abordagem sobre percurso da Moda europeia, sobre a influência francesa no vestuário de luxo em Portugal, bem como suas manifestações no vestuário feminino lusitano.

O segundo capítulo tratou dos acontecimentos históricos que envolveram a Colônia portuguesa da América nos primeiros séculos de sua existência. Procurou-se descrever o estranhamento dos navegantes portugueses ao verem os povos indígenas completamente despojados das indumentárias próprias ao Ocidente. Buscou-se discorrer sobre a chegada e a convivência com os negros degradados, que, através de suas vestimentas, também contribuíram para a evolução na relação sincrética produzida entre três sociedades, e como essas influências recíprocas transcorreram ao longo dos três séculos que precederam a chegada da família Real ao Brasil. Examinaram-se as condições de vida dos habitantes da Colônia, seus costumes e seus hábitos, determinantes das novas relações locais do corpo e da moral com as vestimentas.

No terceiro capítulo, narrou-se o impacto na vida da Colônia causado pela vinda da Corte portuguesa, pela abertura dos portos e a conseqüente influência que isso acarretou às trocas comerciais, mais especificamente às importações da moda de luxo, assim como ao trânsito do vestuário feminino entre as mulheres da Colônia. Com esse fluxo de pessoas e de novas ideias, introduziram-se, na sociedade local, novos valores civilizatórios europeus, os quais tinham os paradigmas franceses como cerne. Procurou-se abordar a vestimenta contextualizada nos drásticos eventos históricos que serviram como pano de fundo ao aparecimento da Moda no Brasil.

Dos primórdios da colonização ao início do Império, o quarto capítulo expõe a realidade local, sob os trópicos, de uma Colônia que permaneceu rudimentar durante todo o

século XVIII e onde um reduzido público abastado sorvia avidamente da Metrópole uma Moda “à terceira mão”, i.e. copiada da original (inglesa e mais bem francesa) pelos artesãos considerados “não especializados”. Na virada do século XIX, a vestimenta feminina de luxo trazida pela Corte portuguesa, passou gradativamente por um processo de adequação necessário ao contexto local. A chegada da Família Real, ponto de inferência na história da Moda brasileira, permitiu o início da acomodação das normas europeias à realidade do hemisfério luso-americano. Foi apresentado o corpus iconográfico composto pelas gravuras de Debret e Rugendas, as quais nos serviram de base para a análise da vestimenta feminina Estilo Império em voga na época. Procurou-se pontuar a influência europeia nos costumes, os traços estilísticos preservados nos trajes e as interpretações do vestir europeu.

Diligenciou-se apresentar nos Anexos a construção da indumentária, procurando enfatizar o processo de criação da vestimenta, as especificidades das matérias-primas, das técnicas, da produção, do processo técnico para *moulage*, *croquis*, modelos e modelagem das vestimentas. Foram aqui aclarados os questionamentos que levantamos sobre a maneira pela qual se desenvolveram e se expressaram os primeiros movimentos de Moda no Brasil que nos fizeram refletir, interpretar e registrar nossas ilações. Nos detalhes da construção da roupa, perceberam-se formas outras que indicaram a delicadeza de sua concepção e de sua confecção, momento em que foi possível rastrear vestígios que comprovassem sua originalidade, e, desta maneira, interpretar os registros iconográficos deixados pela história. Finalmente, foi apresentado o corpus iconográfico (vestimenta original), através das fotos tiradas nos acervos dos museus e o processo para confecção da modelagem e dos moldes.

Cabe aqui ainda assinalar algumas últimas considerações da ordem organizacional. As fontes históricas citadas e referenciadas neste trabalho confirmam que elas foram consultadas diretamente de seus originais ou mencionadas de fontes de primeira mão reconhecidamente atestadas por sua seriedade e reputação acadêmica. Em alguns poucos casos, nomeadamente assinalados, somente foi possível a certificação ou a transcrição indireta dos originais; mesmo assim, elas foram informadas, e que, por sua importância, escolhemos não as deixar de aludir e essas fontes então foram todas citadas nesse trabalho. Algumas ideias originais de autores que contribuíram ao raciocínio quando do desenvolvimento de um ponto de vista defendido neste trabalho, e que, contudo, tenham sido livremente interpretadas, guardaram as referências genéricas – entre páginas – do conteúdo temático contido e foram citados em bibliografias referenciadas. A livre tradução e a transcrição ao português foram de nossa responsabilidade quando provenientes das seguintes línguas: inglês, francês, espanhol, italiano, para as que couberem. Todas as citações assim como todo o texto do presente trabalho foram redigidas

em português atual, considerando-se inclusive as recentes regras do acordo ortográfico da língua portuguesa de 1990. Foram feitas as correções e adaptações às normas ABNT dentro das recomendações e limites aceitos pela Universidade de Brasília – UnB. Qualquer divergência a essa normas provavelmente dever-se-á a erros de impressão ou de retificação não operados, e estarão sujeitas as devidas correções ulteriores. Os acessos às referências se decompõem em: acesso manipulado de livros originais, impressos ou manuscritos, em diferentes línguas nas bibliotecas listadas em anexo; acesso aos originais de desenhos, pinturas e gravuras digitalizados por diferentes processos (*scanners*, fotografias, imagens de alta resolução); acesso aos diversos originais pela web e diretamente pelos sites dos museus e bibliotecas públicas possuidoras desses patrimônios; acesso a reproduções *fac-simile* de reedições comemorativas modernas de obras originais livrescas, e cujos originais se encontram inacessível por qualquer motivo. Alguns desses acessos referenciados foram obtidos de traduções originais antigas impressas em uma das quatro línguas acima assinaladas e que foram, em seu tempo, produzidas a partir da língua original da obra. Algumas dificuldades de consulta que possam vir a ser encontradas a partir das referências aqui apontadas, deverão possivelmente originar-se dos seguintes casos: modificações das próprias vias de acesso web, problemas dos suportes dos bancos de dados eletrônicos na origem, de modificação eventual no caminho de acesso web.

Capítulo I: As referências europeias da estética de luxo no vestuário do séc. XVI ao XIX

1.1 – O vestuário de luxo: percurso e influência francesa na Moda

A Moda, tomada em seu sentido mais amplo como fenômeno de comportamento humano e impulsionada por incessantes mudanças, propiciou novos padrões estéticos que não deveriam ser pautados somente por variáveis temporais mas também, e principalmente, por variáveis contextuais. Essas mudanças ocorreram num vasto universo material e moral estéticos, no qual o representante mais significativo desse padrão de comportamento foi o vestuário. Tornou-se o domínio arquetípico da Moda e seu símbolo mais expressivo ²⁶. Através dele, pode ser subtraída a leitura da história cultural sob o diafragma de um determinado grupo humano. A Moda estabeleceu-se como prática na Europa a partir do século XVII ²⁷ para consolidar-se no século XIX ²⁸, período caracterizado por grandes mudanças no âmbito da indústria da Moda.

A vestimenta, peça mais significativa do vestuário, pôde indicar distinção social e, através de códigos sutis ou mesmo evidentes, espelhar razões escusas que envolviam o universo de quem a vestia. Além do *status* de ícone de austeridade e de poder, o vestuário também pôde ser considerado como ícone de sedução, quando se tratava do vestuário feminino. Com o tempo, ele foi superando em sutileza, em variedade e em exuberância inclusive o rebuscado vestuário masculino, para se tornar cada vez mais rico e variado.

Nesse mundo de fantasia, de criação e evidentemente de competição, Norbert Elias nota a que ponto o universo de concorrência na Corte despertou a arte de observar os comportamentos e de decodificar as maneiras de seus semelhantes. Desenvolveu-se então, no mundo da Corte, um código da interpretação das atitudes dos outros, destes em relação a si próprios e o de cada observador para consigo mesmo, dentro do contexto social estamental da Corte. Essas reciprocidades nas observações moral, estética e comportamental entre os atores-autores dessa *mise-en-scène* prejudgam o estado de espírito dos seus contemporâneos, e nos permite inferir das considerações de antão entre o vestir e o verter. Esta arte curial da observação é tanto mais pertinente ao mundo da estética quanto menos visa considerar o outro como alguém cujas regras e traços essenciais emanam do seu próprio ego, mas sim das estabelecidas a todos. Neste séquito cortesão, considera-se sempre o indivíduo coletivamente

²⁶ LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 24.

²⁷ *Ibidem*, pp. 40, 42-44.

²⁸ *Ibidem*, pp. 69.

segundo as suas implicações sociais em suas relações com cada um. Esta atitude mostra também os estreitos laços que unem o homem de corte à sua sociedade.

Essa arte de observar as pessoas [...] nunca pretende considerar um indivíduo por si mesmo [...] Dentro do mundo da corte, o que se considera é muito mais o indivíduo em seu contexto social, *em sua relação com os outros*. [...] Todavia, a arte de observar as pessoas não se refere apenas aos outros, mas estende-se até o próprio observador.²⁹

Paralelamente à cultura da aparência e do gosto, a Moda se empenhou em aviventar a arte de observar. No universo da Corte, o movimento estético projetou a cultura da Moda fazendo com que os indivíduos passassem a se entrever mutuamente com minúcia, apreciando as nuances do corte, avaliando os detalhes, julgando as cores e os motivos do vestuário. Gradativamente surgiu e se desenvolveu uma cultura que impunha, de certa maneira, um padrão de estilo peculiar ao grupo dominante. Ela foi o motor de institucionalização do estabelecido “bom gosto”, mais rápida e amplamente difundido pelos manuais de etiqueta como paradigma de distinção.^{30 31} A Moda acabou por propiciar o olhar crítico até mesmo dos indivíduos comuns, provocando a observação da “elegância” nos outros e apurando os julgamentos de valores estéticos em todos os níveis da sociedade.

Mas a Moda não foi somente um palco de apreciação do espetáculo dos outros; desencadeou, ao mesmo tempo, um investimento de si, uma auto-observação estética sem nenhum precedente. A Moda tem ligação com o prazer de ver, mas também com o prazer de ser visto, de exhibir-se ao olhar do outro.³²

Tendo a Moda um caráter sistêmico de regulamentação, de normativo e de coação social, as mudanças que ocorreram tinham, de certa forma, um caráter constrangedor. Assim, a partir do desejo dos indivíduos de se espelharem naqueles considerados cânone, a propagação da Moda no âmbito de uma sociedade foi impulsionada. A sociedade de Corte é exemplo deste modelo em que tudo se inspirava no Rei e nos Nobres Senhores; o povo, por conseguinte, observava a Corte e a nobreza para então imitá-los simplesmente no que lhes era

²⁹ ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 121.

³⁰ Mme. CELNART, Elisabeth. *Manuel des dames, ou l'art de l'elegance sous le rapport de la toilette, des honneurs de la maison, des plaisirs, des occupations agréables*. Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1833. (272 pp.) Site: <<http://gallica.bnf.fr>>. Consultado em: 01/05/2014.

³¹ VILLARET, P. *Art de se coiffer soi-même, enseigné aux dames; suivi du manuel du coiffeur...* Paris: Roret Libraire, 1828. (241 pp.) Site: <<http://gallica.bnf.fr>>. Consultado em: 03/05/2014.

³² LIPOVETSKY, Gilles. *Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 39.

permitido e acessível. “Na corte é tão impossível fugir às pressões das interdependências exercidas pelos outros como às que cada um aprende a impor a si próprio para responder a esse tipo de interdependências.”³³ A nobreza jamais renunciou totalmente a seus gastos de prestígio e sempre procurou novas maneiras de transgredir as leis suntuárias para fazer exibição do luxo e dos signos do parecer na Moda que revelavam gostos e talentos estéticos particulares.³⁴ Considerando a sociedade do Antigo Regime, onde tudo era rigorosamente ritualizado e teatralizado para a figuração, fosse a do *status* social, fosse a do estado de espírito, toda manifestação de comportamento na Corte funcionava como veículo de comunicação. Além disso, “para o rei, corte e etiqueta serviam precisamente de mecanismos de regulação, consolidação e vigilância”³⁵.

Durante séculos, o vestuário submeteu-se às regras vigentes de controle da ordem dominante no poder. Respeitadas as hierarquias das condições, cada estamento ou grupo social usava trajes que lhe eram próprios. Contudo, a partir do desenvolvimento do comércio, da expansão marítima, dos estabelecimentos de bancos e das novas fortunas burguesas esse quadro foi gradativamente modificando-se. A burguesia ascendente passou a se vestir como os nobres de sangue e de título, havendo assim uma evolução dos trajes entre os século XVI e o século XVII³⁶, com um interlúdio entretanto para o período do reino de Henrique IV da França cujas pragmáticas limitou aos diferentes estamentos o uso frugal no vestir. Mesmo assim o processo da inovação, de mudança se intensificará até o final do século XVIII, estritamente circunscrito às populações mais abastadas e urbanas, excluindo sempre o mundo rural e pobre; apesar de ser concedido aos comerciantes e artesãos pequenos e poucos privilégios³⁷ como: “empoar-se com as perucas à maneira dos aristocratas”.³⁸ Seguindo essa evolução, é importante ressaltar que o vestuário, submetido às graças das suaves mudanças da Moda diferenciada entre os sexos, não só se sujeitou ao gosto de soberanos e poderosos, como se desenvolveu intimamente ligado a uma política de dominação. O vestuário atuou nas mais diversas esferas da sociedade e exibiu amplamente os signos de dominação, de poder, do ser e do parecer, não obstante fosse mais um universo de pequenas nuances que tenha marcado o fenômeno da Moda.

A Moda, fenômeno caracterizado por mudanças, só pôde conhecer tal processo de mutabilidade porque havia uma organização metódica dos elementos de base que a

³³ ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. Lisboa: Editorial Estampa, Ltda., 1995, p. 207.

³⁴ LIPOVETSKY, Gilles. *Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 33.

³⁵ ELIAS, op.cit., p. 104.

³⁶ LIPOVETSKY, Gilles. op. cit. p. 40.

³⁷ ROCHE, Daniel. *A Cultura das Aparências*. São Paulo: Editora SENAC, 2007, pp.73-74.

³⁸ LIPOVETSKY, Gilles. op. cit. p. 41.

constituíam. Assim, as mudanças em seu núcleo foram inicialmente módicas e preservaram a estrutura do conjunto do vestuário. É extremamente difícil separar as modificações superficiais da escala de estabilidade do vestir. Entretanto, assentada sobre esta base relativamente estável, as renovações puderam dar lugar a extravagâncias. Certamente, a Moda nos séculos XVI, XVII e XVIII conheceu verdadeiras inovações. Não obstante, elas foram mais raras do que a sucessão das pequenas modificações de detalhes no traje. “Com a Moda, inicia-se o poder social dos signos ínfimos, o espantoso: dispositivo de distinção social conferido ao porte das novidades sutis”.³⁹ É a lógica das mudanças menores que caracteriza propriamente a Moda, e parafraseando Sapir, ela é antes de tudo uma série contínua de variações individuais que se projeta sobre uma base comum, conhecida e passada⁴⁰.

Posicionamentos importantes foram levantados diante das mudanças às quais a Moda se submeteu. Segundo Diane Owen Hughes, “os críticos modernos não foram tão rápidos em ver na Moda um instrumento de poder para as mulheres”⁴¹. A vestimenta e os ornamentos eram, para as mulheres, “aparatos de sedução que faziam parte de um jogo contraditório de poder e de força, no qual, de um lado, estavam os homens, ditando as regras do vestir e do encobrir o corpo feminino e, do outro lado, estavam às mulheres tentando driblar essas regras com decotes ousados, fendas e recortes”⁴². No período do Antigo Regime, o traje de Moda já se encontrava associado à sedução, pois eram incontestáveis os efeitos que provocava: desenhando os atrativos do corpo, revelando e escondendo os atrativos do sexo e avivando os encantos eróticos. O vestuário nascia como arte, vivia como objeto *cult*, de admiração, e tornava-se peça de memória referencial. O vestuário não era apenas um símbolo hierárquico ou signo de condição social, era também utilizado como instrumento de exibição e teatralização, como meio de provocar o respeito e a consideração; expunha a medida da riqueza e da subjacente valoração de seu figurino; impunha-se como título nobiliárquico, logo como selo de qualidade distintiva e como certidão de pertencimento. O vestuário era o atavio para iluminar a sutileza, a delicadeza e o bom gosto de quem o trajava; era a afirmação da criatividade, na construção de uma individualidade, de uma personalidade, logo da uma identidade própria; era objeto de exposição dos atrativos sensuais e sedutores, num jogo finamente codificado de sombra, luz e condição: atestado da nova estética da sedução; e, por

³⁹ LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 32.

⁴⁰ SAPIR, Edward. *Anthropologie: culture et personnalité, Tome I*. 1921, p. 89.
Site: <<http://classiques.uqac.ca>> Consultado em: 11/05/2014.

⁴¹ HUGHES, Diane Owen. apud YALOM, Marilyn. *A história da esposa: da Virgem Maria a Madonna: o papel da mulher dos tempos bíblicos até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

⁴² SANTOS, Georgia M. de. Castro. *A roupa, a moda e a mulher na Europa Ocidental Medieval: reflexo da opressão sofrida pela mulher na Idade Média (século: XI-XV)*. Dissertação (Mestrado em Arte) – Universidade de Brasília, 2006.
Site: <repositorio.unb.br/handle/10482/6433> Consultado em: 04/03/2014.

fim, a vestimenta de Moda era acessoriamente roupa: a sedução individualizou “os signos do vestuário, idealizando e exacerbando a sensualidade das aparências”⁴³. Assim, como o indivíduo é tanto um ser gregário como um ser individual, a Moda, em sua essência, é permanentemente de padrão coletivo e de distinção pessoal, satisfazendo suas funções de indutora de pertencimento ao grupo e de criadora das diferenças identitárias.

O traje, ao longo da história, assume um papel preponderante. Através dele, pode-se evidenciar a força das relações sociais institucionalizadas pelo homem, como meio de dar forma às suas ideias, induzir conceitos e preconceitos, e controlar seu ambiente social. Dentro dessa visão, focar o objeto vestuário e a própria Moda é uma tarefa complexa. A vestimenta atua diretamente no comportamento humano; ela é uma das mais significativas expressões dos usos e costumes: da dinâmica cultural de uma sociedade. Por estar profundamente inserida num contexto social, a vestimenta torna-se representante de etapas importantes do desenvolvimento histórico e cultural. No decorrer dos tempos, a Moda interferiu no cotidiano e, mais além, se transformou sob as influências de outras diferentes culturas as quais propiciaram novos modos de interpretar os códigos do vestir.

Na Europa, a Moda, que se apresenta nos séculos XVI, XVII e especialmente no século XVIII, mostra a soberania do capricho e do artifício que se impõem seguramente para homens e mulheres: o luxo é impulsionado por uma sofisticação teatral⁴⁴. O culto às novidades e às preciosidades é o que impulsiona a lógica da Moda, e com este surgem as extravagâncias no vestuário. Não obstante esse estilo, dito Regência na França, manter-se durante quase todo o século XVIII, atingindo cumes de excentricidades. Uma tendência oposta, vinda da Inglaterra, já era perceptível bem antes do final desse século, quando emerge gradativamente na França essa tendência de oposição ao modo vestimentar da Regência e que, em seguida, se apoia com vigor nos ideais revolucionários franceses para desabrochar numa Moda estabelecida: o Estilo Império, imprimindo um novo olhar ao vestuário⁴⁵ de Moda. É importante realçar aqui um parêntese notável, uma ruptura do movimento de Moda e quase sempre esquecido, da indumentária pós-Regência e anteimpério: o “estilo” Diretório *des Incroyables et des Merveilleuses*⁴⁶ (dos Incríveis e das Maravilhosas). Movimento reativo à efervescência social revolucionária que não pode ser classificado como Moda, conforme o conceito definido no presente trabalho. Pois o dito “estilo” não tinha comando de um grupo

⁴³ LIPOVETSKY, Gilles. op. cit., p. 40.

⁴⁴ Ibidem, p. 36.

⁴⁵ BOEHN, Max von. *La Moda. História del traje en Europa: desde los orígenes del Cristianismo hasta nuestros días*. Tomo quinto: Século XIX. 1790-1817. Cap. II. Barcelona: Salvat Editores, 1929, p. 47.

⁴⁶ RETIF de LA BRETONNE, Nicolas-Edme. *Le Paysan perversi ou les dangers de la ville*. Ilustrações: Louis Binet (ilustrador), 1780. Site: <www.gallica.bnf.fr> Consultado em: 04/03/2014.

social diferenciável na sua criação; nem algum padrão estético específico em cujas regras se encontrariam conceitos orientadores e influentes; tampouco havia qualquer arcabouço ideológico sustentável. Na verdade foi um “não-estilo”, uma “não-Moda”, uma irrupção de fantasias, foi a interrupção temporal na ascensão ou no declínio natural de uma tendência. Em consequência, desapareceu por si só. Apesar dessas considerações, foi um momento histórico da vestimenta. Incrível e Maravilhoso o suficiente para merecer o desvio do olhar. Entretanto, a volta ao ideal clássico, dando ao vestuário um aspecto leve e despojado, facultou o surgimento do que seria nomeado de Estilo Império ⁴⁷, tendência esta que se prolonga às duas primeiras décadas do século XIX. Por fim, como num movimento cíclico e frenético desses novos tempos turbulentos, a soberania do luxo logo se impõe novamente, e as vestimentas retomam a forma volumosa e carregada de adereços. ⁴⁸

Para se entender um pouco do percurso da Moda e como ela se desenvolveu no período Império francês, que é o período focado neste trabalho, faz-se necessária uma breve abordagem sobre os movimentos moldais nos séculos que antecederam aquele período. Procurou-se resgatar, nos acontecimentos que deram início ao estabelecimento da Moda como construção cultural, indícios de questões que propiciaram ao Estilo Império chegar ao Brasil com a Corte Portuguesa. Estilo este registrado pelos artistas e escritores viajantes e relatado de maneira tão descritiva que nos tornou possível vislumbrar o cenário de então.

Para dar início a essa abordagem, partimos, em sequência, do século XVI ao XIX, baseando-nos em registros de autores contemporâneos aos eventos de então, e agora considerados históricos, que desvendam os diversos assuntos legados ao vestuário e a suas configurações de maneira detalhada.

Praticamente, o início da essência da Moda se deu no reinado de Luís XIV ⁴⁹, quando o vestuário resplandeceu nas suas mais extravagantes variações. Durante o século XVII, o traje masculino tornou-se mais exuberante do que o feminino. O vestuário do monarca Luís XIV foi exemplo de vestuário masculino exuberante. Mais ornamentado do que habitualmente, mais lúdico e com aplicações de mais peças decorativas e preciosas que o vestuário feminino. A Moda, nessa ocasião, não se constrangeu em utilizar os símbolos de riqueza identificadores de grupos sociais mais abastados; bem pelo contrário, se apropriou destes símbolos, ressignificando-os de maneira original e sofisticada ⁵⁰. Os distintivos

⁴⁷ QUICHERAT, Jules Étienne. *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*. Paris: Hachette, 1875. Site: <www.theeuropeanlibrary.org>. Consultado em: 30/03/2014.

⁴⁸ RETIF de LA BRETONNE, Nicolas-Edme. *Illustrations de Les Nuits de Paris ou le Spectateur-nocturne*. (8 tomes de 16 parties). Londres: Ed. s/n, 1788-1789. Site: <www.bnf.fr>. Consultado em: 20/03/2014.

⁴⁹ BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, pp. 235-237.

⁵⁰ LIPOVETSKY, Gilles. *Império do Efêmero*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 36-37.

militares serviram de referência para criação de um universo de adereços, como as esporas douradas, os desenhos de rosas impressos em espadas e os tecidos de rendas aplicadas em botas. Os estilos masculinos franceses se propagavam por toda a Europa⁵¹. Naqueles séculos, a Moda era comandada pelo excesso, pelo exagero, pela ostentação desmedida e pela lógica da teatralidade, expressos na ampliação das formas. Estes foram elementos que serviram de pano de fundo para as rivalidades de excesso e para a exibição formal do luxo: “para parecer é preciso ser.”⁵² A regra implicava configurações devidas do parecer, pois não era permitido ao sujeito de sua Majestade apresentar-se como outrem que não aquele cuja posição social, título ou condição estamental se lhe fora permitido.

As formações sociais de condição eram baseadas no poder, na intriga e na ambição, e cada vez menos na valorização dos modelos societários herdados do passado. O modelo da representação do vestuário produzido, confeccionado, vestido e discutido em suas implicações sociais, em seus significados estéticos e morais, atestava o “triumfo da Moda”⁵³, em pleno século XVIII. O vestuário alcançou cimos de complexidade, tornando a decodificação da linguagem vestimentar um problema para os não iniciados. Numa sociedade na qual era tão importante “ler” como “ser lido”⁵⁴, “ver como ser visto”, na qual indícios mínimos quanto à vestimenta, ao gestual podiam revelar as posições sociais e as intenções pessoais, tornava-se fundamental saber adequar-se à sua própria condição social, para se poder significar. Além disso, importava saber adotar os aparatos vestimentares necessários para informar os outros sobre sua própria posição social de Corte; essa articulação determinava a Moda. De fato, a promoção da individualidade, o grande investimento no modo de parecer, a estetização das formas e a modernização dos modos de produção podem ser considerados como os principais fatores para a manifestação do fenômeno da Moda.

Instrumento de sedução, a vestimenta foi não tão somente um símbolo de posição hierárquica, como nas sociedades tradicionais, tornou-se também um original e luxuoso instrumento de prazer, construído para ser notado. “A sedução liberta-se da ordem ritual da tradição, encaminhando-se para o longo percurso mundano que, ainda que parcialmente, individualiza a roupa e idealiza o aspecto exterior”⁵⁵. Portanto, no decurso da evolução do vestuário, é admirável a exuberância dos adereços, os excessos nos artifícios, a expansão dos

⁵¹ RACINET, Auguste; HOTTENROTH, Friedrich. *História do Vestuário: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX*. Melissa Leventon (org.). São Paulo: Publifolha, 2009, pp. 158,159.

⁵² LIPOVETSKY, op. cit., p. 33.

⁵³ CALANCA, Daniela. *História Social da Moda*. São Paulo: Editora SENAC, 2008. Ibidem, op. cit., p. 66.

⁵⁴ Ibidem, p. 68.

⁵⁵ CALANCA, Daniela. *História Social da Moda*. São Paulo: Editora SENAC, 2008, p. 77.

volumes e o requinte das formas ostentatórias. A Moda, através da vestimenta, testemunha o ingresso da sedução na era moderna da estetização, da personalidade e da sensualidade.⁵⁶

A inovação do traje feminino, confeccionado em duas peças, a partir do final do século XV, construiu um caminho para as criações mais ousadas. Essa inovação na modelagem de duas peças⁵⁷ permitiu um processo mais criativo na concepção dos vestidos longos e volumosos usados pelas mulheres. As duas peças eram consistidas de um corpete e de uma saia, confeccionadas separadamente. O corpete era curto e muito justo, feito em várias peças de tecidos, costurados de maneira a realçar o formato do corpo. O decote baixo deixava visível uma camisa bordada que subia ao pescoço. As mangas eram franzidas e amarradas com fitas coloridas. As vestes, sob dos vestidos, cobriam o corpo e eram feitas de tecidos mais espessos. Na Espanha, surgiram versões mais rígidas para o vestuário; as damas, sobretudo as da Corte, não se podiam apresentar com vestidos decotados.

Por volta de 1621, as mulheres espanholas começaram a abandonar os corpetes fechados. Introduziu-se o decote baixo, que cobria o busto, mas expunha os ombros e as costas. A gola ampla e caída foi se tornando cada vez mais sofisticada com aplicação de rendas caras nas bordas⁵⁸ Nota-se, através do estilo das vestimentas espanholas, que as mulheres não apreciavam nenhum tipo de volume no busto. Na França, a Moda que predominava ao final do século XVI permaneceu inalterada até mais ou menos 1620, quando surgiu uma tentativa de alterar a rigidez desses trajes para dar-lhes uma aparência mais “agradável”; ou, em contraponto à Espanha, uma aparência “menos austera”. A Espanha estendia sua influência no sentido da aparência e das ornamentações do vestuário, através de aviamentos e galões nas peças de lã e veludo.⁵⁹ A partir de 1640-1650 o vestuário feminino apresentava um corpete que deixava os ombros mais descobertos, a saia conservava sua forma de sino e a antiga capa (manto) reduzia-se a uma mantilha preta. As mulheres da nobreza e da Corte substituíram, entre 1640 e 1680, o *vertugadin-cloche* por uma armação de saia bem ampla em largura e acomodada nos quadris, *guard-infant* (estrutura que alargava as laterais das saias, achatando a silhueta da saia atrás e na frente, usada na época da Corte de Luís XIV, na França). Os *guard-infants* foram muito apreciados e apesar de seus inconvenientes influenciaram outras Cortes europeias.⁶⁰

Quando os governos nobiliárquicos desses períodos e os grupos mais abastados da sociedade se viam imitados pela burguesia em ascensão ou simplesmente no intuito de

⁵⁶ Ibidem, p. 77.

⁵⁷ KÖHLER, Carl. *História do Vestuário*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 278.

⁵⁸ LAVER, James. *A Roupas e a Moda. Uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 107.

⁵⁹ BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, p. 244.

⁶⁰ Ibidem.

organizar a seu proveito os diferentes estamentos, recorriam às práticas de poder, extrapolando seus ordenamentos na determinação de regras de apresentação pública, de comportamento, de alimentação, de vestimenta, entre outras, recorrendo à outorga de leis ditas suntuárias.⁶¹ Estas, por exemplo, proibiam o uso de algumas peças têxteis ou mesmo de peças de vestuário conforme a sua vontade e determinação. Outro exemplo disso foi à atitude do rei Henrique IV de Bourbon (França, 1553-1610)⁶² que não consentia às mulheres e às crianças da burguesia parisiense vestirem-se com seda; e tampouco o consentia à sua nobreza⁶³. Entretanto, nenhum governo jamais conseguiu frear a ostentação e o luxo advindos do comportamento de Moda. No Ocidente, a história vislumbra que, na verdade, nada se pode opor à paixão da ascensão social ou ao desejo de se mostrar, pela aparência, igual aos poderosos, cujos símbolos máximos sempre foi a vestimenta.

Após a morte de Henrique IV de França (1553-1610), entretanto, o emprego abusivo de tecidos caros, ornamentos e joias tinha tornado-se tão generalizado que, em 1633, reativou-se uma lei que proibía a todos, com exceção dos nobres e príncipes, o uso de roupas cravejadas de pedras preciosas e bordadas em ouro, ou barretes, camisas, golas, punhos e outras peças bordadas com ouro, prata, cordões ou renda, fossem eles autênticos ou cópias. Essas leis, porém, foram tão ineficazes quanto as outras que as antecederam. O gosto cada vez maior por artigos de luxo reascendeu a preferência por cores vibrantes e brilhantes, desaparecidas no final do século XVI. Na época de Carlos IX (1550-1574) da França e de Felipe II (1527-1598) da Espanha, o vestido aumentou ainda mais de circunferência⁶⁴. O rufo (gola ou *fraise*) de pescoço, usado tanto com o corpete de decote alto quanto com o corpete de decote baixo, tinha aumentado de espessura e largura para se tornar um “elemento hierárquico nas roupas⁶⁵”. Na mesma época, na França, as damas usavam o corpete inteiramente fechado, conservando o decote baixo, mas o busto passou a ser coberto por um lenço. Os modelos usados na França continuavam influenciando os que predominavam na Espanha e na Itália. As roupas das mulheres nobres italianas também buscavam a simplicidade, bem como as francesas. Os corpetes justos apenas no busto, as saias volumosas e as caudas foram conservadas segundo o modelo espanhol. A gola variava conforme o estilo do decote. Usava-se o rufo (espécie de gola) estreito e pregueado, ou envolvia-se o pescoço e os ombros em um alto círculo ornamentado com renda. Todavia, nesta ocasião, segundo Köhler, as mulheres

⁶¹ LIPOVETSKY, Gilles. *Império do Efêmero*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 40.

⁶² *Ibidem*, p. 65.

⁶³ BRAUDEL, Fernand. *Civilização material economia e capitalismo*. Apud CALANCA, Daniela. *História Social da Moda*. São Paulo: Editora SENAC, 2008, p. 24.

⁶⁴ KÖLHER, Carl. *História do Vestuário*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 291.

⁶⁵ LAVER, James. *A Roupas e a Moda: uma História concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 91.

italianas de todas as classes sociais, tanto quanto as francesas, cobriam-se apenas os ombros, deixando o busto à mostra, contrapondo-se ao modelo espanhol.⁶⁶

Laver ressaltava que as camadas sociais mais abastadas, de acordo com suas representações na Corte, apresentavam-se realçando a nova Moda, cujas diferenciações nos elementos da composição da vestimenta eram visíveis. As golas tornaram-se cada vez mais altas (rufos), o torso aumentara, os gibões eram estofados e acolchoados de forma a criar uma cintura cada vez mais fina acentuada pelo uso de esspartilhos (Rainha Elisabeth I da Inglaterra (1533-1603). A influência espanhola deu a vestimenta um ar mais austero, uma rigidez na configuração de uma silhueta geométrica⁶⁷, na qual se vê enfeites simples, cores sóbrias, golas ainda pequenas e as anquinhas no formato espanhol ainda são menos avantajadas: Ana de Áustria, Rainha de Espanha e Portugal (1549-1580). Por volta de 1580, as silhuetas nas vestimentas femininas se tornavam distintas, as mulheres começaram a usar a anquinha francesa. A anquinha francesa tinha a forma de círculo e a espanhola tinha a forma de sino⁶⁸. Os decotes se tornavam mais pronunciados, as saias mais fartas e as mangas enormes. A camisa feminina (*chemise*) branca passou a ser usada por baixo do vestido, ricamente bordado. No século XVI, algumas peças do vestuário se difundiram na qualidade de artigos de luxo, como a camisola e a “camisa de dia”⁶⁹ que aparece em destaque, com realce nas mangas para ambos os sexos.

No final do século XVI, os navegadores portugueses haviam levado para Europa fazendas pintadas provenientes da Índia,⁷⁰ conhecidas como “pintados” ou “chitas”. O comércio de algodão se intensificou em meados do século à medida que aumentava a demanda. Por volta de 1670 o algodão passou a ser usado na confecção de peças do vestuário, em particular dos *robes de chambre* e dos *deshabillés*. “Uma negligência estudada, um *deshabillé* elegante”⁷¹. O uso da tela de algodão, até então considerado um têxtil de qualidade inferior à seda, se expandiu para uma utilização mais ampla no vestuário. A classe média a utilizou para feitura da roupa íntima (roupa de baixo), por ter este baixo custo, enquanto que, a classe mais abastada mantinha o uso da tela de linho, tecido mais nobre.

Ainda no século XVI, fora criada na Itália, a renda ou *punto in aera* ou *punto de Veneza*. Seu sucesso foi amplamente divulgado e estendeu-se por toda a Europa. Mais tarde,

⁶⁶ Ibidem, p. 342.

⁶⁷ LAVER, James. *A Roupas e a Moda. Uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 90,91.

⁶⁸ Ibidem, pp. 87, 96-97. (Cf. obras de arte - Ana da Áustria, rainha da Espanha, de Alonso Sanchez Coelho, 1571; Rubens e sua esposa Isabella Brant, Peter Paul Rubens, 1610.)

⁶⁹ BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, p.247.

⁷⁰ PEZZOLO, Dinah Bueno. *Tecidos: história, tramas, tipos e usos*. pp. 49-50. São Paulo: Editora SENAC, 2007, p. 49.

⁷¹ LAVER, op. cit., p. 112.

no século XVII, na França, Sully (1559-1641) e depois Richelieu ⁷² (1585-1642) tentaram proibir seu uso, a fim de limitar as compras dos dois grandes produtores, Itália e Flandres. A partir dessa proibição, a França decide investir em uma produção própria, trazendo de Veneza as mulheres rendeiras para então, criar à sua maneira, o “ponto d’Alençon” e o “ponto da França” que fizeram a grandeza da nova indústria francesa. As gravuras de Moda da época mostram que na maior parte dos Estados europeus, o vestuário não apresentava diferenças essenciais e as rendas se impunham como ornamentos.

No século XVII, com as oportunidades de viagens crescendo, as representações a partir das observações diretas foram catalogadas e difundidas pelos artistas-viajantes. Por volta de 1630, a classe mais rica da burguesia começou a seguir as Modas da França. O traje feminino assumiu características próprias e tornou-se completamente diferente da indumentária masculina ⁷³. As mulheres usavam uma veste interior (*jupe*) de tecido luxuoso, bordado em ouro ou prata e, por cima dela, a *robe*, aberta na frente e com uma pequena cauda. As mangas eram bufantes e fartas, e revelavam por baixo, largas mangas de renda. O decote ficava cada vez mais pronunciado. Nessa ocasião, o espartilho surge para substituir o corpete. A cintura delgada e rígida era obtida com o uso do espartilho que se tornou ainda mais notável com o reaparecimento, na mesma época, dos enchimentos para os quadris (*postiches*). Nesta época, foi introduzido como costume o uso de máscaras, que permaneceram em voga até meados do século XVIII. “Remarca-se que a máscara parece indicar que ela seria [usada], na Inglaterra, como prevenção ao frio, [...] e que não teria sido assim de uso habitual como na França, onde ela resultaria de um privilégio de casta.” ⁷⁴ Por motivos morais as damas consideravam indispensável a utilização das máscaras. “No mesmo período, máscaras começaram a serem usadas e continuaram até as primeiras décadas do século XVIII. As damas consideravam incorreto aparecerem nas ruas sem uma máscara.” ⁷⁵

A partir de 1630, os rufos (golas) de pescoço desaparecem, abrindo caminho a uma vestimenta mais decotada; desapareceram também os penteados piramidais, que foram substituídos pelos cabelos soltos sobre os ombros conforme os ditames da nova Moda. “A transformação do vestuário passa a sofrer influências mais numerosas [para a] formação de uma nova estética e de outra concepção de vida” ⁷⁶ É provável que o excesso na maquiagem e o uso de ornamentos e joias pesadas que exacebavam ainda mais o volume, na nova silhueta

⁷² RICHELIEU, apud BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, p. 248.

⁷³ Ibidem, p. 352.

⁷⁴ RACINET, Charles Auguste Albert. *Le costume historique*. [...] Tomo IV. Paris: Firmin-Didot et Cie., 1888, p. 182. Site: <www.archive.org> Consultado em: 25/05/2014.

⁷⁵ KÖHLER, Carl. *A History of Costumes*. New York: G. Howard Watt, 1930, p. 320. Site: <www.us.archive.org> Consultado em: 11/05/2014.

⁷⁶ BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, p. 215.

davam às mulheres espanholas do século XVII um aspecto sacralizado. Sobretudo após 1660, a Moda francesa predomina, apesar de a influência espanhola e holandesa prevalecer nos tons neutros e escuros e certa rigidez nas formas. Nesses trajes não se vê o traço criativo da Moda parisiense representado nas estampas francesas da época, cujas imitações circulavam por toda Europa. A burguesia rica substituiu a lã fina pela seda e somente ela usava cores escuras. Em algumas províncias, o traje regional adquiriu formas específicas, e algumas formas se consolidaram como algo que caracterizava um grupo cultural. Entretanto, todos, de uma maneira geral, tornaram-se suscetíveis às Modas da França, como: Inglaterra, Espanha, Holanda, Dinamarca, Suécia, Suíça entre outros.⁷⁷



Fig. 1 - *Court mantua* 1755-1760. Vestido de cetim encarnado com bordados de ouro, à espanhola. Saia *Guard-infants* (Estrutura que alargava as laterais das saias, achatando a silhueta, atrás e na frente).
Victoria & Albert Museum, London

O traje de Corte, denominado *grand habit*, é caracterizado pela grande amplitude dos *panniers*, o *court mantua* (cf. fig. 1), e é uma referência dentre as grandes e exuberantes vestimentas. Estabelece-se como símbolo de vestido de Corte, permanecendo em voga até a década de 1730, quando se tornou antiquado e passou a ser usado apenas na Corte em ocasiões muito formais, posteriormente, substituído pelos modelos da nova estética mais maleável e despojada dos denominados “negligés”.

⁷⁷ Ibidem, p. 238.

França e Inglaterra já concorriam no mercado de têxteis. Embora a influência francesa fosse relevante, alguns elementos do vestuário indicavam o estilo espanhol, nas casacas e capas, o corte holandês nos gibões e culotes, a criação inglesa no traje sacro do rei. Por volta de 1695, (XVII) surgiu no guarda-roupa real um traje longo com veste e culote inspirado nas Modas francesas ⁷⁸. A influência espanhola nos trajes vai aos poucos diminuindo, mas o renome dos alfaiates espanhóis quanto à qualidade de execução permanece, e continua a ser apreciado o corte espanhol. A distinção de estilos entre França e Espanha pode ser verificada no acontecimento das núpcias de Luís XIV com Maria Teresa da Áustria em 1660; do lado francês, as *rhingraves** combinavam-se com as cascatas de fitas, com os laços dos sapatos em *asas de moinho*, com as perucas, com as luvas bordadas em renda de ouro, com os mantos de cauda longa das mulheres, revelando a saia, com mangas semilongas e com aviamentos em borbotões escalonados por contas e lacinhos. À espanhola, impunha-se o *guard-infant*, seu vestido de cetim encarnado com bordados de ouro e prata e seu penteado à espanhola ⁷⁹.

Na Itália do século XVII o vestuário permaneceu submetido a múltiplas influências estrangeiras e nacionais: “vemos, por exemplo, os genoveses usando casacos poloneses, penteados à turca e caudas à espanhola, quase tudo ao mesmo tempo.” ⁸⁰ Por toda parte, o luxo das toaletes femininas permanece ao extremo. O *vertugadin**, espécie de crinolina que estufava as saias das mulheres, só desaparece depois da peste, no século XVIII. O luxo excessivo acabou por acarretar ordenações pragmáticas rigorosas por parte da Santa Sé nos Estados da Igreja, como também reiterou os editos em Veneza, na Itália: em cinquenta anos, o “Conselho dos Dez” ⁸¹ lançou mais de dez proibições contra as mangas, as caudas de vestidos, as perucas, etc. Ao longo desse período, Nápoles foi provavelmente uma das únicas cidades da península a não ser objeto de legislação suntuária. As roupas de uso cotidiano eram confeccionadas em lã, a qual se apresentava em muitas qualidades. A indústria lanífera se desenvolveu nos Países Baixos, na França e sobretudo na Inglaterra. A sedaria francesa estava em plena expansão e provocava a retração das sedas italianas. Entretanto, a seda, viu-se ameaçada pela perigosa concorrência com o algodão ⁸².

Luís XIV, ainda muito jovem em 1650, já impulsionava as criações ligadas à vestimenta “de representação e de cerimônia”. Narrações da época confirmam o êxtase e a exaltação do requinte, da riqueza e do fausto das festas e das cerimônias realizadas pelo *Roi Soleil*. Nesta época existiu um grande investimento nos figurinos tanto de festas quanto nos

⁷⁸ Ibidem, p. 242.

⁷⁹ Ibidem, p. 245.

⁸⁰ Ibidem, p.246.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ibidem.

das óperas. “O simbolismo alegórico e a atmosfera ‘heróica’, que agradavam tanto Luís XIV nessas festas, coincidiam com a solenidade um tanto afetada e o amor pelo luxo que o traje da Corte criava em torno do rei, uns e outros eram necessários à sua glória.”⁸³

A Corte de Luís XIV e seu Ministro, Jean-Baptiste Colbert, reconheceram a importância dos têxteis para impulsionar a economia. Decretaram leis para expandir e melhorar as indústrias francesas de linho, seda e lã, tanto para o mercado interno quanto para o externo. A moda francesa passou a ser dominante e seu prestígio, inicialmente vinculado ao poder da Corte de Luís XIV em Versalhes, mais tarde se deslocou para Paris⁸⁴.

A forma geral do traje feminino não mudará durante todo o reinado de Luís XIV: *corps de cotte* cobrindo um *corps* com anquinha rígida que desce além da cintura, decote amplo ultrapassado pelas rendas da camisa cujas mangas são igualmente visíveis sob as do vestido: a peça da frente podia ser enfeitada com uma jóia (*boute-en-train ou tâtez-y*).



Fig. 2 - Guard-infants: Traje formal, composto por uma grande saia sobre uma enorme estrutura com anquinhas à francesa, uma armação de saia bem ampla em largura e instalada nos quadris, a *guard-infants** (estrutura que alargava a laterais das saias, achatando a silhueta, atrás e na frente, na época de Luís XIV).
Victoria & Albert Museum, London

A saia visível sob o manto arregaçado podia ser enfeitada com apliques ou *pretintailles*, guarnecidos com franjas e passamanarias. O vestido em siamês listrado, a máscara usada no cinto, a sombrinha, invenção recente [id.], o pequeno punho de dama enfeitado com fitas, a

⁸³ RACINET, Auguste; HOTTENROTH, Friedrich. *História do Vestuário: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX*. Melissa Leventon (org.). São Paulo: Publifolha, 2009, p. 246.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 154.

mosca, *assassine ou passionée*, no canto do olho eram, tanto para homens quanto para mulheres, os adereços obrigatórios de elegância.⁸⁵

No período de transição que já anunciava uma nova tendência na arte, vê-se o surgimento de um vestido feminino maleável e cada vez mais simples em sua ornamentação. A origem do vestido esvoaçante ou flutuante, que se apresentava na moda sob a Regência provém certamente dos *robes de chambre* ou *deshabillés* usados pela manhã. Sua invenção foi atribuída a Mme. de Montespan, que almejava dissimular suas gravidezes⁸⁶.

Os trajes europeus foram introduzidos no Novo Mundo por comerciantes e militares que por ali aportaram. Paulatinamente, esses trajes eram sendo levados pelos imigrantes que se instalaram nas Colônias. A princípio as vestimentas mais usadas nas áreas de conquista eram as roupas do cotidiano usadas na Europa pela população da baixa burguesia. As roupas de luxo, principalmente as das mulheres, só ingressaram nas Colônias bem tardiamente. Têxteis, em especial tecidos e elementos do vestuário, serviram de moeda de troca no comércio com os nativos, pois, para o europeu impregnado de uma cultura que valorava o vestuário, pensavam estes, que os indígenas podiam vê-lo da mesma forma.

O contato entre os povos da Europa e os povos do Novo Mundo, além de algumas visitas de povos nativos ditos “selvagens”, reanimou o gosto pelo exotismo. O Barão de Razilly⁸⁷ visitou o Brasil em 1630 e levou para França os tupinambás, povos indígenas da ilha do Maranhão. As relações entre os povos de outros continentes propiciavam naturalmente uma influência que também se manifestava no vestuário através do uso de um novo padrão dos tecidos importados e ao mesmo tempo, o estímulo para confecção e o uso de novos têxteis. “Os artistas interpretavam as novas cores e os novos padrões baseados na flora e na fauna vindas do estrangeiro; adaptando-os ao gosto europeu.”⁸⁸. Nota-se que os ornamentos usados pelos indígenas e a possibilidade da aquisição das penas das aves exóticas, acabaram por influenciar o uso de plumas nos penteados das damas europeias. Por toda parte, segundo Boucher, a colonização trouxera um elemento novo para a Moda.

⁸⁵ Ibidem, p. 223.

⁸⁶ O vestido balanço foi inventado por Madame de Montespan para esconder suas gravidezes, uma vez que não revelava o tamanho do ventre. Entre outros nomes, o “vestido de balanço” também é chamado de “inocente”, pois dá uma aparência mais jovem à mulher que deu à luz, ou ainda “sem roupa”, ou “negligenciado”, ou “túnica”. Sob a Regência (1715-1723), o “vestido balanço” era particularmente associada a Marie Louise Élisabeth d’Orléans, duquesa de Berry, porque lhe permitiu esconder as gestações resultantes de uma vida de deboche. O vestido balanço fora gradualmente adaptado e modificado com pregas Watteau para tornar-se “o vestido francês”, muito popular no início do século XVIII.

⁸⁷ RAZILLY, Barão de. In RACINET, Auguste; HOTTENROTH, Friedrich. *História do Vestuário: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX*. Melissa Leventon (org.). São Paulo: Publifolha, 2009, p. 223.

⁸⁸ BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, p. 255.

Ao longo do século XVIII, a França e a Inglaterra permanecem sendo os dois polos em torno dos quais se articulam as relações diplomáticas. Nações que se tornaram rivais na concorrência pelo domínio do comércio marcado pelo intercâmbio transatlântico. O comércio entre Europa, África e o Mar das Antilhas constitui um dos polos do comércio internacional em expansão. Bebidas alcoólicas, armas e peças de algodão ordinárias tecidas na Europa são trocadas na África por homens, mão de obra indispensável ao desenvolvimento das fazendas coloniais. O comércio ultramarino é incrementado pelas importações de matéria prima e exportações de manufaturas e produtos industrializados. Os têxteis, as lãs e os algodões, as malharias e os lenços franceses representavam quase 50% das exportações da França para as Antilhas. Desde o século XVII, a cultura de algodão espalhou-se rapidamente pelas colônias norte-americanas. A mão de obra de homens africanos trazidos como escravos favorece a indústria algodoeira na Inglaterra e na França. Naturalmente, as guerras, os tratados, e os períodos de recessão abalaram o comércio exterior em toda a Europa, no entanto após 1763, a França progrediu rapidamente o comércio em torno do vestuário. Visto que, até a Revolução, o comércio exterior sustentou de maneira eficaz o desenvolvimento das indústrias francesas. Os centros industriais de criação para tecelagem e fiação desenvolveram-se consideravelmente. A criatividade e o senso estético dos desenhistas nas elaborações de novas formas de ornamentação fizeram o sucesso das fábricas francesas. Os têxteis mais variados – sedas, tafetás, cetins, veludos – prestam-se aos trabalhos com agulhas, que são usados para elaboração dos vestidos de Corte, nos paletós e nos coletes masculinos e nos mais diversos arranjos: flores, pássaros, personagens. Na confecção do vestuário a seda, com sua gama de cores, era mesclada nas costuras à ouro, à prata, à bijuterias, às lantejoulas, à *chenille*, com partes recortadas e incrustadas tomadas do rendado e das plumas ⁸⁹.

A Revolução Industrial começou na Inglaterra no século XVIII, o que impulsionou o processo de invenção da lançadeira volante (1733), uma ferramenta têxtil adaptada aos teares manuais, e da *spinning jenny** (c. 1764), a primeira máquina de fiar totalmente automática. O intenso aumento no volume e na velocidade da produção estimulou também a rápida urbanização, fato este que transformou as pequenas propriedades em fábricas e alterou profundamente o modo de vida e de trabalho nas cidades.

A resignificação dos papéis sociais de gênero naquele momento trouxera uma mudança importante no vestuário que teve a mulher como a principal consumidora do vestuário de Moda. O comércio da Moda pronta e em tamanho padrão já existia desde o século XVI para

⁸⁹ BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, pp. 259-261.

acessórios e passou então a incluir os trajes completos. A França dominava o mercado de tecidos e materiais de luxo e se estabeleceu como centro irradiador da moda na metade do século XVII, pelo que foi deslocado para a Inglaterra no fim do século XVIII, somente no que se refere aos trajes masculinos. O mercado do vestuário que até então era dominado pelos homens, alfaiates, que se encarregavam da elaboração das roupas masculinas e femininas, após 1670, passa a incorporar as mulheres costureiras para a confecção dos modelos femininos.⁹⁰

Em meados do século XVIII, o desenvolvimento da indumentária europeia atingira, literalmente, seu ponto mais alto. De um ponto de vista exclusivamente artístico, este século gerou Modas de um grande *glamour** e de uma diversidade até então inédita⁹¹. Os avanços na esfera da indumentária davam a impressão de estarem precipitando uma revolução. Sob Luís XVI, a Moda avançou rumo ao que pareciam precipitar as novas tendências, mas conforme realçou Sapir, as mudanças deram-se mais nos ornamentos do que no corte da vestimenta. A partir dessa época, as dimensões dos trajes tornaram-se menores, por algum tempo. As perucas já não eram tão altas, os adornos nos diversos tipos de traje eram menos exuberantes. No campo da Moda, a França mantém a liderança e sua influência era tão incontestável quanto na esfera política⁹². É bem verdade que qualquer inovação só avançava aos poucos, e nem sempre simultaneamente, nos diferentes lugares. Nesse sentido, era decisiva a distância das cidades do centro de Paris. Era muito comum que as cidades da região do reino estivessem à frente de grandes capitais como Viena e Berlim. A difusão só se tornou mais rápida com o advento dos figurinos⁹³, que, a partir de 1770, surgiram em Paris. Depois, a intervalos regulares e a partir de 1786, propagaram-se periódicos como o *Journal des Luxus und der Moden* – primeiro jornal da Europa com imagens – editado por Frédéric-Justin Bertuch⁹⁴, Weimar, que divulgavam as formas e os estilos das vestimentas em voga. Sob o reinado de Luís XV, na França, a sociedade cansada da etiqueta e do cerimonial de Versalhes volta a desfrutar na capital francesa do gosto por uma certa liberdade até então esquecida.

Numa febre de liberação e em meio a uma vasta movimentação das fortunas, diversos grupos anseiam por desfrutar dos confortos do luxo, conhecer o regime do prazer após o da autoridade

⁹⁰ RACINET, Auguste; HOTTENROTH, Friedrich. *História do Vestuário: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX*. Melissa Leventon (org.). São Paulo: Publifolha, 2009, p. 151.

⁹¹ LIPOVETSKY, Gilles., pp. 20, 35, 65.

⁹² RACINET, Auguste; HOTTENROTH, Friedrich. *O domínio: MODA e POLÍTICA pela França.*, p. 151.

⁹³ CALANCA, Daniela. *História Social da Moda*. São Paulo: Editora SENAC, 2008, p. 61. (Figurinos em Paris em 1770)

⁹⁴ BERTUCH, Frédéric- Justin, *Journal des Luxus und der Moden*. WEIMAR: 1796. apud CALANCA, Daniela. *História Social da Moda*. São Paulo: Editora SENAC, 2008, p. 61.

e instituir uma vida mais abastada, como num imenso salão de recepção onde o aparato e o gosto concorrem, onde o dinheiro é ostentado, onde a indumentária aproxima as classes no luxo e na originalidade.⁹⁵

“A transformação que as grandes damas de Corte tentavam operar no caso do Grande Século nascerá sob a Regência e desabrochará no Século das Luzes”⁹⁶. A Moda então impulsionada pelo investimento na incrementação das confecções, na qualificação de hábeis e primorosos alfaiates, de notáveis costureiras e de talentosos desenhistas.

As inovações marcantes deram-se no vestuário feminino, os vestidos volantes (ou vestidos-sacos na Inglaterra) e os *paniers* surgiram sucessivamente, mas constituíram duas etapas analógicas da mesma evolução. Por volta de 1705-1715, difunde-se a voga efêmera dos vestidos mais descontraídos denominados vestidos *à la Watteau*, ou pregas (*plis*) *Watteau*⁹⁷.



Fig. 3 - Vestido *Plis Watteau*, em seda azul lavrada com decoração floral e espolinada com fio e lâmina de prata.
Costas *Plis Watteau*, em pequena cauda.
Museu Nacional do Traje de Lisboa

⁹⁵ BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, p. 262.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ WATTEAU, francês, criador de um estilo, apud BOUCHER, op. cit.

Essa peça de vestuário desenhada pelo francês Watteau não ilustra bem a sua denominação. Seus modelos representavam vestidos similares aos do final do século XVIII. Nota-se certa peculiaridade nas mangas, que eram feitas em pregas verticais partindo do ombro, e seu paramento era plissado e enviesado, vindo a se fixar por meio de um botão pregado sobre a própria manga.

Boucher ressalta que se observarmos as obras de arte, as pinturas e os desenhos registrados por incontáveis artistas desse período notaremos que os tipos de vestidos são bastante variados e que nem todos surgem ao mesmo tempo⁹⁸.

No final do século XVII, a toalete feminina completa é composta de corpete “corseteado” (de barbatanas) em ponta e um *manteau* (sobreveste) largo, liso ou enfeitado com babados plissados, comportando uma cauda frequentemente revirada atrás de uma espécie de “pufe”. A anágua também era enfeitada com um ou vários babados. Em geral esse traje era usado com uma *fontage* ou uma touca. Estilo que parece ter sido abandonado em torno de 1715. Posterior a este, foi criado um estilo de vestido bem amplo, aberto na frente, pela metade ou completamente. Era caracterizado por franzidos ou pregas lisas partindo do decote e dos ombros que se abriam em evasê no sentido do comprimento da roupa. A esse modelo denominou-se *vestido-saco*⁹⁹, geralmente usado sobre um *panier*¹⁰⁰ circular e combinado com um penteado leve, sem o uso de toucas. De 1725 a 1730, o *panier* exibe a forma de um sino oval, com mais de três varas de circunferência (cerca de 3,60 m.) e sustentado por pequenas lâminas de aço ou barbatanas.

A Moda dos *paniers* apresentou versões de todo tipo: *à gueridon*, em forma de funil; *à coupole*, arredondada na parte de cima; *à bourrelets*, abrindo-se em vaso na barra da saia; *à gondoles*, que faziam com que as mulheres parecessem “carregadoras de água”¹⁰¹; *à coudes*, oferecendo aos cotovelos pontos de apoio na altura dos quadris, tidos como mais confortáveis que os *às gueridon*. Apesar de ser uma peça desconfortável, os *paniers* conhereceram uma Moda duradoura no reinado de Luís XV.

O traje feminino de Corte do século XVIII, também chamado de *grand habit*, na verdade era uma extensão daquele usado sob Luís XIV: mantém as características do vestido do século XVII até os primeiros anos do reinado de Luís XV, quando se modifica, no entanto, a estética da linha geral do traje não varia¹⁰². O *grand habit** era composto de um corpete

⁹⁸ BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, p. 263.

⁹⁹ Ibidem, op. cit., p. 263.

¹⁰⁰ Ibidem, op. cit., p. 263.

¹⁰¹ RACINET, Auguste; HOTTENROTH, Friedrich. *História do Vestuário: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX*. Melissa Leventon (org.). São Paulo: Publifolha, 2009, p. 151.

¹⁰² SAPIR, “variação dentro de uma série conhecida”. p. 65. Site:<www.bnf.fr> Consultado em: 27/10/2013.

rígido com ombreiras horizontais, deixando os ombros livres e terminando numa ponta bastante acentuada na cintura, uma saia sobre um grande *panier**, ricamente ornamentada, e um *bas de robe** preso na cintura formando cauda. Da altura da ombreira do traje saía uma manga de renda cobrindo a parte de cima do braço e enfeitada com dois plissados simétricos, apelidados de *petits bonshommes**. O corpete e o vestido eram do mesmo tecido, e um bordado mais ou menos carregado simula, sobre o corpete, o triângulo da *pièce d'estomac**. Para a apresentação na Corte, o corpete, *bas de robe** e a anágua eram pretas; os adereços e os punhos em renda branca, com uma pulseira preta composta de pompons. Após o dia da apresentação tudo o que era preto transformava-se em tecido dourado. Caso a dama não tolerasse o *corps**, era autorizada a usar um corpete coberto por uma mantilha.¹⁰³

Diferentes estilos de roupas eram usados pelas mulheres no século XVIII, dos quais se destacam a *mantua**, o *robe à la française** e o *robe à l'anglaise**.



Fig. 4 - Vestido *robe à la française*; popular em meados do século XVIII e depois nas décadas de 1770 e 1780; possuiu um corpete justo que moldava o corpo no que chamavam de estilo inglês. O *robe* era geralmente usado sobre anáguas.
Victoria & Albert Museum, London

¹⁰³ BOUCHER, François. Histoire du Costume en Occident. Paris: Flammarion, 2008, p. 266.

A *mantua* do século anterior esteve em voga até a década de 1730, quando se tornou antiquada e passou a ser usada apenas na Corte e em ocasiões muito formais. Foi substituída pelo *robe à la française*¹⁰⁴, que se desenvolveu na década de 1720 e permaneceu em moda por 50 anos. O *robe*, geralmente usado sobre anáguas. O *robe à la française*, popular em meados do século XVIII e depois nas décadas de 1770 e 1780, possuiu um corpete justo que moldava o corpo no que chamavam de estilo inglês. O vestido no estilo *mantua*, era composto por uma anágua de brocado que cobria amplamente o enorme arco em forma de sino, comum no fim das décadas de 1720 e 1730. O pequeno xale¹⁰⁵, denominado mantilha, é descrito por Racinet como um lenço de pontas afiladas que oculta o corpete (popular no outono e na primavera). O *robe à la française* permaneceu em voga até 1770 e o *robe à l'anglaise* permaneceu por mais tempo.



Fig. 5 - Vestido *robe à l'anglaise retroussée*, c. 1775.

A luz, deste vestido de seda de verão foi chamado de “lustrado”. As saias foram recolhidas em “sacos” formando volumes, uma nova tendência de moda inspirada nos vestimentas campestres inglesas. O vestido foi originalmente construído como um *sac-back* ou *negligée*, com pregas soltas a partir dos ombros. Os vestidos eram frequentemente alterados, devido ao alto preço de sua confecção. Inglaterra, 1775, seda, exposto com uma réplica de anágua (*petticoat*).

Doado por Miss A. Maishman. Museu nº. T. 96-1972
Victoria & Albert Museum, London

¹⁰⁴ RACINET, Auguste; HOTTENROTH, Friedrich. História do Vestuário: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX. Melissa Leventon (org.). São Paulo: Publifolha, 2009, p. 166.

¹⁰⁵ Ibidem.

O traje formal feminina era composto por uma grande saia sobre uma enorme estrutura com anquinhas à francesa, uma armação de saia bem ampla em largura e instalada nos quadris, a *guard-infant** (estrutura que alargava a laterais das saias, achatando a silhueta, atrás e na frente, na época de Luís XIV). As estruturas *guard-infants* foram muito apreciadas, apesar de seus inconvenientes e influenciaram também os trajes formais nas outras Cortes europeias.¹⁰⁶

A partir de 1750, privilegiam-se as Modas inglesas realçadas por um caráter prático e não convencional que inspiradas pelo esporte e pela equitação provocaram um interesse maior pelos trajes mais simples e mais confortáveis, de caráter prático e não convencional. Os denominados *corps à baleine*, corsetados, que eram impostos até mesmo às crianças, começam a se flexibilizar. Os modelos *corps à l'anglaise* (fig. 5), “cuja costuras são encurvadas segundo as linhas da cintura; são fechados a cerca de 14 cm na parte inferior, depois abertos imperceptivelmente até em cima e amarrados com um cordão até quase 3 cm da abertura superior”¹⁰⁷. O traje formal, denominado vestido à francesa, era reservado para as cerimônias, ao passo que o vestido à inglesa era usado no cotidiano, por este manter características mais despojadas e confortáveis. No vestido inglês, as costas do corpete, com barbatanas nas costuras, terminavam numa ponta na cintura, que era justa; a saia com cauda pequena, revirada com pequenas pregas desde os quadris, era sustentada apenas por uma *tournure** acolchoada. Na parte da frente, o corpete, com decote bem baixo, era geralmente fechado por laçarotes e *compères**. Tem-se nesta época o fim dos corpetes de barbatanas e dos *paniers**, e a tendência caminha para o vestido de uma só peça. Inspirado na Moda inglesa¹⁰⁸, surgiu posteriormente, o vestido *redingote**. Este comportava igualmente um corpete bem justo, abotoado na frente por grandes botões – frequentemente de aço inglês, como o *redingote** masculino – com lapelas e golas duplas.

A Moda inglesa¹⁰⁹, em meados de 1780, influenciou também as mulheres da elite na França. A voga das *bergeries** cujos chapéus integravam-se ao penteado era difundida a todos os níveis da população. Estes grandes chapéus (fig. 6), inspirados em peças teatrais, eram adornados com plumas, com tecidos de musselina e cingido com fitas. A inventividade dos criadores franceses soube explorar essas tendências de Moda vindas da Inglaterra. A rainha Maria Antonieta¹¹⁰ contribuiu para divulgação dos trajes de Moda que despontavam com o

¹⁰⁶ BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, p. 244.

¹⁰⁷ *Ibidem*, op. cit., p. 270.

¹⁰⁸ BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, p. 270.

¹⁰⁹ LAVER, James. *A Roupas e a Moda. Uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 150-152.

¹¹⁰ WEBER, Caroline. *Rainha da Moda: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p.77.

frescor do novo. Ávida pelas novidades, ela teve um papel importante na mudança da moda dos rígidos *corselets*, dos vestidos ornamentados com vastas saias sobre *panier* que ela supostamente detestava vestir, preferindo o estilo mais simples *à l'anglaise*.¹¹¹



Fig. 6 - Madame Roulé-Raymond, 1786 - A Moda inglesa, em meados de 1780, influenciou também as mulheres da elite na França, a voga das *bergeries** cujos chapéus se integravam ao penteado. Estes grandes chapéus, inspirados em peças teatrais, eram adornados com plumas, com tecidos de musselina e cingido com fitas.
Louvre, Paris

Em torno de 1778-1779, apresentava-se a Moda das formas maleáveis e singelas, dos vestidos *en chemise** e *à la créole**, adotadas pela rainha da França. Os vestidos *à la créole** tinham a forma de *chemise**; eram usados com corpete leve e até mesmo sem ele. Um cinto largo ou uma echarpe ajustava-os na cintura. Era confeccionado geralmente em gaze de seda sobre um fundo de tafetá* ou musselina* e podia abrir-se sobre uma saia leve. “Como os vestidos precedentes, o *fourreau** representava uma reação contra a tirania dos corpetes de barbatanas: era um vestido de uma só peça, com o corpete encurvado e amarrado atrás e a saia fechada na frente”. Desde meados do século esse traje era até utilizado pelas crianças. O *fourreau*, na amplitude de sua forma, evidenciava a busca pelo conforto, aliada aos cuidados

¹¹¹ DOWNING, Sarah Jane. *Fashion in the time of Jane Austen*. Oxford: Shire Publications Ltd., 2011, pp. 8-9.

com a higiene. Começavam a se difundir fatores que propiciaram a adoção deste traje pelas mulheres e sua voga consolidou-se em 1781 ¹¹².



Fig. 7 - *Madame Reymond de Verninac*, 1798-1799. O *fourreau** representava uma reação contra a tirania dos corpetes de barbatanas: era um vestido de uma só peça, com o corpete encurvado e amarrado atrás e a saia fechada na frente.
Louvre, Paris

Formas mais simples, vestidos brancos, tecidos leves e translúcidos, silhuetas alongadas, tais arroubos refletem as influências variadas de uma ordem diferente a imposta anteriormente. As burguesas exibem em suas roupas a simplicidade campestre que se tornou tão almejada na época ¹¹³. O *fichu** de amorim* aparece com o vestido de linho branco ou claro por volta de 1778. Logo ganha importância e se torna um acessório que envolve o rosto. Sob o nome de *fichu menteur**, frequentemente se alonga, cruzando-se e atando-se nas costas. Permanecerá até a Revolução como o acessório melhor adaptado aos vestidos *créoles** ou de estilo campestre, em seda* ou algodão* estampado.

¹¹² BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, p. 275.

¹¹³ *Ibidem*, p. 277.

Entre os numerosos acessórios que integram o vestuário feminino do século XVIII, o avental*, peça funcional para a classe trabalhadora, torna-se objeto de luxo confeccionado em seda e bordado, para as elegantes fidalgas; a mantilha* introduzida a partir da Espanha ¹¹⁴ em 1721, pelas aias que acompanhavam a Infanta; o *mantelet** com capuz, substituindo a echarpe a partir de 1730; os roupões de cama e de noite, já utilizados no século precedente, tornaram-se mais variados e mais elegantes.

Os penteados e arranjos de cabelos femininos, durante o século XVIII, apresentaram os modelos mais surpreendentes. Na Corte de Luís XV, os cabelos foram cortados curtos e frisados a ferro formando um pequeno coque. Em seguida, a partir de 1730, surgem as cabeleiras postiças, artifícios usados pela mulheres para se embelezarem mais rapidamente e se pentearem sem maiores dificuldades ¹¹⁵. Surgiu então a Moda dos cabelos virados nas têmporas, dos enchimentos conservados para o traje de Corte e dos cabelos colocados em longos cachos, enrolados em serpentinas, sobre os ombros. As *fontanges** desapareceram com o tempo, e durante todo o século XVIII a população feminina passou a usar chapéus. Excepcionalmente, as nobres dispensavam o uso destes para o traje de Corte. Posteriormente, os chapéus foram substituídos por *barbes** (peça de tela ou de renda pendente em cada lado de um boné; ou colocados dentro de uma armação de cabelos), por vezes minúsculos, mal cobrindo a parte de cima do cabelo. Em seguida aumentaram e adquiriram grandes variedades de modelos: *o papillon**, *a dormeuse**, *a baigneuse**, *o battant l'oeil**, *a cornette** ¹¹⁶. Essa peça de adorno, que cobria os cabelos, era usada pelas senhoras de acordo com o período do dia, com o *status* social e com as ocupações de cada grupo feminino.

Tanto os penteados das mulheres como as perucas dos homens eram empoados com amido, o que impunha, para evitar refazer a operação diariamente, dormir com uma touca de tafetá aprisionando os cabelos. Para o empoamento, chamado *accommodage**, o cliente se protegia num penhoar e escondia o rosto num canudo feito em papelão. ¹¹⁷

Os chapéus continuavam em voga, cada vez mais extravagantes nas formas e nos adereços; transformavam-se em plissados, casas de abelha, folhos* que depois de 1772, formavam com os monumentais penteados combinações de ornamentos exuberantes em plumas, flores, e objetos de requinte e valor. Surgiram várias versões de penteados como: *à la*

¹¹⁴ Ibidem, p. 278.

¹¹⁵ Ibidem, p. 279.

¹¹⁶ Ibidem, p. 279.

¹¹⁷ Ibidem, p. 281.

*grand-Mère**, *à loge d'Opéra*, *à la Belle Poule**, que incluía uma fragata com seus mastros¹¹⁸, entre outros.

No final do século XVIII o traje inglês se difunde por toda a Europa e ganha as colônias da América, onde o vestuário permaneceu por muito tempo sob a influência britânica. Em seu conjunto, o traje do século XVIII, apresentou na Inglaterra, um caráter nitidamente nacional. Refletindo a não aceitação da superioridade da França em nenhum domínio, nem tampouco no que se referia a Moda.



Fig. 8 - Costume Parisien - Nas ilustrações de moda francesa *Cabinet des Modes* as ilustrações eram coloridas, feitas à mão e representavam em detalhe as roupas e os penteados. Na França (1794-1804) a Moda da silhueta esguia, do vestido de cintura alta, de mangas bufantes e do tecido leve de musselina surgiu no início da década de 1780.

Palais Galliera - Paris

A moda em 1785, na França, ditava para o traje feminino completo, o vestido (peliça) de cetim* sobre a anágua de seda* pura, sapatos brancos, regalo de lã* de angorá, gorro bufante de musselina* *à la Figaro**, adornado com plumas brancas e guirlanda de flores. O traje diurno apresentava o vestido com a sobreveste em lã, com o corpete e a anágua em tafetá numa tonalidade clara, com mangas e punhos de musselina, na cabeça usava-se um chapéu à inglesa, com fitas de veludo presas numa fivela de metal e os sapatos combinados com o

¹¹⁸ Ibidem, p. 279.

redingote. Nas ilustrações do antigo periódico de moda francês *Cabinet des Modes* ¹¹⁹, de acordo com Racinet foi a primeira revista dedicada unicamente a divulgar notícias sobre o vestuário, tendo sua primeira publicação em 1785. As ilustrações eram coloridas, feitas à mão e representavam em detalhe as roupas e os penteados.



Fig. 9 - Costume Parisien - Nas ilustrações de moda francesa *Cabinet des Modes* as ilustrações eram coloridas, feitas à mão e representavam em detalhe as roupas e os penteados. Na França (1794-1804) a Moda da silhueta esguia, do vestido de cintura alta, de mangas bufantes e do tecido leve de musselina surgiu no início da década de 1780.

Palais Galliera - Paris

Na França (1794-1804) a Moda da silhueta esguia, do vestido de cintura alta, de mangas bufantes e do tecido leve de musselina surgiu no início da década de 1780, quando a rainha Maria Antonieta adotou seu precursor. A rainha escandalizou seus súditos apresentando-se levemente vestida, trajando um vestido-*chemise* de musselina, causando desconforto por parte daqueles que criticaram o despojamento da soberana. Entretanto, o novo estilo ¹²⁰ se encaixava perfeitamente na República e na cultura da década de 1790, o que o tornou popular neste período. As vestimentas, foram inspiradas nas vestes leves e drapeadas baseadas nas esculturas gregas e romanas, tornaram-se mais reveladoras da silhueta feminina se comparadas às vestes antecessoras e requeriam um acabamento com fechos e presilhas

¹¹⁹ *Cabinet des Modes* 1785 - primeira revista dedicada a divulgação do vestuário- antigo período de Moda francês. In RACINET, RACINET, Auguste; HOTTENROTH, Friedrich. *História do Vestuário: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX*. Melissa Leventon (org.). São Paulo: Publifolha, 2009, p. 170.

¹²⁰ LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 153.

internos para manter a silhueta ¹²¹ esguia. Algumas mulheres ainda vestiam espartilhos justos, mas para preservar a ilusão de nudez, os espartilhos eram feitos na cor da pele. De 1794 à 1799, entre o meio e o fim da década, o estilo Diretório, estilo da vestimenta feminina que se modificou radicalmente na linha da cintura e na silhueta. O *robe à l'anglaise** segue a linha natural da cintura e possui a saia arredondada por enchimentos. Os novos modelos de vestimenta ¹²², que preludivam uma nova Vogue, seguiam uma modelagem em que a linha da cintura se encaixava logo abaixo dos seios e as saias se apresentavam volumosas e com cauda, entretanto, se manteve a modelagem com o corte reto. Percebe-se o detalhe das mangas que em vez de costuradas, eram unidas ao vestido por pequenos fechos ou botões com intervalos, soluções estas, que também eram adotadas para as vestimentas das mulheres na Grécia e na Roma antigas. Os enfeites com duas faixas estreitas e paralelas que adornavam a bainha dos vestidos imitavam a decoração da túnica romana.



Fig. 10 - *Costume Parisien* - Nas ilustrações de moda francesa *Cabinet des Modes* as ilustrações eram coloridas, feitas à mão e representavam em detalhe as roupas e os penteados. Na França (1794-1804) a Moda da silhueta esguia, do vestido de cintura alta, de mangas bufantes e do tecido leve de musselina surgiu no início da década de 1780.

Palais Galliera - Paris

Na segunda metade do século XVIII, por volta de 1789, a Moda passara por uma completa transformação. Predominava o sentimento de que os velhos estilos se tinham

¹²¹ RACINET, Auguste; HOTTENROTH, Friedrich. *História do Vestuário: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX*. Melissa Leventon (org.). São Paulo: Publifolha, 2009, p. 174.

¹²² *Ibidem*, p. 174.

tornado impraticáveis, e as tentativas de superá-los estavam em curso quando estourou a Revolução Francesa, trazendo consigo profundas alterações que se refletiram de forma expressiva nos trajés¹²³.



Fig. 11 - *Costume Parisien* - Nas ilustrações de moda francesa *Cabinet des Modes* as ilustrações eram coloridas, feitas à mão e representavam em detalhe as roupas e os penteados. Na França (1794-1804) a Moda da silhueta esguia, do vestido de cintura alta, de mangas bufantes e do tecido leve de musselina surgiu no início da década de 1780.

Palais Galliera – Paris

No período da Revolução Francesa, entre 1793 e 1794, a Moda se transformou, a vestimenta se mostrou impregnada de referências simbólicas dos acontecimentos que marcaram a queda da monarquia na França. Exemplo disso, era o uso de fitas vermelhas as *croisures à la victime** referência mórbida às vítimas da guilhotina durante o terror da período revolucionário. A vestimenta feminina segue o corte reto de estilo longilíneo. O decote dos vestidos tornou-se mais baixos e tão acentuados que os seios das mulheres ficavam pronunciados e por vezes, eram revelados. Com a Moda de vestidos tão simplificados, acaba por surgir a grande bolsa de mão (*reticule**) que se impunha como peça necessária pois “os vestidos eram estreitos e diáfanos demais para ter bolsos”¹²⁴. Em torno de 1798 aparecem os xales estampados e os apliques de fitas trançadas nas mangas longas dos vestidos e no corpete da túnica arredondada. Os sapatos de estilo clássico eram baixos e amarrados no dorso dos pés, com cadarço de fita.

¹²³ KÖHLER, Carl. *História do Vestuário*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 403.

¹²⁴ RACINET. op. cit., p. 175.

Todas as elegantes usam um vestido comprido de cambraieta ou musselina, franzido, amplamente decotado, com um xale ou um *spencer**, novidade surgida em 1798; uma faixa estreita, amarrada atrás, marca a cintura abaixo do busto: esse cinto é conhecido como *à la victime*. Surgem também algumas túnicas *à la romana* drapejadas sobre o ombro e *tabliers*, espécie de saias duplas, abertas atrás, cuja moda se difundirá nos anos seguintes.¹²⁵

No início do século XIX, os xales* e as *pashiminas**, constituíam os complementos ideais para os vestidos leves de musselina* e seda* que se apresentavam em cores suaves, tão em voga. Os xales de melhor qualidade vinham da região da Caxemira e eram feitos de *pashimina**, lã rara, suave e leve tirada de cabras da montanha. Eram geralmente largos retângulos de cores lisas - em geral, brancos, vermelhos, verdes ou amarelo-escuros e as bainhas eram decoradas com costuras ou bordados de tonalidades contrastantes. Os xales se tornaram complementos dos trajes de noite, podiam ser dobrados e drapeados de formas diversas e elegantes, eram deitados sobre os ombros ou os cotovelos¹²⁶. Os xales de lã, além de quentes, eram elegantes e a ampla gama de tonalidades propiciava combinações perfeitas para os trajes geralmente confeccionados em tecido branco ou confeccionado em tecido de tonalidades claras. Os fabricantes europeus tentaram imitar o tecido importado¹²⁷ dos xales da Caximira, mas não conseguiram reproduzir sua textura leve e sedosa. No entanto, aos poucos a qualidade das lãs foi se transformando. "Em 1789, eram utilizadas peças grossas comuns, não trabalhadas, pesadas e rígidas, de preço uniforme e modelos pouco numerosos, ou tecidos leves, macios e lustrosos, bastante trabalhados e frequentemente pouco resistentes."¹²⁸ A partir do Consulado, o uso de máquinas inglesas Douglas permite a produção de peças de lã finas que superam as antigas. É sob o Diretório que Ternaux começa a fabricação de lãs leves conhecidas como *merinos*, e xales tão finos quanto as Caxemira, que ele continuará a confeccionar com um sucesso crescente até sob a Restauração.¹²⁹

Essa retomada da indústria têxtil e a melhor qualidade dos materiais de tecelagem tiveram uma repercussão manifesta sobre o vestuário: o uso cada vez maior de estampados de algodão e sedarias brancas ou de tons claros na roupa feminina, aumento da metragem de tecido exigida pelo desenvolvimento das caudas, emprego cada vez mais difundido de tecidos pesados para os dois sexos, veludos ou seda em cor escura, impostos por Napoleão para os

¹²⁵ BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, p. 321.

¹²⁶ RACINET, RACINET, Auguste; HOTTENROTH, Friedrich. *História do Vestuário: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX*. Melissa Leventon (org.). São Paulo: Publifolha, 2009, p. 173.

¹²⁷ *Ibidem*, op. cit., p. 172.

¹²⁸ BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, p. 314.

¹²⁹ *Ibidem*.

trajes cerimoniais. Um inegável testemunho dessas estreitas relações entre o vestuário e a economia geral manifesta-se após 1812, quando a audiência de grandes festas e interrupção das exportações frearão um novo desemprego na indústria têxtil, devido à situação bélica em que se encontrava a Europa.¹³⁰



Fig. 12 - *Costume Parisien* - Nas ilustrações de moda francesa *Cabinet des Modes* as ilustrações eram coloridas, feitas à mão e representavam em detalhe as roupas e os penteados. Na França (1794-1804) a Moda da silhueta esguia, do vestido de cintura alta, de mangas bufantes e do tecido leve de musselina surgiu no início da década de 1780.
Palais Galliera - Paris

O estilo, denominado Império, inspirado no estilo Neoclássico, permanece até meados de 1820. Na França e em toda Europa Ocidental, a moda feminina ainda refletia características do neoclassicismo, mantendo a vestimenta com a cintura alta, a silhueta esguia, os tecidos lisos, de cores suaves e claras. Na década de 1810, contudo, a pureza inspirada no período clássico cedeu lugar a tecidos estampados, sedas e cetins de cores vivas. Vestidos muitas vezes bufantes ou enfeitados com babados. Por volta de 1820, mudanças estéticas propiciaram o retorno da cintura à linha natural do corpo bem como as bainhas e os decotes dos vestidos se alargaram. Saiu-se de um estilo que realçava uma silhueta alongada para então apresentar um estilo que propagava uma silhueta em forma de ampulheta que deixava o corpo novamente encoberto por grandes volumes de tecido¹³¹.

¹³⁰ Ibidem, op. cit., p. 314.

¹³¹ RACINET, Auguste; HOTTENROTH, Friedrich. *História do Vestuário: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX*. Melissa Leventon (org.). São Paulo: Publifolha, 2009, p. 180.

1.2 – A Moda de luxo em Portugal

Em tempos de grandes trocas favorecidas pelas expansões marítimas e como toda nação que se tornava respeitada, Portugal não ficou isenta das influências das modas estrangeiras que sempre tiveram larga ascendência nas vestimentas da aristocracia portuguesa.

A vestimenta era um objeto de desejo acessível à aristocracia e à alta burguesia comercial europeia. A Moda era assunto limitado à corte; cabia aos reis, às rainhas, à aristocracia e a todos aqueles que a acompanhavam: os diplomatas, os comerciantes, as senhoras dos militares..., ou seja, a todos os que circundavam ou participavam do mundo de Corte. Apesar de copiadas pelos cidadãos, no sentido etimológico da palavra, i.e. os que habitavam a cidades, essas novidades modais não se difundiam entre os camponeses que, devido ao seu isolamento geográfico e a seu natural conservadorismo, mantiveram os usos e costumes tradicionais até bem tarde nos séculos da História da vestimenta.

No período seiscentista, a Espanha ditava um modelo austero de Moda no qual predominavam os trajes escuros. Alguns fidalgos em Portugal seguiam-na, vestindo-se com trajes negros no qual as pequenas golas brancas se destacavam. No entanto, na mesma época, outros fidalgos se apresentavam com roupas luxuosas, com longas e faustosas casacas delicadamente ornadas que lhes cobriam “até os joelhos, ricamente bordada a ouro, tendo ainda a enfeitá-la um largo laço de sedas no pescoço donde pende uma renda artisticamente trabalhada”¹³²

Em meados do século XVII, a Duquesa de Nemours, Maria Francisca Isabel de Sabóia-Nemours que se tornaria rainha de Portugal, leva à Corte portuguesa aos novos códigos cortesões franceses da Corte de Luís XIV nos âmbitos da política, dos costumes sociais, da linguagem e da magnificência da Moda vestimentar em particular, desfazendo assim a influência espanhola sobre as vestimentas da aristocracia local. E apesar das Leis Pragmáticas, apelando os súditos à contenção, nada freou os anseios pelas novidades do reino do luxo.¹³³ no final do século XVII, condições propícias ao sistema econômico de Portugal, favorecido pelo descobrimento do ouro brasileiro, facilitaram o desenvolvimento do gosto desenfreado pela Moda e pelo luxo.

As principais nações da Europa, em particular a França, ditavam tendências da Moda de luxo que se destacavam pelos novos costumes e pelas novas formas do vestir. Nesta transição, a influência francesa logo se mostraria presente na vestimenta portuguesa. Segundo

¹³² *Personagens Portugueses do Séc. XVII*, nº 6, 27, 38 e 51. apud CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista.*, p. 176.

¹³³ ABREU, Ilda Soares de. *O ar do tempo: a moda “à francesa”*. Universidade Nova de Lisboa. 2010, p. 142.

relato de Luís Edmundo, a embaixatriz do “bom gosto francês” encontrou-se em situações embaraçosas, devido à hostilidade dos portugueses às inovações que lhes pareciam demasiadas radicais, consequência do conservadorismo inerente à sociedade portuguesa, que vivia então numa atmosfera carregada de preconceitos. Esta sociedade não podia deixar de denotar irritação e má vontade diante do novo que lhes afigurava excêntrico, incoerente e demasiado exótico para que pudessem se afeiçoar de bom grado.¹³⁴

Certa vez, Isabel, negligente, vai descer do seu coche vistoso. Abre-se a portinhola. Cercam-na curiosos, vários nobres da Corte. De tal sorte, porém, ela ao resvalar do persevã* da carruagem para o estribo, ergue o merinaque* vivaz e sem cuidado, que mostra, não só a biqueira inocente do sapatinho à *Cendrillon*, mas, ainda – imagine-se o escândalo – todo o arqueado brejeiro do pé curto e gentil, até ao contorno perturbador do tornozelo.¹³⁵

Foi sem dúvida o vestuário francês que figurou como o mais prestigioso e o mais propagado nesse século XVII. Dizia Colbert que a Moda é para a França, o que as minas do Peru são para a Espanha. Apesar de Portugal se aproximar da coroa austríaca pelo segundo casamento de D. Pedro II, de Portugal, em 1687, pelos casamentos dos reis seguintes com princesas da Casa da Áustria, e apesar dos incidentes políticos com a França, a Corte portuguesa nunca deixou de se render à Moda francesa que lhe serviu de referência desde então.¹³⁶

Apesar de todo o *glamour* visto da corte (*cotê cour*), à cidade de Lisboa não faltavam problemas¹³⁷. As condições em que se encontrava a capital portuguesa eram precárias: alta densidade populacional – número de habitantes pelo número de poucas moradias, e de má qualidade; péssimas condições da infraestrutura; não havia segurança nas ruas; o trânsito era restrito; as ruas, estreitas, esburacadas, sujas e íngremes; a iluminação da cidade, deficiente; a higiene pública, insatisfatória... Exibir-se pelas ruas escuras de Lisboa significava expor-se a riscos de segurança, de perder a vida ou suas vestimentas: “De noite não se anda nas ruas com bastante segurança, a não ser que [...] se vista um capote, ou um grande manto, [para] impedir que seja conhecido e que oculte a possibilidade de estar armado”.¹³⁸

Os visitantes estrangeiros discorreram sobre seus descontentamentos ao se depararem com as péssimas condições da capital lusitana, segundo Prault: “Um homem se arrisca hoje a

¹³⁴ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis, 1763-1808*. Brasília: Ed. do Senado Federal, 2008, p. 227.

¹³⁵ *Ibidem*, op. cit., p. 226.

¹³⁶ ABREU, Ilda Soares de. *O ar do tempo: a moda “à francesa”*. Universidade Nova de Lisboa. 2010. p. 142 – UNL.

¹³⁷ CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Câmara Municipal, 1956.

¹³⁸ PRAULT, P. *Description de la ville de Lisbonne...*, Paris: chez Pierre Humbert PRAULT, 1730, p. 13.

perder seu chapéu, objeto que os portugueses roubam durante a noite e descaradamente ostentam no dia seguinte, pavoneando-se pelas ruas como se andassem a mostrar coisa honradamente adquirida...”¹³⁹ Entretanto, mesmo com esse quadro caótico, sendo Lisboa, local de grande circulação de riquezas, o luxo era ambicionado por todos aqueles que queriam ser reconhecidos como senhores¹⁴⁰. “Vestimenta: aí estava a matéria atravessada por uma etiqueta e um código que, em meio a essa sociedade muito pouco letrada, tornavam públicas e visíveis as hierarquias e divisões sociais.”¹⁴¹

A vestimenta denotava o poder e os recursos de quem a usava, segundo as suas posses. A forma de se vestir determinava o grupo social, a população de homens de poucos recursos, o “homem do povo”, usava habitualmente “chapéu de abas largas, casaco até o meio da perna apertado na cintura, ou então sapatos e meias altas”¹⁴². O homem burguês de posses “usava um chapéu redondo com abas de largura média, casaco apertado na cintura e calças com roda terminando abaixo do joelho onde atavam com fitas [...] meias e sapatos com laço.”¹⁴³ O traje dos fidalgos também variava, entretanto, com pouco luxo e de maneira geral mais discreta: à francesa. Em Portugal, estes fidalgos, se vestiam, de “uma forma mais modesta, semelhante mesmo aos burgueses, [...] diferenciando-se apenas por uma larga capa caída dos ombros”¹⁴⁴ Entretanto, na ocasião das festas, a modesta maneira de trajar era substituída pela suntuosidade no traje com aplicação de rendas, fitas e bordados, a opulência desses ornamentos variava conforme a posição hierárquica da fidalguia.

Conde de Atalaia [...] vinha vestido de seda preta, ricamente guarnecida, chapéu rodeado por uma cinta de diamantes e outras joias espalhadas pelo fato. Com ele entraram cinquenta criados vestidos de veludo encarnado e com casacas guarnecidas de prata¹⁴⁵. E no cortejo que acompanhava a rainha, do palácio à Sé iam com casacas bordadas de ouro, chapéus de plumas e diamantes a enfeitar o fato*. E quando D. João IV entrou em Lisboa, depois da Restauração, os remeiros do bergantim* vestiam-se de seda vermelha.¹⁴⁶

As pequenas Cortes europeias, incluindo a Corte portuguesa, ansiavam imitar a Corte de Versalhes e aspiravam por uma atmosfera majestosa e por um cerimonial rigoroso

¹³⁹ op. cit., p. 39.

¹⁴⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 44-46.

¹⁴¹ op. cit.

¹⁴² CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Câmara Municipal, 1956, p. 172.

¹⁴³ Ibidem, p. 172.

¹⁴⁴ A. de Sousa: *O Traje Popular em Portugal*, 45. apud CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista*., p. 173.

¹⁴⁵ Cod. 309 da B.N.F., fol. 12-v e 13. In CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista*., p. 174.

¹⁴⁶ BRASÃO, E. *Alguns documentos da Biblioteca da Ajuda*, 8.II. In. CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista*: Oficinas Gráficas da Câmara Municipal, 1956, p. 174.

conforme os ditames da Corte francesa. Os *habits* à la française* foram copiados na maior parte das festas principescas europeias ¹⁴⁷, bem como na seleta sociedade da nobreza. A corte portuguesa ambicionava o luxo e a pompa de Paris, não se esquecendo dos luxuosos e ricos adereços dentre os quais se destacaram as rendas, usadas em meados do século XVII e que se tornaram um dos luxos mais apreciados. Elas eram aplicadas nas mais diversas partes dos trajes: punhos, gargantilhas e decotes. As perucas eram igualmente estimadas, segundo Castelo-Branco, a ponto de um contemporâneo, na época, ironizar tal uso, dizendo:

Há cabeleiras para casa, para passeio, para vestir de corte, para trajar à soldado e estou vendo quando se compram cabeleiras para deitar na cama e para a hora da morte ¹⁴⁸ Custavam muito caras, uns 50 ou 60 mil réis – pelo que a Câmara pediu a sua proibição em 1672 ¹⁴⁹ – e isto apesar de serem feitas, em geral, com os cabelos dos doentes dos hospitais. O padre Manuel Bernardes refere-se a esta origem tão pouco higiênica, acrescentando, aliás, que muitas cabeleireiras também eram feitas de seda ¹⁵⁰.

Em Portugal, outro ornamento dileto eram as fitas, em cores e formatos diversos, mais parecendo verdadeiros ramalhetes. A maquiagem saía do teatro e ganhava as festas dos fidalgos: ali estavam as pintas nos locais estratégicos, o avermelhado na maçã do rosto ou um ar pálido, quando a ocasião pedia. Tantos requintes e artes viravam matéria para comentários e ironias, nem a tentativa de repressão impediu o escândalo desmedido dos trajes, que seguiam à risca as Modas francesas. Afinal, bom sinal é aquele que pode ser decodificado, e o luxo da Corte fazia parte dessa cartilha bem decorada. “Tamanho era o exagero do luxo que [...] em 1668 houve uma tentativa de repressão, proibindo-se o uso de lacinhos, plumas, rendas de preço e borlas” ¹⁵¹. A despeito desta tentativa de contenção das intemperanças o vestuário feminino apresentava-se também em grande luxo. Os trajes usados pelas damas da fidalguia constituíam vultosos gastos pecuniários. “Afonso Martins de Miranda diz que as roupas usadas pelas damas suas contemporâneas custavam tanto como, noutros tempos, um dote.” ¹⁵²

O olhar de alguns contemporâneos em Portugal caía sobre as vestimentas das damas ridicularizadas nos comentários e críticas: “As senhoras andam tão sucintas, impressadas, e afrancesadas, que supõem que é defeito trajarem como portuguesas, e assim indo de redondo

¹⁴⁷ Ibidem, op. cit., p. 307. (*habits* da França são copiados em todas as festas do principado)

¹⁴⁸ Cod. 1.678 da B. N. L., fol. 61-v., in CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista*.p. 190.

¹⁴⁹ Elementos..., VII, 403, in CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista*., p.190.

¹⁵⁰ Nova Floresta, I, 221. in CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista*.Ibidem, op. cit., p. 190.

¹⁵¹ SEQUEIRA, Gustavo de Matos. *Depois do Terremoto*, III. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922, pp. 83, 84.

¹⁵² *Tempo de Agora*, I, 164-5. apud CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista* Ibidem, p. 177.

todas as cortinas são poucas para se fecharem”.¹⁵³ Tamanho era o exagero das formas que as críticas, num vício debochado, seguiam a descrição: traziam vestes e calças “amarelas, outras azuis ferretes, outras verdes, outras verde gaio*, calção pela maior parte de papoulas, e vestem de malmequeres, e rara é a que não traz hoje mais pano nas mangas que um barco do alto nas velas.”*¹⁵⁴

As senhoras da nobreza que se trajavam mais sobriamente apresentavam-se vestidas de seda negra, com saia larga, em forma balão, com mangas folgadas e fartas com punhos brancos e decotes largos com os ombros à mostra: “com vestidos compridos à espanhola, penteados com bandós* de um e de outro lado do rosto, coberto quase inteiramente com fitas. embora não se enfeitem tanto nem tragam mantilha na cabeça, o seu traje contudo é semelhante aos das espanholas.” Entretanto, o mais vulgarmente usado eram os trajes imponentes, os vestidos volumosos, grandiosos, com saias rodadas e amplas, enfeitadas de “forma quase delirante”¹⁵⁵ As vestimentas da nobreza feminina de luxo, seguiam um padrão de construção complexo, tanto na confecção, quanto na ornamentação, de fato apresentavam um “fato complicado, [...] estando todo o fato profusamente decorado, certamente por brilhantes e diamantes”¹⁵⁶.

As rendas aparecem em proporções assustadoras, ainda mais abundantes que no vestuário masculino, já que naquela ocasião, o vestuário feminino se projetara com igual ou até mais imponência que o dos homens. As rendas aparecem finamente trabalhadas, envolvendo os decotes, e mangas, “sempre artisticamente confeccionadas e aplicadas”, estas não foram somente aplicadas nas vestes, o luxo se estendeu da mesma maneira para as roupas íntimas que “eram muitas vezes em renda de ouro”¹⁵⁷ As fitas também aparecem em profusão no vestuário seiscentista em Portugal, geralmente em seda, formavam, às vezes, autênticos ramalhetes. O seu uso devia encontrar-se bastante generalizado apesar de não existirem indústrias locais.¹⁵⁸

Inúmeras eram as pragmáticas que determinavam os cortes do luxo e dos excessos da vestimenta feminina da Moda. A sanção de 1609 proibiu o uso de brocados, telas de ouro e de prata, labores de aljofre em seda, passamanes de ouro, bordados da Índia, etc.¹⁵⁹, bem como, o

¹⁵³ F. L. , II. apud CASTELO BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Câmara Municipal, 1956, p. 178.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Câmara Municipal, 1956, p. 178.

¹⁵⁶ Ibidem

¹⁵⁷ *Miscelelânia*, 69. In. CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Câmara Municipal, 1956, p. 179.

¹⁵⁸ M. Sequeira. CASTELO-BRANCO, Fernando. p. 180

¹⁵⁹ SILVA, da R.: *História de Portugal nos Séculos XVII e XVIII*, V, 526-7. CASTELO-BRANCO, Fernando. p. 181.

uso de todas as espécies de sedas estrangeiras, exceto baetas* e lãs* ¹⁶⁰. Esta sanção ainda proibiu todas as guarnições e enfeites, capas e capotes de seda, calças de golpes direitos, mantos de burato*..., entretanto, permitia o uso de guarnições de prata. Em 1619, foram proibidos os bordados em ouro e prata no vestuário e, em 1668, foi proibido o uso de telas, brocados e bordados* ¹⁶¹ Em 1672, uma consulta do senado da Câmara referia-se ao uso imoderado de telas, telinhas, chamalotes de prata e ouro, fitas lavradas e impressadas, guarnições e forros de vestidos, brocados, espiguihas de seda, etc. As fitas, tanto quanto o luxo, também sofreram as sanções das proibições de 1677. Em 1698, uma nova pragmática proibía, entre outras coisas, as rendas, os tecidos estrangeiros, as filigranas e os botões de ouro ¹⁶².

A nova Moda que se propagava pela Europa ditava um novo desenho para os decotes das vestimentas; estes se tornaram mais retilíneos, deixando a descoberto os ombros, os braços e parte dos seios ¹⁶³: “*sein dévoilé, épaules nues, bras découverts*” ¹⁶⁴ (seios descobertos, ombros nus, braços descobertos). A maquiagem do rosto era usada de maneira relativamente mais abundante em Lisboa seiscentista do que antes. Sendo que a Moda entre as damas da Corte e a da realeza, tanto na França quanto na Espanha, ditava o uso de pinturas de rosto feitas de maneira bastante exagerada, e estas foram alvo de muitas críticas. Relatos como o de Matos Sequeira que em Lisboa essa Moda da maquiagem não causava tanto transtorno; dizia ele: “a preocupação dos sinais e pinturas de rosto que em França mereceram sátiras e epigramas, não chegou cá” ¹⁶⁵. Assim, não faltava quem não criticasse as maquiagens das damas e quem não considerasse a forma simples do rosto limpo mais agradável e mais bela. ¹⁶⁶

O enorme desenvolvimento do comércio em Portugal pelo porto de Lisboa dava-se essencialmente graças à grande riqueza em metais e pedras preciosos advindo da exploração das minas das Colônias, em particular as do Brasil. Esse afluxo de riqueza fácil, promovia o comércio de mercadorias estrangeiras, importadas em alta escala, sobretudo as manufaturas de têxteis de luxo. Chegavam a Lisboa navios estrangeiros carregados de sedas e outros tecidos vindos da Inglaterra, Holanda, Alemanha e da França (Bretanha). ¹⁶⁷ Lisboa, nesta primeira metade do século das Luzes, era o terceiro maior porto mercantil da Europa em termos de

¹⁶⁰ Cod. 309 da B. N. L., fol. 18-v., 19. CASTELO-BRANCO, p. 181.

¹⁶¹ SEQUEIRA, Gustavo de Matos. *Depois do Terramoto*, Vol. III, 1922, pp. 76, 83, 84.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Personagens Portugueses do Século XVII*, nº. 25, 31, 33, 50, 58, 60 e 68.

¹⁶⁴ Cit. por V. du Bled: *La Société Française*, 2ª série, p. 36. apud. CASTELO-BRANCO, Fernando. p. 181.

¹⁶⁵ SEQUEIRA, Gustavo de Matos. *História do traje em Portugal*. Porto, Lello & Irmão, 1929, p. 45.

¹⁶⁶ MELO, D. Francisco Manuel de. *Obras Metricas*, II, 60. apud CASTELO-BRANCO, Fernando, p. 185.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 183.

volume. Diante da fartura, a aristocracia esbanjava e não calculava as consequências de tais práticas mercantis. O erário público era espoliado. As enormes despesas debilitavam os cofres do Estado pelo consumismo do luxo de uma realeza sem limites. Tudo isso pago em ouro, padrão monetário da época, o que supervalorizava a moeda portuguesa (o real) e desencorajava o desenvolvimento de uma mão de obra especializada, impedindo o surgimento de uma manufatura nacional, base para uma industrialização futura.

A riqueza também era a medida com base no número de criados que se misturavam aos escravos. Estes últimos podiam ser vistos com facilidade nas ruas de Lisboa e muitas vezes eram preferidos aos demais domésticos.

A maioria da criadagem é composta por escravos negros, sobretudo em casa daqueles portugueses que estão em condições de os comprar. Eles preferem-nos aos criados brancos por serem mais dóceis, amansados pelo temor de serem vendidos para trabalhar nas minas. No geral, os criados brancos são mais patifes e insolentes [...] Também se vêem muitas pretas e muitos donos que as possuem em número relativamente grande, não para seu serviço, mas como instrumento de uma exploração lucrativa.¹⁶⁸

Segundo Schwarcz, “tomar as ruas” era, basicamente, um programa masculino. As mulheres portuguesas, que eram admiradas pela beleza, viviam em autêntica reclusão. Tal regra, evidentemente, pouco se aplicava às classes populares, uma vez que o trabalho feminino era requisitado também para as ruas. Somente as criadas saíam das casas para levar missivas ou para fazer compras. Assim, maior o status social de uma dama de condição na gradação da nobreza ou na distinção pela posse, título ou riqueza menor era a liberdade de locomoção a elas consentida. Vezes sem fim sua situação assimilava-se a uma condenação aos estritos limites do lar. Poucas eram as ocasiões de saída e quando delas se podiam valer, além de bem enquadradas por serventes ou damas de companhia, limitavam-se a uma visita à igreja nos dias santos ou honravam convites oficiais com seus respectivos. Os seus dias a dia restringiam-se aos afazeres cotidianos e repetitivos do lar. “Em Lisboa as mulheres só podem ver no caminho que medeia entre a casa e a Igreja, onde ocupavam a nave, separada da dos homens.”¹⁶⁹

Lisboa não parecia imponente para os visitantes que por lá passaram. A capital lusitana não possuía palácios grandiosos, nem tampouco uma arquitetura original. Os palácios

¹⁶⁸ Cód. 1678 da Biblioteca Nacional de Lisboa, fl. 61-v. CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Câmara Municipal, 1956, p.119. Apud. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 46.

¹⁶⁹ PRAULT, P. *Description de la ville de Lisbonne [...]*, Paris: chez Pierre Humbert PRAULT, 1730, pp.60-61.

mais importantes eram os da família da Corte Real, do duque de Bragança, do conde de Vila Franca e o da Anunciada. Além disso, pouco era radiante ou relevante quer quanto à variedade, quanto à quantidade do mobiliário, de objetos de arte ou decorativos. Esses paços eram símbolos de uma nobreza que buscava se afirmar, tendo como modelo próximo a Corte francesa, o que contrastava com muitas carências sociais. A liberalização dos costumes da corte, os quais desfrutavam os poderosos, alimentada por tantas riquezas e pela influência francesa não correspondia a mudanças estamentais fundamentais ou a melhoras das infraestruturas da capital.¹⁷⁰ Bem pelo contrário, as rígidas regras intraestamentais se perenizavam e a dinâmica econômica não beneficiava nem tanto à cidade e menos ainda à grande maioria pobre dos súditos da realeza lusa. A arquitetura bastante inexpressiva, carente de brilhantismo no requinte da configuração das formas, tentava ser compensada através de uma ornamentação apenas ostentatória, na qual a pintura era substituída pelo azulejo e a escultura pela talha. Portugal apresentar uma arte pobre e sem artistas de renomes nesta área¹⁷¹. Assim, foram infrutíferas as tentativas de D. João V, quando promoveu a criação de um grupo de artistas, que fundaram em Roma uma espécie de academia portuguesa que não vingou.

Nessa época a influência francesa penetrava decisivamente o país, pondo fim ao antigo domínio espanhol ¹⁷². A Moda francesa ditava as tendências no vestuário nas diversas formas de vestidos longos e decotados, de ornamentos e de cabeleiras postiças, dentre tantos requintes, deleitavam o gosto da alta nobreza local e influenciavam os costumes. Apesar de aderir ao modelo francês, seguir suas tendências era algo distante à Corte portuguesa, desprovida de requintes para poder se espelhar no esplendor da França. Os fidalgos vestiam-se bem e imitavam os costumes franceses de maneira discreta em seus próprios modos e costumes. Entretanto, a figura do rei refletia o desalento de sua Corte e do Paço, como dizia uma testemunha: “a corte de Lisboa é triste: não há nenhum concurso de nobreza, o rei come sozinho, raramente com a rainha, jamais em público. Ele sai pouco. Às vezes vai a ‘Salvaterra’ fazer a caça [...] Nada é mais simples do que ver o rei de Portugal saindo”.¹⁷³

Contava Courtils que “o rei tem um tamanho médio e é um pouco gordo. Não há um pouco de graça na sua figura. Lhe faltam [sic] dois dentes na boca, que aparecem muito”¹⁷⁴ Já Saussure, viajante francês que esteve na corte portuguesa nos anos 1730, não deixava por

¹⁷⁰ CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Câmara Municipal, 1956, p. 119.

¹⁷¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 55, 59.

¹⁷² *Ibidem*, pp. 54- 55.

¹⁷³ CASTILHO, Júlio de. *A Ribeira de Lisboa. Descrição histórica da margem do Tejo*. Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1960, p. 130.

¹⁷⁴ COURTILS, apud SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 60.

menos: “O rei é tido por pessoa espirituosa e de engenho, mas é completamente destituído de cultura [...] Ama excessivamente a magnificência e a ostentação”.¹⁷⁵ A Castelo-Branco de aniquilar este triste quadro: “A rainha também sai raramente. Ela vai todos os sábados depois do jantar a um convento, em devoção [...] Nas sextas feiras santas a rainha, seguida de parte da corte vai à pé visitar as Igrejas”.¹⁷⁶

Os diários dos viajantes e visitantes de Lisboa relatavam sobre o gosto dos portugueses pela ostentação, que apesar de se encantarem com os excessos dessa corte, não se esqueciam de ironizar tanto luxo e desperdício. “As construções reais deixavam transparecer um gosto faustoso e ao mesmo tempo se ressentiam da falta de uma cultura mais [atenta aos] novos espíritos ilustrados”¹⁷⁷. As notícias coincidiam em outros pontos essenciais, como a falta de cultura, o pendor para a superstição e a vaidade dos portugueses. Da mesma maneira, o soberano D. João V não escapava de tais críticas. Ele encarnava essas qualificações e fora definido como um “homem de espírito e inteligência, mas sem cultura.”¹⁷⁸ “Um bom natural, não lhe faltando senso de espírito, falta-lhe porém educação [...] tem mais interesse pelas cerimônias religiosas do que pelos negócios políticos”¹⁷⁹ Até mesmo os comentaristas mais generosos, concluíam: “o que amesquinhou foi não ter quem o educasse, e ser um perdido de mimos”¹⁸⁰.

Em Portugal, mesmo todo “o ouro brasileiro não modificaria, porém, certas estruturas e atrasos resultantes da conjuntura local [...] tudo quanto exigisse maior técnica era importado, uma vez que sua manufatura era pouco desenvolvida.”¹⁸¹ A abundância de riquezas vindas das colônias desviaram o foco do investimento em infraestrutura e benfeitorias, pois de certa maneira, essa facilidade de enriquecimento desviaram o foco dos investimentos na política e no comércio local. O mercantilismo, política econômica que visava manter uma balança superavitária, estava longe de ser uma realidade em terras lusitanas. Os portugueses buscavam mais e mais viver e se vestir à europeia. A cidade de Lisboa cada vez mais era abastecida por produtos estrangeiros e a tendência para a aquisição de produtos de luxo, começava com as elites e, por fim, tomava o gosto popular, costume que não levava a um incremento imediato nas técnicas de produção. Portanto, a falta de organização para a implementação da capital lisboeta gerou a indignação da Câmara de

¹⁷⁵ SAUSSURE, C. de. apud. Le Chevalier des COURTILS, em C. B. CHAVES (org.) , 1983, p. 267.

¹⁷⁶ CASTELO-BRANCO, Fernando. Lisboa Seiscentista. op. cit., p. 64 .

¹⁷⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 60.

¹⁷⁸ SAUSSURE, C. de. apud. Le Chevalier des COURTILS, em C. B. CHAVES (org.) , 1983, p. 267. In. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 67.

¹⁷⁹ Panerigista anônimo, autor de Elogio fúnebre (p.148), apud S. VITERBO, 1901, P. 1. CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Câmara Municipal, 1956.

¹⁸⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.67.

¹⁸¹ Ibidem, p. 86.

Lisboa, no início do século XVIII, quando fora notificada da compra de roupas usadas, do vestuário ou de cama que poderiam ter pertencido a doentes.¹⁸²

Além de influenciar a Corte em Portugal, a Moda francesa foi sempre a que manteve a maior influência sobre alta sociedade da Espanha e da Itália. O que porém não destruiu a manutenção de trajes regionais criados pelos distintos grupos culturais regionais. A evolução das formas na Moda era pautada em modelos do vestuário francês. Vestir-se à francesa constituía uma forma de elegância. Os modelos importados da França tinham características muito específicas e estas variavam de acordo com o fluxo da Moda. Em Portugal, as peças do vestuário feminino foram conhecidas por outras denominações, por exemplo: “a *bandarra* (mandriona) característica da transição da moda espanhola dos fatos à vasquinha (ou *basquiña*), largos e flutuantes e do *verdugadin* (ou verdugado), para a moda francesa dos *paniers* (bambolins)”¹⁸³. A vestimenta feminina que seguia modelos de saias amplas com estruturas armadas “em barbas de baleia e forrados à tafetá [...] evoluiu para a denominada *sécia** (janota), destacada por ter a saia arregaçada e deixar entrever a perna e os pés em sapatos de saltos altos”¹⁸⁴. Não cesaram as inúmeras manifestações nas configurações do vestuário a partir de uma estética particular à Moda do luxo nas formas dos trajes.

Desde então, instalaram-se as elegâncias femininas de França em Portugal. “E, de tal sorte, que, quando as damas não se vestiam à francesa, espoucavam, nos salões, os sorrisos de mofa, e vinha, logo, por zombaria, a frase sarcástica do tempo deixada no ar pelos que se vestiam de *redingote*”¹⁸⁵. Paris propagava os modelos que seriam copiados pelas publicações de Moda, lançadas a partir do final de 1780¹⁸⁶. Os *marchands de modes*¹⁸⁷ franceses instalaram-se em vários principados com o apoio dos soberanos¹⁸⁸. No século XVIII, o figurino continuava a ser francês e a circulação de bonecas da moda (precursoras dos manequins), concorriam para a unificação da moda divulgada a partir da rua de Saint-Honoré, em Paris. Na Espanha, Corte que exerceu também grande influência em Portugal, as elegantes senhoras passaram a usar saias até os tornozelos e corpetes ajustados realçados por fitas e passamanarias. Seguindo a voga, usavam xales de cores exuberantes e mantilhas confeccionadas em renda preta ou branca.

¹⁸² Ibidem, p. 86.

¹⁸³ ABREU, Ilda Soares de. *O ar do tempo: a moda “à francesa”*. Revista HMIC, número VIII, 2010. Site: <www.raco.cat> Consultado em 15/10/2013

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis, 1763-1808*. Brasília: Ed. do Senado Federal, 2008, p. 227.

¹⁸⁶ BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, p. 297. (publicações de Moda, lançadas a partir do final de 1780)

¹⁸⁷ Ibidem, p. 321. (*marchands de modes*)

¹⁸⁸ Ibidem, p. 321.

Portugal, onde a arte francesa tinha a apreciação da Corte ¹⁸⁹, também reproduzia, ao seu modo, as “maneiras de Paris”. O traje dito elegante era o vestido à francesa, denominado *andrienne*. ¹⁹⁰ O vestido era aberto sobre uma saia, onde podiam ser realçados os folhos* (*falbalas (fr.)*: tiras de tecido franzida ou pregueada que serviam para adornar a parte inferior de tecidos), discretos e acolchoados. No entanto, a grande maioria da população não seguia os ditames da Moda. Por conseguinte, o traje popular ¹⁹¹ manteve ainda as características do vestuário do século XVII em Portugal, na Espanha, na Itália e em muitos outros países europeus.

O conjunto das práticas de representação social e artística típica da sociedade colonial portuguesa serviu como instrumento de persuasão dos súditos e dos colonos tanto em relação às proposições religiosas da Igreja tridentina quanto em relação à necessidade de legitimação do poder monárquico. Portugal era um dos países mais tradicionais da Europa ¹⁹² e portanto um dos mais conservadores na adoção dos novos costumes ou de simples novidades advindos dos movimentos de Moda. No entanto, o poder da sociedade de Corte, representada pela suntuosidade da Corte de Luís XIV, progressivamente influenciou as maneiras dos nobres portugueses, cujo país sempre havia tentado impedir que os trajes lusitanos perdessem as características originais ¹⁹³. A Corte portuguesa, além de se apropriar dos costumes e das normas da monarquia francesa, copiou também as novas Modas, deixando ao povo seu tradicionalismo histórico.

A nobreza lusitana procurou traduzir os códigos do vestuário francês, para então reinterpretá-los a partir de suas referências. O monarca D. João V, grande apreciador da Moda francesa, incorporou à seu vestuário nobre, as camisas e perucas ¹⁹⁴. Esta época, de opulência da Corte Francesa, foi o de riqueza fácil para o Reino. Com o ouro e as pedras preciosas do Brasil, a tendência para o luxo na vestimenta encantou as nobres senhoras lusitanas que, aos poucos, porém de forma permanente, aderiram aos novos modelos de saias de seda montadas em armações com bambolins armados construídos com barbatanas de baleia, forrados com tafetá, bem como os vestidos que apresentavam corpetes muito justos, com decotes ainda mais profundos. Os acessórios como os sapatos de saltos eram ricamente bordados e eram acompanhados por meias finas e coloridas. Os adereços diletos para adornar as mais diversas peças do vestuário eram as fitas, os laços, os fios de metais preciosos e as pedrarias. A estética

¹⁸⁹ RACINET, Auguste; HOTTENROTH, Friedrich. *História do Vestuário: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX*. Melissa Leventon (org.). São Paulo: Publifolha, 2009, p. 180.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 297. (Vestidos *Adrienne*)

¹⁹¹ CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Câmara Municipal, 1956.

¹⁹² Ibidem. (Portugal era um dos países mais tradicionais da Europa)

¹⁹³ Ibidem. (Trajes lusitanos - Portugal - conservar a tradição nos trajes lusitanos)

¹⁹⁴ CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Câmara Municipal, 1956.

para os cabelos sofreu modificações, pois estes passaram a ser arrumados em penteados elaborados e ornados com joias. Produtos de luxo franceses, tais como *coiffeuses*, *toilettes*, *étagères* e, também, *chaise-longues*, circulavam pela nobreza portuguesa.

A elite aristocrática portuguesa, com representantes tanto do sexo masculino como do feminino, aderiu ao modelo dos artifícios impostos pela sociedade de representação, em que toda manifestação tanto corporal quanto gestual seguia a rigidez imposta pelas normas e códigos de conduta ¹⁹⁵. No teatro das aparências a maneira de se travestir seguia um ritual dentro de condições rigidamente definidas. Toda e qualquer interferência partia de um código que deveria ser decifrado pelo olhar do observador. Pode-se citar como exemplo a maquiagem, feita com um pó branco, que deixava a pele clara e pálida, ao mesmo tempo realçava os lábios e as maçãs do rosto, pintados com ruge, que denotavam saúde e juventude. As pintas, sinais em forma de círculo, cortadas em tafetá preto eram salpicadas na face e poderiam expressar vários significados, dependendo do lugar onde eram aplicadas e ainda “serviam para dar à fisionomia certa irradiação e movimento”¹⁹⁶. Quanto às vestimentas masculinas, as casacas de seda, de veludo e de lã foram adotadas, além do uso de coletes de cetim colorido; a inserção de botões de metal e de vidro; as meias e gravatas de seda branca; o uso de calções justos e sapatos de fivelas com salto. O chapéu masculino era o modelo *tricórnio* de feltro vermelho, ou outros modelos de seda e plumas ¹⁹⁷. No reinado de D. Maria I, nota-se que os chapéus masculinos passaram a ser confeccionados com duas pontas ¹⁹⁸, ou *bicornes*. Nessa ocasião as perucas eram curtas, presas em redes, em tafetá ou amarradas com fitas. Ao longo do século, os trajes tomaram outras proporções, os coletes tornaram-se mais longos, quase como um *fraque* ¹⁹⁹.

Todo movimento que colocava em risco o poder monárquico, incluindo, principalmente o uso de vestimentas, causava reações drásticas dos governantes, nesse sentido, foi criada a Intendência Geral da Polícia da Corte e do Reino, em 1780, e o posto de Intendente Geral entregue a Diogo Inácio de Pina Manique (1733-1805) que cumpria ordens da rainha D. Maria I. No entanto, os excessos de luxo nos ornamentos, a abundância no uso de tecidos, bordados, rendas e detalhes eram vistos com restrição pelos governantes lusitanos. Para tanto foram estabelecidas leis por ordenança real para conter o luxo nas roupas, no

¹⁹⁵ SIQUEIRA, D. João de N. S. da Porta - Escola de política, ou tratado prático da civilidade portuguesa. Lisboa, 1814. apud SILVA, Maria Beatriz Nizza da. Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821), 2 ed. Brasileira, vol. 363. São Paulo: Editora Nacional, 1978, p. 44.

¹⁹⁶ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis, 1763-1808*. Brasília: Ed. do Senado Federal, 2008, p. 208.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 232-233.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 194.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 208.

mobiliário e em carruagens. As proibições impostas pela pragmática de 1749 estabeleciam regras para controlar o luxo nas vestimentas. Estas vinham seguidas de proibições que coíbiam o uso de ornamentos. Nesta ocasião D. João V, um apreciador da exuberância e da Moda de luxo, estabeleceu que “nenhuma pessoa de qualquer graduação ou sexo pudesse trazer ornatos, enfeites, brocados, fitas, galões, galancias, passames, franjas, cordões, espequilhas, debruns, borlas”²⁰⁰, estendendo-se esta para o uso de joalheria.” ou exibir ornamentos de ouro ou prata (mesmo que falsos), nem pedras preciosas ou mesmo imitações delas”²⁰¹. De maneira geral todos as manifestações de ornamentos no vestuário como bordados de seda e a aplicação de rendas foram proibidas e essas medidas foram extensíveis aos têxteis como às sedas de primeira qualidade.

A partir de 1750, Marquês de Pombal, pragmático, nacionalista, inimigo poderoso de uma parte da Igreja, da aristocracia e da influência das Modas de luxo, apoiado por intelectuais, por comerciantes e por parte dos políticos, retomou esforços com vias ao retorno à simplicidade da tradição lusitana nos trajés. “As fazendas usadas no tempo, entre nós, quando não se tratava das sedas de pouco preço, estabelecida obrigatoriamente pela pragmática de 1749, eram o briche, tecido de lã muito grosso, a saragoça, também de lã, porém mais fina, o sarabeque, o crespo e a chita, esta última entre as fazendas, a mais em voga no país.”²⁰² Nessa época, os famosos e tradicionais modelos “*josezinhos*”²⁰³ *vermelhos*”, de gola, capote, capa e capuz, a Moda dos tecidos mais grosseiros e os chamados “panos da terra” retornaram e foram difundidos como regra para a confecção das roupas. Essa pragmática também se estendeu para a Colônia.

Esses os chamados *panos da terra*. Da terra de lá, claro, que a terra de cá não os podia fabricar, em virtude do famoso alvará de D. Maria I, que mandara destruir os teares do Brasil e, com eles, a indústria brasileira, que nascia. No nosso país, pelo mesmo edital, só se admitiam teares para a indústria das fazendas grossas de algodão das que serviam para uso e vestuário dos negros ou para enfardar fazendas. Nada mais.²⁰⁴

Nada conteve o ímpeto pelas novidades, pelos encantamentos e pela sedução da Moda francesa, como já havia ocorrido as várias pragmáticas, não impediram que o luxo se estabelecesse novamente. A Revolução Francesa, que com seus ideais imprimiu um novo

²⁰⁰ PRAGMÁTICA 1749 Ibidem, op. cit., p.194.

²⁰¹ PRAGMÁTICA 1749 EDMUNDO, Luiz. O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis. p.232 Ibidem, op. cit., p.195.

²⁰² EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis, 1763-1808*. Brasília: Ed. do Senado Federal, 2008, pp. 232-233.

²⁰³ Ibidem, op. cit. p. 234.

²⁰⁴ Ibidem, op. cit., pp. 232-233.

modelo nos costumes e na Moda por toda a Europa, teve tardiamente sua influência nos trajes de Portugal. Aos poucos, o despojamento pós-revolucionário, as simplificações radicais da indumentária, que se amenizaram, também na França, foram esquecidas em terras lusitanas. Os mais poderosos não se privaram das novas vogas e arrumaram diversas maneiras de rebuscar o vestuário.

Capítulo II - Portugal e o Brasil Colonial antes da Corte: as vestimentas

2.1 - O Novo Mundo português: relatos dos viajantes

À mudança do entendimento dos grupos de pessoas que integravam as sociedades ibéricas, ligados a seu pertencimento à coletividade, a sua percepção cosmogônica de um mundo terreno e passageiro, renasce outro entendimento, esperançoso e recompensador de promessas de redenção. Abriu-se então uma gama de possibilidades, de aventuras, de conhecimentos, de riquezas e de particularidades. Em consequência, os valores que se singularizavam, dentro de uma nova visão humanista, não estavam mais pautados em uma verdade absoluta e transcendente, mas naquilo que era mutável, real e concreto. Paulatinamente, assumiu-se a mudança como parte da existência humana e, assim, instaurou-se um momento de transformações também no sentido do conhecimento do mundo. As expansões marítimas e os encontros entre diferentes grupos culturais, dos séculos XV ao XIX, permitiram o contato com outras realidades que causavam temor ²⁰⁵, estranhamento e fascinação ²⁰⁶. Os relatos se tornavam cada vez mais frequentes e ricos em detalhes sobre as diversas observações de viagens ²⁰⁷, as quais traziam conhecimentos de realidades extraordinárias, de animais raros, de objetos estranhos, de culturas diferentes com seus habitantes exóticos. O desejo de conhecer outras realidades concretas de mundos diferentes também propiciou um olhar atento para as diversas manifestações do vestuário ou até mesmo a falta deste, provocando questionamentos. Nos desenhos e nas gravuras com informações relativas ao vestuário, contata-se o registro de um universo permeado por uma multiplicidade

²⁰⁵ DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978, pp. 44-50, 54.

²⁰⁶ CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a el-rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*. Manuscrito original de 1/5/1500. Site: <<http://purl.pt>> da Biblioteca Nacional de Portugal. Consultado em: 24/10/2013. Citação retirada da reprodução da carta original: *A Carta de Pero Vaz de Caminha: Auto de nascimento do Brasil*. Lisboa: Mar de Letras, 2000, pp. 156-157.

²⁰⁷ As primeiras narrativas conhecidas são as de Cristóvão Colombo, Américo Vespúcio e Pêro Vaz de Caminha. No caso português, vale a pena apontar para a tentativa de construção de um discurso pleno de descrições de pormenores. Segundo Bárbara Stafford sugere, embora para um período posterior, que havia mesmo uma preocupação com, o que foi por ela denominado, uma “estética da verdade” no sentido em que a descoberta “real” dos mundos novos constituía uma preocupação essencial e muito provavelmente desde logo traduzida em “instruções” aos viajantes que as protagonizaram. STAFFORD, Bárbara. *Voyage into substance – Art, science, nature, and the illustrated travel account 1780-1840*. MIT Press, 1984, p. 1-4. A nudez dos índios, para significar inocência ou “ignorância”, foi um dos aspectos presente desde as primeiras imagens, tal como surgem representados os habitantes do Novo Mundo na edição latina da carta de Colombo aos Reis Católicos impressa em Basileia em 1493, com o título *De insulis inventis epístola Cristoferi Colom*. KROPFINGER, Helga. *La imagen Del índio en la Europa moderna*, Sevilha: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1990, p. 141. “Para além destes aspectos directamente emanados dos textos, as características das ilustrações, produzidas [...] por artistas que nunca haviam estado no Novo Continente, reflectiam naturalmente os horizontes culturais e plásticos europeus contemporâneos [...] sendo fácil detectar no conjunto [...] a marca classizante nos cânones anatómicos e atitudes das representações dos ameríndios”. FARIA, Miguel Figueira de. *Imagens de Santa Cruz: os primeiros testemunhos visuais europeus do Brasil: da Utopografia à Topografia*. In: *Actas do Congresso Luso-brasileiro – Portugal – Brasil: Memórias e Imaginários*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 312, v. II. LOPO, Homem. *Atlas du roi Manuel de Portugal (Atlas Miller)*, 1519. Biblioteca Nacional de Paris, Département des Cartes et Plans, Rés. Ge DD683. Cf. STADEN, Hans. *Verdadeira História e Descrição de um País de Homens Selvagens, Nus e Comedores de Homens situado no Novo Mundo*. (1557). Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional.

de interesses, do qual, em alguns casos, os artistas foram observadores privilegiados. O observador aventureiro encontrou, em meio a essa diversidade, um universo de excentricidades e de exotismos, no qual a roupa, através de sua própria linguagem, representava um elemento de observação para a compreensão do outro. A inconstância começava a se estabelecer. Tudo, muito lentamente, no mundo parecia volver-se transitório. O vestuário, no Ocidente Europeu, tornava-se gradativamente símbolo máximo de tal inconstância e por conseguinte reflexo dessas mudanças. Através do deciframento dos códigos vestimentares ²⁰⁸ podiam-se observar as mais diversas linguagens manifestadas através da cultura, nos seus aspectos gerais e particulares.

Em contraponto, a Igreja reinava soberana como forte instrumento de imposição moral, ditando normas de conduta para a formação do súdito virtuoso, estabelecendo como este deveria comportar-se social e até intimamente ²⁰⁹. A educação religiosa tornava determinante o aprendizado dos bons costumes. A moral cristã pregava o aprofundamento das normas estabelecidas pela própria cristandade com o objetivo de admoestar os princípios disciplinadores da consciência, fundamentos sobre os quais os homens teriam que construir sua existência. Neste sentido, a Igreja continuava sendo uma instituição que incutia substanciais valores morais cristãos ²¹⁰; valores estes que foram os agentes formadores das sociedades na Europa Ocidental. Seus domínios se expandiram para as áreas coloniais no Novo Mundo.

O empreendimento das descobertas marítimas com o objetivo de expansão, de conquista e de comércio, levou os países ibéricos, já no início do Renascimento (século XV), a um movimento de descobertas do Novo Mundo. A expansão decorrente da ampliação das fronteiras reais e imaginárias tiveram consequências sócio-políticas para além das fronteiras geográficas. As justificativas a tal empreendimento de fundo econômico encontraram ressonância nas mesmas justificativas que levaram outrora às guerras de reconquista: moral e religião. Com o convencimento do princípio moral de expandir a fé cristã, projetou-se a conquista dos mares, dos povos e de todos os continentes.

Espanha e Portugal aferraram-se na expansão desenfreada e competitiva de dominação e de consolidação das terras conquistadas para a unidade de seus respectivos Impérios. Essa dinâmica recorrente criava uma força ideológica que unia os súditos da sociedade portuguesa em torno Rei e da vontade de conquista de mundos distantes. Envolvida nesse movimento de

²⁰⁸ QUICHERAT, Jules Étienne. *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*. Paris: Hachette, 1875. Site: <www.theeuropeanlibrary.org>. Consultado em: 30/03/2014.

²⁰⁹ DA VIDE, Sebastião Monteiro. Estudo Introdutório e Edição Bruno Feitler e Evergton Sales Souza (org.) - São Paulo: EDUSP, 2010. (Valores morais cristão)

²¹⁰ LE GOFF, Jacques. *A civilização do Ocidente Medieval* São Paulo: Edusc, 2005, pp. 57-80.

expansão, de descoberta do desconhecido e de aventuras temerárias, o sentimento culturalmente vivido então era de mudanças, cercada de incertezas, de aventuras ultramarinas e de descobertas exóticas.

2.2 – Corpos desnudos: costumes e vestimentas

2.2.1 – Povos nativos



Fig. 13 – Tarairiu-mulher (1641) 266x159 cm **Fig. 14** - Índio Tarairiu (*Tapuia*) (1641) 272 × 161 cm
Pinturas de Albert Eckhout 1610-1666)²¹¹
(Museu Nacional da Dinamarca - Copenhague)

Em 1500, quando a frota de Pedro Álvares Cabral chegou ao litoral baiano nas proximidades de Porto Seguro, numa atmosfera de surpresa e admiração; deram-se então as

²¹¹ Eckhout, artista holandês que integrou a comitiva do governador-geral do Brasil Holandês, Maurício de Nassau, em 1637, registrou em suas pinturas os personagens indígenas ainda com seu olhar europeu. O encantamento com a nudez dos nativos, com seus corpos adornados, com as peças exóticas usadas para o trabalho, seu lado selvagem de antropófagos ficam evidenciados em suas obras. Os personagens ocupam exatamente o centro do espaço pictórico, representado em tamanho natural, e parecem fitar o espectador. A técnica usada era óleo sobre tela e a multiplicidade de cores imprime um realismo próprio ao seu e estilo.

primeiras trocas entre portugueses e indígenas²¹². Já, nessa ocasião segundo os relatos na carta de Pero Vaz de Caminha, escrivão-mor da frota, o vestuário foi um dos primeiros e mais evidentes objetos de barganha. Para ambos, povos portugueses e indígenas, observar o modo de vestir do outro causou espanto e estranheza, provavelmente mais para os indígenas²¹³. Deveras, os portugueses, navegadores aguerridos, tinham relatos ou avistados pessoalmente nativos africanos e asiáticos parcialmente desnudos em suas viagens exploratórias anteriores. Os portugueses viviam sua cultura cristalizada a partir da noção cristã baseada nos mais rígidos padrões inerentes à moral, na qual o corpo deveria manter-se coberto²¹⁴, e a roupa deveria espelhar esse puritanismo. O que surpreendia então os portugueses, além da nudez dos indígenas, era o fato deles terem seus corpos adornados e de não serem povos negros²¹⁵. Através das palavras do relato de Pero Vaz de Caminha, percebe-se uma atmosfera de encantamento que envolveu o olhar dos colonizadores, pois a nudez dos selvagens fazia contraponto à indumentária composta de excessivas e pesadas vestes (do Antigo Regime) dos navegantes das caravelas portuguesas. A tripulação das naus portuguesas era também composta por nobres comandantes portugueses vestidos com roupas ostensivas que caracterizavam seu grupo social. Em contraponto, ainda que mais despojadas, a tripulação braçal de soldados e de marinheiros vestia apenas malhas, roupas pesadas e quentes²¹⁶, sem a preocupação de distinção ou de aclimação.

Das entrelinhas desta fonte, constantemente citada, que é a carta de Pero Vaz de Caminha dando conta do achamento da terra de Santa Cruz a El-Rei Dom Manuel, em data, pode-se deduzir o espanto e a admiração nos comentários por ele narrados a respeito da nudez indígena:

[...] homens pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Traziam arcos nas mãos, e suas setas. Vinham todos rijos [i.e. rapidamente] em direção ao batel. Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos e eles os pousaram. Ali não pôde deles haver fala nem entendimento que aproveitasse, pelo mar quebrar na costa. Deu-lhes somente um barrete vermelho e uma carapuça de linho que levava na cabeça, e um sombreiro preto. E um deles lhe deu (fl.2) um sombreiro de penas de ave compridas, com uma copazinha de penas

²¹² CAMINHA, Pero Vaz de. *A Carta de Pero Vaz de Caminha: Auto de nascimento do Brasil*. Lisboa: Mar de Letras, 2000, pp. 156-157. Reprodução da: *Carta a el-rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*. Manuscrito original de 01/05/1500 da Biblioteca Nacional de Portugal. pp. 156-157. Site: <<http://purl.pt>> Consultado em: 24/10/2013.

²¹³ LERY, Jean de. *Histoire d'un voyage fait en la terre dv Bresil, avtrement dite Amerique. - Coustume des femmes sauuages de se lauer souuent*. La Rochelle: par Antoine Chuppin, 1578. Biblioteca Nacional de Portugal. (Original impresso em francês e escaneado). Site: <<http://purl.pt>> Consultado em: 26/09/2012.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ CAMINHA, Pero Vaz de. *Op. cit.*

²¹⁶ CAMINHA, Pero Vaz de. *Op. cit.*

vermelhas e pardas como as de papagaio; e outro lhe deu um ramal grande de continhas brancas miúdas, que querem parecer de aljaveira, as quais peças que o Capitão manda a Vossa Alteza. E com este se volveu às naus por ser tarde e não poder haver mais fala, por causa do mar.²¹⁷

Conforme a carta de Caminha, as peças da indumentária e os utensílios serviram de troca no primeiro contato entre os dois grupos. Realmente, nestes instantes de admiração, de vislumbre e de encantamento²¹⁸ de ambas as partes pelos adereços exóticos do outro, obtinha-se pela barganha o objeto valorizado pelo desconhecido. Diz ainda o relato que o primeiro contato entre portugueses e indígenas foi um momento de extrema tensão entre ambas as partes, impossibilitando assim qualquer tipo de diálogo entre os que ali se encontravam. Entretanto, o diálogo se operou sim, através das intenções de comunicar uma vontade de aproximação demonstrada por outros signos de comunicação que não a língua; mas, por outras linguagens, das quais a vestimenta mostrou-se ser a mais evidente. Na verdade, o momento histórico vivido por ambas as partes fora um momento de grande prostração no entendimento e na compreensão do outro. A carta registra o momento em que os portugueses, ainda no barco, atiravam aos índios alguns objetos na tentativa de travar um contato amistoso, e as peças do vestuário foram as primeiras usadas para realizar tal contato.

Desvela-se de toda a narrativa de Pero Vaz de Caminha a necessidade de mostrar um grande contraste entre os dois grupos. Por mais evidente que possa parecer, seria importante deixar enfatizado que quase somente há registros, a nos legados pelos viajantes, quanto ao olhar estrangeiro destes sobre os povos indígenas. Em contrapartida, não se sabe de impressões registradas que os nativos tinham sobre os desembarcados e, quando o foram, passaram pelo olhar do colonizador em suas reinterpretações escritas quanto ao olhar dos indígenas.²¹⁹ Na descrição dos aspectos das vestes usadas pelos nativos, comparadas às dos viajantes, percebe-se o estranhamento destes do desprovido vestimentar daqueles. Na linguagem corporal indígena, o vestuário refletia outra configuração, tornava-se mais um aparato de adorno e de posição hierárquica na tribo do que relativa a proteção do corpo ou relativa aos aspectos próprios a uma moralidade cristã²²⁰. De toda forma, esta linguagem estava estabelecida também dentro de um sistema de regras de comunicação com seus

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ Acerca da utilização de um aparato litúrgico e religioso com vistas à persuasão. Cf. *MONUMENTA Brasiliae*, MB, IV v, p. 242-243. LEITE, Serafim, S. J. *História da Companhia de Jesus no Brasil*, I v., p. 382. LEITE, Serafim S. J. Breve itinerário para uma biografia do P. Manuel da Nóbrega fundador da Província do Brasil e da cidade de São Paulo (1517-1570). Lisboa/ Rio de Janeiro, s/ed, 1955, p. 185-189.

²²⁰ LEITE, Serafim, S. J. *Breve história da Companhia de Jesus no Brasil (1549-1760)*, p. 36-37.

próprios códigos²²¹. O cronista viajante italiano Antônio Lombardo Pigafetta (1480?-1534?) ressaltou os costumes dos indígenas em seus comentários:

Estas pessoas pintavam lindamente todo o corpo e a face com fogo (pintura vermelha) de diversas maneiras; até mesmo as mulheres têm a pele sedosa e sem pelo, porque se depilam (sic). Vestem-se de vestimentas de penas de papagaio, como uma cintura feita com as penas maiores sobre as nádegas: coisa ridícula! Quase todos os homens, exceto as mulheres e as crianças, têm três buracos sob o lábio onde levam pedras redondas e longas como um dedo, e mais ou menos pendente para fora. Não são completamente negros, mas de cor oliva; trazem descobertas as partes vergonhosas; seus corpos não têm pelos e, tanto os homens como as mulheres sempre vão nus.²²²

Pero de Magalhães Gandavo²²³ (1540-1580), viajante que descreveu aspectos da América portuguesa, ressaltou também outros aspectos culturais ligados aos corpos indígenas que intrigavam os portugueses e provocavam admiração, tais como: o contorno dos corpos, os cabelos negros e corredios, a pintura corporal e o uso de adornos²²⁴. As pinturas corporais feitas em pigmentos preto, vermelho e branco, os enfeites fincados em partes do corpo, como nos lábios inferiores, causavam espanto aos estrangeiros. A partir desses primeiros contatos superficiais, os indígenas eram vistos pelos viajantes e pela Igreja como pessoas exóticas e de grande inocência. Essas ideias, conceitos e preconceitos foram forjados, em grande parte, pelos europeus. No constante contato com os nativos, a relativa tolerância e proteção que os jesuítas²²⁵ praticavam foram descritas em algumas de suas narrativas dentre seus melhores nomes literários: padre José de Anchieta²²⁶, padre Manoel da Nóbrega²²⁷, padre Antônio Vieira²²⁸, entre outros.

No processo de cristianização do Novo Mundo, um dos propósitos mais importantes da Igreja foi manter o controle sobre os corpos e sobre as mentes. A necessidade de dominar o

²²¹ BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979, p. ?

²²² PIGAFETA, Antonio. *Journal du Voyage de Magellan*. Editado na França em 1525, p. 26. Manuscrito original em francês. Site: <<http://hdl.loc.gov/loc/wdl>> da Yale University Library. Consultado em: 15/10/2012. BNL

²²³ GANDAVO, Pero de Magalhães. *História da Província de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil*. Lisboa: Editor Antônio Gonçalves, 1576, p. 36. Site: <<http://purl.pt>> da Biblioteca Nacional de Portugal. Consultado em: 12/10/2012. Livro original impresso em Lisboa (Lixboa), com o Prólogo de Luís de Camões!

²²⁴ Ibidem, op. cit., p. 36.

²²⁵ CARTA ao P. Simão Rodrigues. *São Vicente, março de 1553, Cartas do Brasil e mais escritos do P. Manuel da Nóbrega (Opera Ominia)*, p. 157; Cf. *MONUMENTA Brasiliae*. Roma, 1956-1960. In: *Monumenta Historica Societatis Iesu*, vol. 79, 80, 81, 87. Roma, 1956-1960, 4 vols.

²²⁶ ANCHIETA, José de. *Informações da província do Brasil para nosso padre, 1585*. In *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões (1554-1594)*. Site: <www.bn.br/portal/>. Consultado em: 18/11/2012.

²²⁷ NÓBREGA, Manuel da. *Carta do padre Nóbrega ao padre Simão Rodrigues de Azevedo*. Bahia, 1549. In *Nóbrega, Cartas do Brasil*, p. 74. Site: <www.purl.pt>. Biblioteca Nacional de Portugal. Consultado em: 20/10/2012.

²²⁸ Cf. *MONUMENTA Brasiliae*. Roma, 1956-1960. In *Monumenta Historica Societatis Iesu*, vol. 79, 80, 81, 87. Roma, 1956-1960, 4 vols.

ambiente desconhecido redobrou a preocupação com o corpo do indígena e com seu controle. A roupa fazia parte desse contexto. O uso da indumentária portuguesa pelos indígenas extrapolava o simples uso da roupa como proteção do corpo, pois, na verdade, simbolizava a conversão desse corpo aos preceitos cristãos, através do que Barthes²²⁹ nomeou costume, ou seja, a instituição. Nesse espaço, a imagem do indígena converteu-se em uma figura percebida pelos portugueses como incluída na sociedade “civilizada”, menos perigosa, e também menos ingênua²³⁰. As primeiras imagens a respeito dos nativos podem ser verificadas na documentação dos missionários jesuítas, que se tornaram intermediadores entre portugueses e nativos. As cartas jesuíticas desse período vivido na Colônia deixam transparecer a crença de que seria fácil fazer a evangelização e a conversão dos hábitos indígenas, considerados fora dos padrões dos colonizadores, como: a antropofagia, o seminomadismo, as condutas sexuais distintas, e seus rituais. Os pajés e caraíbas²³¹ eram considerados inimigos da fé cristã porque empregavam bebidas alucinógenas em rituais pagãos, para as práticas de curas das enfermidades, adivinhações e magias. Entretanto, Padre José de Anchieta²³² (1534-1597) teve a pretensão de persuadir os nativos para aceitação da cura cristã para as enfermidades.²³³ Ele relata que no Brasil os colonos do século XVI, mesmo “os mais ricos e honrosos”, incluindo os missionários, andavam todos com os pés nus, à maneira dos indígenas; costume este que se prolongou até o século XVII²³⁴. Anchieta proibiu as bebidas alucinógenas entre os indígenas, pois, de acordo com a doutrina da Igreja, pretendia-se ter um corpo indígena domado e essas práticas os afastavam da consciência²³⁵. O universo da cultura indígena e suas manifestações eram sempre questionados pelos missionários. Assim surgiam comentários moralizantes como o de Manoel da Nóbrega (1517-1570)²³⁶, em 1549, que lamentava a falta de ceroulas para os

²²⁹ BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979, p. ?

²³⁰ CARTA ao Nosso Pai “*Informações da Província do Brasil*”. 1585. ANCHIETA, José de. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões (1554,1594)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933, p. 433.

²³¹ “The pajé spoke truthfully on religious matters owing to the persuasive power of his healing rituals, and this inspired belief in the preaching of the priests. PAES, Maria Paula, “Religious resistances and social-cultural adaptations of the Natives in Portuguese America - Seventeenth and Eighteenth Centuries”, In. *History Society Journal*, Oxford University Press, 2013, p. 235.

²³² ANCHIETA, *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões, (1554,1594)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933, p. 179.

²³³ ANCHIETA, José de. *Informações da província do Brasil para nosso padre, 1585*. In: *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões (1554-1594)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933, pp. 170-181.

Site: <www.bn.br/portal/>. Consultado em: 18/11/2012.

²³⁴ ANCHIETA, *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões, (1554,1594)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933, pp. 181-186.

²³⁵ ANCHIETA, José de. *Informações da província do Brasil para nosso padre, 1585*. In: *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões (1554-1594)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933, p. 84.

²³⁶ NÓBREGA, Manuel da. *Carta do padre Nóbrega ao padre Simão Rodrigues de Azevedo*. Bahia, 1549. In: Nóbrega, *Cartas do Brasil*, p. 74.

autóctones²³⁷. Gandavo, na metade do século XVI, comentava sobre a nudez indígena, sobre o estranhamento com os hábitos vestimentares e os adornos corporais:

Têm esses índios machos por costume arrancarem toda a barba (sic) e não consentem ter nenhum cabelo em parte alguma de seus corpos, salvo na cabeça, ainda que ao redor dela e por baixo tudo arrancam. As fêmeas prezam muito seus cabelos e os trazem muito compridos e penteados, e a geralmente são atados. Os machos costumam trazer o beijo furado com uma pedra dentro, por galanteria; outros há que trazem o rosto todo cheio de buracos e assim parecem muito feios e disformes: isso lhes é feito ainda quando são meninos. Também, alguns índios andam pintados por todo o corpo, sobre o qual fazem uns riscos de muitas maneiras e apõem-lhe uma certa tinta. Ficam sempre os mesmos riscos inscritos na carne; isto só o traz quem tem feito alguma valentia. Assim tanto machos como fêmeas costumam tingir-se com o sumo duma fruta que se chama jenipapo, que é verde quando se pisa e depois, que a põem sobre o corpo e se enxugam, fica muito preta. Por muito que se lave não sai antes de nove dias, e isso tudo o fazem por galanteria.²³⁸

Além da falta das vestimentas e dos extravagantes adornos de corpo e na percepção dos missionários, a organização social dos indígenas era motivo de desagrado, pois estes não seguiam em nada os padrões europeus. Gandavo²³⁹ através de uma visão moral cristã, discorre sobre a preocupação com a sexualidade dos indígenas a partir da observação dos grupos e da maneira como estes dividiam a comunidade. Havia grupos que respeitavam as escolhas femininas, nas quais, algumas índias se relacionavam com as mulheres e não aceitavam ter relações com os homens. Entretanto, outros grupos dividiam a comunidade em posições masculinas e femininas, cisão que imprimia um modelo mais familiar na apreciação dos conquistadores.

Segundo os relatos de Jean de Lery (c. 1536-1613), pastor missionário e escritor francês, a imposição do vestuário moralizador europeu encontrou maior resistência das mulheres indígenas, pois, para elas, estas vestimentas atrapalhavam os cuidados com a higiene corporal. Manter-se limpo estava relacionado aos hábitos de higiene do corpo através de banhos e do asseio do corpo. A alegação dessas mulheres era completamente pertinente, visto

²³⁷ LEITE, Serafim. *Breve itinerário para uma biografia do P. Manuel da Nóbrega fundador da Província do Brasil e da cidade de São Paulo (1517-1570)*. Lisboa, Rio de Janeiro: s/Ed., 1955, p. 91.

²³⁸ GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tractado da terra do Brasil no qual se cõtem a informação das cousas que ha nestas partes*. Lisboa: Antonio Gonçalvez, 1576, p. 36 bis e 37. Biblioteca Nacional de Portugal. (Manuscrito original, escaneada) Site: <<http://purl.pt>>. Consultado em: 12/10/2012.

²³⁹ GANDAVO, Pero de Magalhães. *História da Provincia de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil*. Lisboa: Editor Antônio Gonçalves, 1576, p. 34 bis. Biblioteca Nacional de Portugal. Site: <<http://purl.pt>> Consultado em: 12/10/2012.

que o uso de muitos panos por cima do corpo dificultava-lhes o costume de se lavarem com frequência. De Lery conclui dizendo: “nunca conseguimos obrigá-las a se vestir [...] elas diziam que lhes seria muito incômodo de se despir tão frequentemente. Não seria esta uma bela e pertinente razão”²⁴⁰ Portanto, a tentativa de mantê-las vestidas à Moda dos europeus era tarefa difícil, quase impossível; investidas essas frustradas nos primeiros tempos.

A mudança corporal para os indígenas era, ao lado de outros elementos, um dos principais pontos exigidos pelos colonizadores. Visto que, para os indígenas, os ornatos exprimiam igualmente significação simbólica: “[...] cocares, colares, pulseiras, conferiam qualidades propícias. Os colmilhos e garras de onça transmitiam virtudes iguais às dos felinos na caça ou guerra”²⁴¹. O colonizador percebendo que o modo vestimentar para o indígena tinha um valor simbólico dentro do grupo, impôs as suas próprias vestimentas como expressão de seu domínio. As normas que vigoravam, a partir de então, estabeleciam para os indígenas: o uso de roupas, o aprendizado da língua portuguesa, a convivência com outras etnias, - algumas inimigas -, a aquiescência da impossibilidade de se pintar ou usar os cabelos conforme a tradição indígena. As normas coloniais determinavam a obrigação destes nativos se transformarem, conforme as leis impostas pela colonização. A perversidade dos colonos contra os indígenas foi registrada em vários relatos²⁴². Acusados de tentar impedir o avanço da colonização, muitos indígenas foram trucidados pelas tropas formadas para as batalhas. O aniquilamento de muitos e a escravização de outros tantos contribuíram para fazer que os sobreviventes perdessem o orgulho e a noção de pertencimento. Colocados em fazendas ou em aldeamentos, precisavam se adaptar, ou seja, deixar de lado suas práticas tradicionais²⁴³.

O olhar estrangeiro impregnado de uma cultura eurocêntrica viu, a princípio, os indígenas, como povos puros e sem pecado. Num pequeno espaço de tempo, esse olhar mudou e os indígenas passaram a ser considerados selvagens perigosos e pecadores²⁴⁴. O que parecia encantamento foi se transformando em censura dos hábitos culturais e repúdio dos modos de ser dos povos indígenas²⁴⁵. Os indígenas foram identificados como: indiferentes,

²⁴⁰ LERY, Jean de. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil, autrement dite Amerique. - Coustume des femmes sauuages de se lauer souuent*. La Rochelle: par Antoine Chuppin, 1578, Chap. XVIII, p. 127. Site: <<http://purl.pt>>. Biblioteca Nacional de Portugal. Consultado em: 26/9/2012. Obra: original impresso e escaneado Texto original em francês: “il n'a jamais esté en nostre puissance de les faire vestir [...] elles disoyent que ce leur feroit trop de peine de se despouiller tant souuent. Ne voila pas vne belle raison?”

²⁴¹ CARDIM, Fernão. *Tratados da Terra e Gente do Brasil*. Rio de Janeiro: Editores J. Leite e Cia., 1925, p. 197. Reedição integral do texto original.

²⁴² *MONUMENTA Brasiliae*. In.: *Monumenta Historica Societatis Iesu*., vol. 79, 80, 81, 87. Roma, 1956-1960, I v., p. 509-513

²⁴³ DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia. *História do Corpo no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 33/40.

²⁴⁴ PAES, Maria Paula. *A formação do Império e a criação da America Portuguesa*, Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 123.

²⁴⁵ PAES, Maria Paula, *A formação do Império e a criação da America Portuguesa*, Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 121. Cf. MELLO E SOUZA, Laura de. *O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p.?

inconstantes e incapazes de manter o que havia sido ensinado e acordado. Segundo alguns relatos, os indígenas apresentavam resistência ao que para eles era um novo modo de vida, faziam, portanto, trocas ponderando seus benefícios e suas perdas²⁴⁶. Um dos objetivos dos relatos sobre os costumes indígenas endereçados ao público europeu passou a ser o de mostrar o caráter selvagem dos indígenas. O pânico de ser “devorado” pelos indígenas estava presente em muitos dos relatos do século XVI até o século XVIII²⁴⁷. Visto isso, esse sentimento se traduziu em muitas críticas desdenhosas sobre as formas vestimentares dos indígenas relatadas por alguns colonos: “as mulheres usavam umas redezinhas com que tampavam as partes vergonhosas”²⁴⁸. Couto Reis ainda ressaltou: “Somente usavam roupas quando iam ao povoado em busca de ajuda”²⁴⁹. Ricardo Flecknoe, jesuíta irlandês, visitante do Brasil em 1648, dizia: “Homens e mulheres andam geralmente nus, usando apenas um trapo que lhes esconde as partes genitais, o que ninguém desejaria ver aliás, pois é o resto bastante repugnante”²⁵⁰.

A prática de controle dos colonos sobre os indígenas baseava-se na ideia de que se estes aceitassem a conversão, pois se tinha uma imagem de um “selvagem” passível de conversão. A escravização dos grupos indígenas era percebida pelos colonizadores como uma forma de mantê-los sob controle e destribalizados. Isso contribuía para um modelo de civilização imposto à Colônia, e posteriormente ao Império, onde o controle se estabelecia pela manutenção de uma mão de obra escrava disponível e numerosa²⁵¹. Mesmo nos registros dos viajantes que defendiam os índios da escravização, da exploração e do confisco de suas terras, estes também os identificavam como seres exóticos, “primitivos” e destituídos

²⁴⁶ PAES, Maria Paula, *Religious resistances and social-cultural adaptations of the Natives in Portuguese America - Seventeenth and Eighteenth Centuries*. In. *History Society Journal*, Oxford University Press, 2013, p. 281.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 251-252. FLECKNOE CARDIM Ver FLECKNOE, Richard. apud TAUNAY, Affonso de E. (da Academia Brasileira). *Visitantes do Brasil Colonial (Séculos XVI-XVIII)*. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1938. (série 5 - Brasileira - v.19 - Biblioteca Pedagogia Brasileira). Site: <<http://www.bn.br/portal/>>. Consultado em: 15/01/2013. ou CARDIM, Fernão. *Tratados da Terra e Gente do Brasil*. Rio de Janeiro: Editores J. Leite e Cia., 1925, p. 197. Reedição integral do texto original. Site: <<http://purl.pt>> Biblioteca Nacional de Portugal. Consultado em: 12/10/2012. STADEN, Hans. *Verdadeira História e Descrição de um País de Homens Selvagens, Nus e Comedores de Homens situado no Novo Mundo*. (1557). Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional.

²⁴⁸ FLECKNOE, Richard. apud TAUNAY, Affonso de E. (da Academia Brasileira). *Visitantes do Brasil Colonial (Séculos XVI-XVIII)*. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1938, p. 77. (série 5 - Brasileira - v.19 - Biblioteca Pedagogia Brasileira). Site: <<http://www.bn.br/portal/>>. Consultado em: 15/01/2013.

²⁴⁹ COUTO REIS, apud DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia. *História do Corpo no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 50.

²⁵⁰ FLECKNOE, Richard apud TAUNAY, Affonso de E. (da Academia Brasileira). *Visitantes do Brasil Colonial (Séculos XVI-XVIII)*. (série 5 - Brasileira - vol.19 - Biblioteca Pedagogia Brasileira) São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1938., p. 77. Site: <<http://www.bn.br/portal/>>. Consultado em: 15/01/2013.

²⁵¹ FREIREYSS, G. W. *Viagem ao interior do Brasil*. FREIREYSS, G. W. *Viagem ao interior do Brasil nos anos de 1814-1815*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, vol. XI - 1906/1907. Traduzido por Alberto Lüfgreen. Biblioteca Digital Curt Nimuendaju: http://biblio.etnolinguistica.org/freireyss_1906_viagem, p.87. Site: <<http://biblio.wdfiles.com/>> Consultado em: 04/05/2014.

praticamente dos “benefícios” da civilização²⁵². A história dos indígenas no Brasil está diretamente ligada à história do controle sobre suas vidas, sobre suas culturas e sobre seus corpos. Corpos estes foram utilizados para a imposição das práticas culturais dos colonizadores.

O sistema missionário por um lado e o escravocrata por outro, continuaram a exercer o controle sobre a população nativa, na América portuguesa. A escravidão se transformou em um elemento chave de compreensão do funcionamento da sociedade colonial. Portanto, esse regime, partindo da concepção hierárquica que fundamentava as sociedades do antigo regime, legitimava e naturalizava as desigualdades sociais.²⁵³

2.2.2 - Povos negros



Fig. 15 – *Desembarque*. Johann Moritz Rugendas.
Biblioteca Municipal Mário de Andrade (São Paulo)

Os indígenas, geralmente, advinham das regiões selvagens vizinhas ao local de sua catividade, regiões estas que por natureza e por tradição lhes eram originalmente de convívio fácil, porém inóspita ao senhor escravagista e aos capangas a seu serviço. Povos caçadores e coletores, eles tinham um regime essencialmente de subsistência alimentar e não faziam armazenagem. O conhecimento da flora e da fauna local lhes propiciava os meios para se

²⁵² HANSEN, João Adolfo. Imagens de missionários jesuítas nos textos de Nóbrega e Anchieta. In.: MOREAU, Filipe Eduardo. Os índios nas cartas de Nóbrega e Anchieta, p. 13.

Cf. LEITE, Serafim S. J. Breve itinerário para uma biografia do P. Manuel da Nóbrega fundador da Província do Brasil e da cidade de São Paulo (1517-1570), p. 85. MB, I v., p. 426.

²⁵³ PAES, Maria Paula, *A formação do Império e a criação da América Portuguesa*, Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 87.

proteger, se tratar e se alimentar, favorecendo-lhes a fuga relativamente bem sucedida. Isso atrapalhava sobremaneira às atividades das fazendas. Assim, o indígena não correspondeu às exigências do novo regime de trabalho agrário, por sua natureza livre e comunitária de partilha. Ele não suportava a catividade e o esforço de um trabalho de acúmulo e de produtividade. Foi então preciso substituí-los pela energia vigorosa do negro, que demonstrava submissão e tolerância à sua condição. Na verdade, o homem negro, comparando-o ao índio desraigado, estava acostumado ao labor de um sistema agrícola e, portanto, estaria mais apto ao regime de trabalho na Colônia. Poder-se-lhe-ia talvez atribuir parte de sua melhor adaptabilidade, contrapondo-a ao do homem branco recém chegado da Europa; pela sua aclimação ao meio físico de latitude correspondente à sua terra de origem, além das tradições alimentares trazidas consigo da África para a Colônia. A isso, adiciona-se o fato destes terem localmente aclimatizado essas práticas alimentares pelo plantio e pela criação de animais de abate produzidos onde trabalhavam, o que contribuía a uma relativa e maior regularidade alimentar, mais rica em carboidratos e mais adequada aos intensos esforços físicos do trabalho escravo. Portanto, esse fato permitiu que tanto “nossas instituições sociais, quanto nossa cultura material deixassem-se alargar da influência ameríndia, como mais tarde da africana [...]”²⁵⁴

A partir de 1549, os negros africanos são trazidos da África, como escravos. O primeiro contingente da população negra africana é desembarcado em São Vicente, na Bahia. Cada colono recebeu de D. João III a autorização para possuir até 120 africanos para as suas propriedades. Muitos desses colonos, no entanto, protestaram contra o limite estabelecido pelo rei, pois desejavam importar um número bem superior. Bem antes dessa data já haviam entrado negros no Brasil. Afirmam alguns historiadores que mesmo na nau Bretoa, para aqui enviada em 1511 por Fernando de Noronha, já se encontravam negros a seu bordo.²⁵⁵

A consolidação da economia colonial intensificou o tráfico de africanos para o Brasil, especialmente para o Nordeste, onde um tipo de produção agromanufatureira se concentrou e floresceu com o cultivo da cana de açúcar. Segundo o historiador Pandiá Calógeras²⁵⁶, durante o século XVIII houve o maior desembarque de africanos, a média teria chegado a 55.000 aportados anualmente. Essa massa populacional negra de escravos africanos, embora

²⁵⁴ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 231.

²⁵⁵ MOURA, Clóvis. *História do Negro Brasileiro* São Paulo: Ed. Ática S.A., 1992, p. 41.

²⁵⁶ Engenheiro, geólogo e político brasileiro, de origem grega, exerceu o cargo de deputado federal, Ministro da Agricultura, Comércio e Indústria (1914) e o da Fazenda (1916). Outras obras: *Os jesuítas e o ensino* (1911), *Política Externa do Império*.

concentrada especialmente na região nordestina, espalhou-se, em maior ou menor quantidade, por todo o território nacional.²⁵⁷

Neste momento mesmo, há um navio negreiro desembarcando sua carga, e os escravos estão cantando enquanto vão para a praia. E assim, ao comando de seu feitor, estão a cantar uma das canções de sua terra em um país estranho. Pobres desgraçados! Pudessem eles antever o mercado de escravos, a separação de amigos e parentes a que ali se procederá, a marcha para o interior, o trabalho nas minas e nos engenhos de açúcar, e a canção deles seria um grito lamentoso. Mas aquela graça da “cegueira quanto ao futuro”, concede-lhes umas poucas horas da amarga alegria. Este é o principal porto de escravos no Brasil; e os negros me parecem ser de uma raça mais bela e mais forte do que qualquer outra já vista. (Bahia)²⁵⁸

O reverendo Henry Koster, em sua obra “Travels in Brazil” datada do século XIX, descreve as condições do comércio negreiro e a falta de humanidade com que os homens negros eram tratados. O vestuário é também evidenciado como algo que pretendia dar um pouco de alento, cobrindo o corpo. Ele fala de maneira descritiva permitindo-nos formalizar uma imagem da vestimenta da população de escravos negros. Entretanto, as vestes descritas não identificam o grupo quanto a sua etnia que poderia ser expressa através de seu vestuário. Na verdade, eles foram despojados de seus aparatos indumentários próprios de sua cultura para então perderem a noção de pertencimento. As condições eram tão precárias e humilhantes que, desejosos de escapar do estado de opressão e humilhação, se animavam quando surgia um comprador qualquer que lhes fornecesse “um grande pano de baeta* e um chapéu de palha”; talvez até como maneira de estabelecer algum padrão de identificação de propriedade.

Aqui eles [os escravos] são colocados nas ruas diante das portas dos proprietários, em detrimento da decência, da humanidade e da devida atenção à salubridade da cidade. [...] Durante o dia, algumas das ruas de Recife se encontram, parcialmente, alinhadas, com esses miseráveis seres, deitados ou sentados em promiscuidade pelos caminhos, em número que atinge às vezes a duzentos ou trezentos. Os homens usam ao redor da cinta um pedaço de pano azul, puxado entre as pernas e preso nas costas. As mulheres recebem um pedaço maior de

²⁵⁷ CALÓGERAS, João Pandiá. *Formação histórica do Brasil*. Rio de Janeiro, 1930, p. 58, apud FREYRE, Gilberto. Casa Grande e Senzala. São Paulo: Editora Global, 2008, p. 502.

²⁵⁸ GRAHAM, Mary. *Journal of voyage to Brazil, and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823*. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternoster - Row; and J. Murray, Alpe-marle - Street, 1824. ORIGINAL: LC - Library of Congress - Washington D.C. - USA. <site: www.loc.gov> Consultado em: 8/01/ 2013.

(*Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990, p. 364) GRAHAM, Mary. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990, p. 191.

pano, que é usado como saia; e às vezes dão-lhes outro, com o fim de cobrir a parte superior do corpo. [...] À noite, eles são conduzidos a um ou mais armazéns e o condutor fica de pé, contando-os à medida que eles passam. São trancados, e a porta é aberta de novo ao romper do dia seguinte. [...] O desejo dessas míseras criaturas, de escapar a este estado de inação e desconforto, manifesta-se quando aparece um comprador. [...] O comprador dá a cada um dos seus escravos recém-comprados um grande pano de baeta* e um chapéu de palha e leva-os o mais depressa possível para a sua fazenda.²⁵⁹

Segundo Freyre, o negro africano foi obrigado a se despir de sua camisola de malê para vir de tanga nos navios negreiros, da África para o Brasil, e para, de tanga ou calça de estopa, tornar-se carregador de “tigre”²⁶⁰. Nestas longas viagens morriam milhares de escravos e podiam se considerar felizes aqueles que chegavam com vida ao Brasil, posto que a morte talvez lhes trouxesse benefício, porque os livraria da miséria²⁶¹. A escravidão atuou como forma de opressão e crueldade, destruindo qualquer tipo de sentimento de pertencimento. O negro africano encontrou-se num território hostil afastado de seu meio cultural e de seu vínculo familiar.

No entanto, no Brasil, a sociedade de formação portuguesa tornou-se, conforme Freyre, a primeira sociedade moderna constituída nos trópicos com características nacionais e qualidades de permanência. “O português [...] por todas aquelas felizes predisposições de raça, de mesologia e de cultura [...], não só conseguiu vencer as condições de clima e de solo desfavoráveis ao estabelecimento de europeus nos trópicos”²⁶², como também, através das relações com os povos nativos e africanos, juntou-se às mulheres indígenas e negras. A partir destas relações, deu-se o surgimento de um grande contingente de população mestiça. Esta seria muito mais adaptada as condições locais e ao clima dos trópicos. Buarque de Holanda acrescenta que o povo português, diferentemente dos povos do Norte, não possuía um orgulho obstinado de raça e isso permitiu uma certa plasticidade social.

Desenvolveu-se assim, uma relação na qual era insignificante o sentimento de distância entre os senhores dominadores e a massa trabalhadora de escravos negros dominados. As relações entre senhores e escravos foram, em muitos casos, tomando um

²⁵⁹ KOSTER, Henry. *Travels in Brazil. Vol. I. 1th ed. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1816*, pp. 415-417. Site: <<https://archive.org>>. Consultado em: 11/11/2012. (1 - cf.anexo)

²⁶⁰ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 398.

²⁶¹ FREIREYSS, G. W. *Viagem ao interior do Brasil*. FREIREYSS, G. W. *Viagem ao interior do Brasil nos anos de 1814-1815*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, vol. XI - 1906/1907. Traduzido por Alberto Lüfgreen. Livro extraído do volume digitalizado pelo projeto Google Books. disponível na Biblioteca Digital Curt Nimuendaju: http://biblio.etnolinguistica.org/freireyss_1906_viagem, p.122.

Site: http://biblio.wdfiles.com/local--files/freireyss-1906-viagem/freireyss_1906_viagem.pdf - Consultado em: 04/05/2014.

²⁶² Ibidem, FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 74.

formato diferenciado. Estas oscilavam entre uma situação de dependência para a uma de proteção, e até de solidariedade entre as partes. O escravo negro adentrava a intimidade da casa grande e “Sua influência penetrava sinuosamente o recesso doméstico, agindo como dissolvente de qualquer ideia de separação de castas ou raças, de qualquer disciplina fundada em tal separação.”²⁶³

Assim, formou-se a sociedade colonial, composta por grupos de senhores brancos proprietários de terras, escravos negros e indígenas destribalizados. Uma parcela da população crescia paulatinamente: a dos libertos, forros ou alforriados – escravos que tinham conseguido libertação, por diversos meios, e passavam a ocupar uma posição delicada nesse modelo hierarquizado e estático. A maior parte da população de escravos estava condenada à miséria e à exclusão. No entanto, existiu uma pequena parcela dessa população que conseguiu adquirir propriedades e se estabelecer.

No século XVIII, a descoberta de ouro e de diamante em Minas Gerais provocou a emigração de homens livres de todo o Brasil e de Portugal, que chegavam continuamente para tentar a sorte e a fortuna. Traziam consigo escravos para trabalhar na rotina dura do garimpo. Havia uma desproporção enorme entre o número de homens e os de mulheres, tanto entre os homens livres quanto entre os cativos. Isso incentivou mais ainda o concubinato entre os homens brancos e as escravas (negras, crioulas, mulatas e *cabras*). A participação feminina entre os libertos foi majoritária. Senhores alforriavam suas companheiras depois de mortos, por meio de testamentos. Muitas dessas ex-escravas desfrutavam de relações estáveis com homens brancos, das quais nasciam filhos, geralmente amparados pelos pais. Elas adotavam uma série de atitudes para tentar apagar o passado de escravidão, miséria e preconceito²⁶⁴.

Neste período e no universo agrário dos latifúndios do interior do país, a relação vai rapidamente mudar do trabalho escravo nas fazendas para o trabalho escravo na mineração. A demanda de escravos era grande e seu preço no mercado cresceu de tal forma que muitos dos que viviam nas aglomerações urbanas foram requisitados ou recomprados para servirem única e exclusivamente nessa nova atividade extrativista. Em contra ponto, a esta utilização da mão de obra escrava como atividade rentável perdurava nas cidades e apesar dos altos valores para sua aquisição. Muitos portugueses aplicavam grandes somas em dinheiro na compra de escravos que serviam para o sustento de seus senhores nas mais diversas tarefas do cotidiano, como: “canoeiros, carregadores de cadeirinhas, carregadores e tecedores de esteiras e

²⁶³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.55.

²⁶⁴ DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia. *História do Corpo no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 207. Verif. p..

chapéus”²⁶⁵, entre muitíssimas pequenas outras atividades. Eles transitavam pelas ruas e mercados e assim eram requisitados para o aluguel na prestação de seus serviços. Os valores diários arrecadados por essas atividades constituíam, para alguns senhores, sua única fonte de renda.

Segundo Holanda a mão de obra do negro alavancou o desenvolvimento dos latifúndios coloniais, sua presença foi fator obrigatório nesse processo. Ao contrário dos negros, os indígenas, moradores da terra, eventualmente, colaboravam para a indústria extrativista, na caça, na pesca, em determinados ofícios mecânicos e na criação do gado. Os indígenas não se adequavam ao trabalho metódico, que exigia apuro e constante dedicação como a exploração dos canaviais. Sua natureza livre ansiava por atividades menos sedentárias, as quais pudessem exercer sem pressão, sem constância e sem vigilância. Os europeus que baseavam sua existência em noções de uma ordem que previa a constância e a exatidão como fundamentos para sua construção social, não aceitava a forma obstinada e livre do modelo indígena. “Este confronto cultural provocou incompreensões recíprocas, entre indígenas e europeus, que, da parte dos indígenas, assumiam quase sempre a forma de uma resistência obstinada, ainda quando silenciosa e passiva, às imposições da raça dominante.”²⁶⁶

Na sociedade colonial o modo vestimentar distinguia os grupos. Através das roupas ficava nítida a composição dos grupos sociais. Com o passar do tempo e gradativamente, os grupos de escravos negros foram construindo, com suas próprias referências étnicas, um tipo de vestimenta que caracterizava uma forma de indumentária peculiar a sua cultura de origem. Na forma de interação entre os grupos de escravos negros e de senhores brancos, havia uma certa permeabilidade, concretizada por pequenas permissões e demonstradas através da exibição de peças do vestuário dos amos. As mais usuais eram: vestidos, saias, camisas e ornamentos. Isso posto, os senhores permitiam a alguns poucos escravos de se apresentarem de forma mais requintada, expondo peças de luxo em sua indumentária que marcava também um grupo especial de negros cativos. Em 15 de dezembro de 1708, os legisladores pediam que fosse instituída uma norma proibindo as negras cativas e forras, e todos os negros e mulatos, de usarem sedas e outros tecidos finos, joias, brocados e adereços de ouro (fig. 9). Nas Cartas do Senado da Bahia²⁶⁷ entre vários assuntos, como impostos e taxas, preços das mercadorias, denota-se que os vereadores também estavam preocupados em fiscalizar “os maus costumes de trajes desonestos e danças lascivas” como as da população de escravos negros. Criar um

²⁶⁵ GRAHAM, Mary. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990, p. 191.

²⁶⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 48.

²⁶⁷ CARTAS DO SENADO DA BAHIA, Referência: VERIFICAR! Sebastião Monteiro da Vide; estudo Introdutório e Edição Bruno Feitler e Evergton Sales Souza (org.) - São Paulo: EDUSP, 2010.

ambiente que depreciasse a população negra era algo estrategicamente interessante para o discurso da elite que ansiava por estabelecer de forma rígida sua distinção social através da vestimenta. “Pelo bem público, reconhecendo quanto a este prejudica o excesso e luxo com que os negros e mulatos se vestem nesta terra, pois deles nascem os roubos e insultos.”²⁶⁸ Além de detalhar o que negros e mulatos poderiam vestir, o Senado ainda tentava normatizar os modos das prostitutas e dos homens do povo, impondo restrições quanto à vestimenta e destacando a forma com a qual deveriam ser transportados: somente deveriam utilizar redes para serem transportados, sendo-lhes proibidas as liteiras* fechadas e ornamentadas com riquezas.

2.3 – A sociedade estamental no Brasil Colonial

2.3.1 – A formação do imaginário na Colônia

A Europa passa por uma grande transformação relacionada à formação dos Estados e à crise religiosa. O Estado absolutista precisava controlar a Igreja e, ao mesmo tempo, dependia de sua legitimação. Todo o movimento, aliás, associava-se a uma relativa laicização da cultura, que cruzava com a quebra da unidade da cristandade medieval, com o advento das Igrejas reformadas.

As transformações religiosas, nas suas duas vertentes – a Reforma heterodoxa protestante e a Reforma ortodoxo-católica –, encaminham conflituosamente o processo, confluindo no princípio do *‘cujus régio, ejus religio’* [seu país, sua religião], pelo qual se expressa a insuperável necessidade de o Estado absolutista manter a unidade religiosa. É nesse contexto que se pode entender o estabelecimento da Inquisição nos países ibéricos, [...] pioneiros na expansão colonial. Portugal foi, aliás, o primeiro país a homologar de maneira integral as decisões do Concílio Tridentino. O Santo Ofício que, como se sabe, atuaria rigidamente na perseguição dos mouriscos e marranos (cristãos-novos) estenderia seus tentáculos para o Novo Mundo.²⁶⁹

²⁶⁸ DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia. *História do Corpo no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 202.

²⁶⁹ NOVAIS, Fernando; MELO e SOUZA, Laura de. *História da Vida Privada no Brasil. Vol. 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 35.

A religião, por meio da catequese, aparece como discurso legitimador da expansão que era vista, como conquista espiritual. É junto ao papado que os reinos ibéricos pioneiros buscam autoridade para dirimir as disputas pela partilha dos mundos a descobrir e, a partir disso, a legitimação da conquista pela catequese. O discurso da fé cristã acompanha toda a colonização moderna. Nas Colônias, o traço exacerbado do domínio cristão se intensifica no sentido de impor uma ordem social. “No plano mais geral da colonização do Antigo Regime, a norma que vigorava era a contradição entre a ideologia (catequese) e a prática (exploração) dos colonizadores”²⁷⁰.

Neste cenário, e do ponto de vista ideológico, pensava-se a exploração como uma prática social, instrumentalizando-se as missões para garantir o domínio territorial e o econômico. Enfim, a formação social no Brasil inicia-se com o isolamento dos colonos, imersos numa atmosfera de exploração e de conflitos, sujeitos a todos os tipos de desfortúnios. Procurar-se-á explorar os pensamentos que articularam as primeiras manifestações para formação de uma estrutura social na Colônia considerando o conjunto de condições materiais, culturais, psicológicas e morais que envolviam as pessoas naquele momento. “A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente desfavorável e hostil”²⁷¹, surgia uma estrutura de organização social dividida em categorias que enquadravam as manifestações do privado e do público (cotidiano), confrontadas com a sensação de ambiguidade e desconforto.

A clivagem das populações coloniais é o ponto mais importante a ressaltar nesse quadro. Segundo Novais a organização social e familiar, bem como as formas de moradia eram diretamente afetadas por essa clivagem fundamental; os tipos de família e as formas de moradia configuravam-se diferentemente nas áreas e nas situações em que dominavam os extremos constituídos por senhores e escravos. Em determinados espaços predominavam as formas de relações intermediárias de homens livres e pobres, pequenos produtores, entre outros. Essas zonas intermediárias propiciaram momentos de aproximação estes que se tornaram um traço marcante da vida nas relações na Colônia. Gilberto Freyre²⁷² salienta que o aspecto positivo da miscigenação deu-se no sentido de ela corrigir a distância social. No entanto, esse modelo imprimia concomitantemente uma forma de dominação entre o senhor

²⁷⁰ Ibidem, p. 33.

²⁷¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 31.

²⁷² FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 33 e 70.

dominador branco e a escrava negra dominada; entrelaçamento este cuja resultante era o filho mestiço que nascia escravo. “A miscigenação foi assim, ao mesmo tempo, um canal de aproximação, um espaço de amaciamento e um território de enrijecimento do sistema.”²⁷³ Esta situação etnológica particular em território português da América devia-se muito à confluência de diversos fatores social, religioso, econômico e topográfico. Desde um ponto de vista antropológico, estes podem ser entendidos como fatores históricos: por sua condição insular relativamente mais isolada do centro europeu e mais exposta à aventura marítima, que contribuíram à formação de um caráter específico português propício à miscigenação. Destarte, este foi um processo pelo qual o branco senhorial português conseguiu compensar a deficiência em volume humano para a colonização em larga escala, a despeito das inúmeras desvantagens: maior número de homens que de mulheres; um número de escravos muito superior ao de homens livres; preconceitos econômico, social, religioso, racial; difícil contato com a Metrópole e, entre os senhores locais, isolamento físico real, vastidão do território, ...

No decurso dos acontecimentos cotidianos, essas semiosferas permanentes e recorrentes interpenetravam-se criando situações e momentos de aproximação, distanciamento e conflito. No Brasil Colonial as relações entre os brancos estrangeiros e as outras etnias foram se mesclando a partir de condicionantes do sistema de produção econômica (monocultura latifundiária) e pela escassez de mulheres brancas, entre os conquistadores.²⁷⁴ Configurou-se assim uma sociedade estamental com vigorosa mobilidade, e é essa conjunção surpreendente, e mesmo paradoxal, que se apresenta como o marco de sua forma original, de clivagem com movimentação.²⁷⁵ É nesse aspecto que consiste a diferenciação ou a oposição entre grupos sociais ou étnicos, estes que serão os norteadores das condições e das manifestações da vida privada na sociedade colonial.

O imaginário medieval que norteava o pensamento, tanto em Portugal quanto na Colônia, estava associado à crença em poderes diabólicos sobre o corpo e a sexualidade. Segundo o discurso religioso, a doença, era compreendida como resultado dos males da alma, vista pelo discurso teológico como castigo em decorrência do pecado. “A hierarquia do pensamento subordinava-se a uma hierarquia cosmogônica. A coletividade dos homens na terra era uma simples parábola e espelhava palidamente a cidade de Deus”²⁷⁶ A associação entre pecado e doença, santos, anjos, amuletos e outros pensamentos ligados ao sagrado e ao sobrenatural faziam parte do cotidiano. Em 1610, o Tribunal do Santo Ofício perseguia os

²⁷³ NOVAIS, Fernando; MELO e SOUZA, Laura de. *História da Vida Privada no Brasil. Vol. 1.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 28.

²⁷⁴ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 32.

²⁷⁵ NOVAIS, Fernando; MELO e SOUZA, Laura de. *Op. cit.*, p. 30.

²⁷⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 33.

judeus, os portugueses e os espanhóis, os negros e os mestiços, além das supostas feiticeiras e bruxas, fato este que deveria alvoroçar a sociedade colonial²⁷⁷. Esses embates ideológicos seriam reproduzidos e adaptados por muitas gerações, tanto em Portugal quanto nas áreas das conquistas. O Brasil foi se construindo neste extenso território, vasto e pouco povoado. O isolamento, a precariedade das condições de existência cotidianas e a impossibilidade de intimidade foram improvisando outras práticas e modos adaptados às novas formas de viver. Os habitantes locais aguardavam as frotas periódicas que vinham do Reino, trazendo desde os “filhos segundos da nobreza, os aventureiros de caráter, os réus da justiça civil ou inquisitorial, as órfãs da rainha em busca de marido honrado ou ambicioso”²⁷⁸. Além disso, transportavam nas embarcações matéria-prima e ferramentas, para as construções; bem como escravos negros para os engenhos dos povoados. Os habitantes da Colônia viviam em condições precárias nas quais percorriam caminhos difíceis; deparavam-se com uma geografia de morros e encostas onde se colocavam a espreita da aproximação de algum navio corsário. Encontravam-se em precárias moradias e presídios de pau a pique; trabalhavam em roças e entre bandidos recrutados à força; embrenhavam-se nas matas na tentativa de combater o ataque dos indígenas, enfim, enfrentavam grandes obstáculos para firmarem novos povoamentos.

2.4 – O modo vestimentar na Colônia

2.4.1 – A vestimenta dos Colonos

As ocorrências do vestuário, mesmo que de maneira discreta, faziam parte do universo de hábitos e costumes, no decorrer dos séculos de colonização portuguesa no Brasil. A maneira de pensar o mundo e tudo que envolvia um novo olhar para o corpo, seu lugar e sua sacralização partiam da ideologia cristã que vigorava no Ocidente Europeu e foi introduzida pelos portugueses na Colônia. A alimentação, a higiene, o trato do corpo e das doenças estavam, de certa forma, vinculados a um conjunto de valores culturais lusitanos. Todavia estes também sofreram grandes mudanças devido à mescla cultural.

²⁷⁷ VIDE, Sebastião Monteiro da. *CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA*; estudo Introdutório e Edição Bruno Feitler e Evergton Sales Souza (org.) - São Paulo: EDUSP, 2010, pp. 459-463.

²⁷⁸ NOVAIS, Fernando; MELO e SOUZA, Laura de. *História da Vida Privada no Brasil. Vol. 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 42,44, 47.

A indumentária de Moda, com destaque para a maneira de trajar, as regras e os modos refinados europeus foram trazidos à Colônia pela família real portuguesa. A análise de questões que envolveram o cotidiano possibilita a compreensão das transformações ocorridas e que de certa maneira concorreram para a consolidação de “uma forma de ser e pertencer”²⁷⁹ na Colônia portuguesa. A história do cotidiano irá de certa maneira direcionar os estudos sobre as sensibilidades que promoveram a assimilação de hábitos relacionados às normas de comportamento tanto para a alimentação, quanto para o vestuário no Brasil português, ou seja, para apuração do que viria a ser uma construção do “gosto” a partir de um modelo europeu.

No cenário do século de XVIII, os problemas estruturais da economia interferiam diretamente no cotidiano das pessoas. Tudo que envolvia o plantio, a instalação do maquinário, a contratação de mão de obra especializada e a compra de escravos, impunham capitais vultosos. A construção e a conservação, a estocagem e manutenção do sistema da produção ao armazenamento, exigiam grandes despesas, por isso alguns fidalgos encontraram grandes obstáculos para preservarem suas lavouras. Entretanto, a preocupação em manter um certo *status*, ainda vindo da Corte, envolvia o universo de alguns fidalgos cujos pensamentos expressavam sua aflição. “Esta hipertrofia dos ideais autênticos ou supostos da classe nobre responderia, no caso, à necessidade de compensar interiormente e para os demais uma integração imperfeita na mesma classe. A invenção e a imitação tomaram o lugar da tradição como princípio orientador, sobretudo no século XVI, quando se tinham alargado as brechas nas barreiras já de si pouco sólidas que, em Portugal, separavam as diferentes camadas da sociedade.”²⁸⁰

Castelo Branco deixou claro em suas palavras a indignação de seu atual estado, que refletia os problemas contextuais que envolviam a Colônia. Estado que lhe impunha se apresentar em aquém de sua condição social: “ficaram a meu cargo três casas e um labirinto de demandas mal-encaradas; que queria V. M. mandava, até o último real [...] Então o que havíamos de comer eu, minha mãe e minhas irmãs no convento? Que havíamos de vestir?”²⁸¹. Nota-se a grande preocupação dos nobres de origem em conservar certo nível ostentatório de vida, mesmo que à revelia, paradoxalmente, de seus proventos. Apesar da decadência, o fidalgo necessitava ser reconhecido como pessoa de fino trato, identificado à “nobreza”, numa Colônia onde isso significava pertencer ao topo da pirâmide social. Remarca-se o seu

²⁷⁹ DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia. *História do Corpo no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 185

²⁸⁰ HOLANDA, Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 113.

²⁸¹ CASTELO BRANCO, Antônio. Reprodução e publicação de manuscrito: Borrador, em agosto de 1742, Bahia (século XVIII); por NOVAIS, Fernando; MELO e SOUZA, Laura de. *História da Vida Privada no Brasil. Vol. 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 285. Manuscrito Original de 1742, pertencente a Coleção José Mindlin, doada para Biblioteca da USP - São Paulo, p. 286.

empenho na conservação do aspecto vestimentar, algo que denotava grande importância, pois quando lhe faltava uma camisa reclamava ansioso:

como hei de luzir para manter nesta cidade, público, o esplendor, estimação e respeito da casa, pois fiquei em lugar de V. M. tratando-me com os melhores da terra diante dos quais é preciso que traje com o mesmo asseio e sendo impróprio que haja eu de andar sujo e roto como com efeito andava e não sei se ando [ainda]²⁸².

Vestir-se com requinte, com tecidos importados e raros dos países do Oriente e da Europa (França, Inglaterra), os quais chegavam à Colônia via Portugal, falar bonito, e pavonear opulência eram as preocupações tramadas na vida íntima para então serem exibidas na rua. Para os homens de origem nobre, ter amigos influentes, ser reconhecido ou conversar com alguém importante em público, ser recebido na casa de um personagem notório ou tê-lo à sua mesa, eram signos de prestígio que ligavam o mundo privado ao mundo exterior.

Segundo Novais, Castelo Branco era o perfeito retrato da crítica que, trinta anos depois, Luís dos Santos Vilhena, professor português de grego em Salvador, fazia àqueles que esnobavam uma riqueza falida: “outros, [...], há que se preocuparem da mania de ser nobres antes que tivessem com que ostentar essa quimérica nobreza, [...] tanto se carregam dos apelidos de muitas das famílias ilustres da Corte e tanto se empavonam com esta imaginação, que tem para si que um Duque é nada à sua vista.”²⁸³

Na verdade, tudo que externasse prestígio, que denotasse signos de uma posição social como os presentes, as camisas ricamente confeccionadas, o “hábito de Santiago”, eram elementos identitários de uma posição particular naquela sociedade. A privacidade se forjava, em grande parte, por causa das relações existentes na esfera do público ou daquilo que se traduzisse externamente o prestígio: presentes, camisas bonitas, hábito de Santiago, signos, enfim, que servissem para identificar um específico lugar social.²⁸⁴

Nas cidades da Colônia, muitas mulheres desenvolviam as tarefas corriqueiras de senhoras de engenho como a costura, o bordado e a oração. Cabia-lhes também, a distribuição das tarefas entre as escravas: desde a fabricação de doces, que os escravos levariam para vender na cidade, até a de costura, pois as escravas cortavam e cosiam todos os trajes: das

²⁸² Ibidem, op. cit., p.286.

²⁸³ VILHENA, Luiz dos Santos. *Recopilação de Noticias Brasilicas Contidas em tres Cartas. Escriptas da Cidade da Bahia por hum a outro Amigo em Lisboa debaixo de nomes alusivos, noticiando o das Capitania de Pernambuco e Goyaz e terminando finalmente Com a recopilação de alguns pensamentos políticos aplicados em parte as Colonias Portuguezas no Brasil. Tomo I.* Compilação manuscrita de cartas, 1802, p.335. < <http://objdigital.bn.br>> Consultado em: 22/02/2013.

²⁸⁴ NOVAIS, Fernando; MELO e SOUZA, Laura de. *História da Vida Privada no Brasil. Vol. 1.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 287.

crianças, do dono e da dona da casa. Era ainda comum fazerem guardanapos, lenços e bordá-los com ponto crivo* (tipo de bordado feito pelas senhoras portuguesas), os quais também eram vendidos pelos escravos. As senhoras das classes mais abastadas, tinham pouca preocupação com os afazeres da casa, se encarregavam pois, em dar ordens aos escravos, em preparar doces finos para o marido e em cuidar dos filhos. Muitos foram os comentários sobre os afazeres das senhoras, ou os poucos “afazeres” destas:

Os trabalhos das mulheres, que pouco se preocupam com os arranjos da casa, entregues à escravas, são de costura, bordados e a confecção de flores artificiais e artefatos de casa. Em todos estes mostram não só bom gosto como muita habilidade. Pode-se, muitas vezes, censurá-las do pouco amor que revelam pelos maridos ou filhos.²⁸⁵

As mulheres de família que não possuíam dote para contrair matrimônio eram reclusas em conventos e a confecção de ricos bordados que enfeitavam os enxovais dos nubentes e dos batizados ficavam a seus encargos. “Preparavam com esmero a “cama dos noivos” – fronhas, colchas, lençóis, tudo bordado com capricho, em geral, por mãos de freiras; exposto no dia do casamento aos olhos dos convidados.”²⁸⁶ Os conventos, como o de São Bento e do Carmo na Bahia, eram espaços das mulheres da elite, descendentes de famílias ilustres que viviam na própria cidade ou em regiões próximas aos estabelecimentos. O famoso Convento do Desterro encastelava a nata da fidalguia colonial. Inferem-se, dos registros, os acontecimentos corriqueiros da vida cotidiana dos colonos. O casamento era dos fatos mais ostentatórios na vida patriarcal, no qual as danças europeias transcorriam-se na casa-grande e, de outro lado, o batuque africano acontecia no terreiro, uns e outros conforme suas respectivas e distintas tradições nativas.

Um casamento na alta sociedade ocupa muitos dos faladores do Rio. [...] Não é permitido aqui a nenhum solteiro comparecer a um casamento; a cerimônia se realiza na presença dos parentes próximos, desde que casados, de ambos os lados. A mãe da noiva comunica à Corte, se ela pertence a uma categoria que exija isto; depois do que, as senhoras visitam-na e começam a cumprimentar os outros membros da família.²⁸⁷

²⁸⁵ FREIREYSS, G. W. *Viagem ao interior do Brasil nos anos de 1814-1815*. São Paulo: Revista do Instituto Histórico e Geográfico, vol. XI - 1906/1907, p. 116. Site: <www.biblio.wdfiles.com> Consultado em: 04/05/2014.

²⁸⁶ Ibidem.

²⁸⁷ GRAHAM, Mary. *Journal of voyage to Brazil, and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823*. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternoster - Row; and J. Murray, Alparle - Street, 1824. ORIGINAL: LC - Library of Congress - Washington D.C. - USA. Site: <www.loc.gov> Consultado em: 08/01/ 2013.

O dote de casamento, era algo de grande importância nas negociações familiares, como foi dito, era obrigação à qual não se furtavam os pais da nubente. O vestuário era peça fundamental do dote de casamento e estava atrelado a uma lista de compromissos de responsabilidade do pai da noiva. Este dava ao noivo: escravos, instrumentos de lavoura, cabeças de gado, e ainda o enxoval da noiva que consistia “de sua indumentária* nupcial composta de sempre de um anel, par de brincos de ouro, botinas, *chapins** de Valença, do vestido nupcial para ir à porta da igreja, dos vestidos de gala, vasquinha*, gibão* e de seu manto para as festas da vila”²⁸⁸, sem falar no mobiliário e dos objetos considerados para “limpeza da casa”, que vinha a ser a cama e as roupas.²⁸⁹ Gregório de Matos poeta baiano do século XVII, em sua obra literária acrescentava alguns conselhos na “regras de bem viver” destinadas aos noivos, as quais teriam de ser respeitadas, sobretudo pelas mulheres. Não cabia à esposa abrir a boca para falar antes do marido, poderia ir poucas vezes à janela da casa e deveria mostrar-se como “mulher que poupa”, remendando as roupas do marido. Deveria também esperá-lo para jantar comportadamente sentada numa almofada, sabendo “coser”, “assar” e fazer-lhe “bocadinho mui caseiro”. Além disso, não deveria negligenciar aspectos físicos da relação conjugal e recomendava que esta ao receber o marido, vindo de fora: “quando vier de fora, vá-se a ele, e faça por se unir pele com pele”.²⁹⁰

A influência moura no Brasil também se vê identificada através dos traços culturais que se manifestaram como: o ideal da mulher voluptuosa e bonita, o gosto dos banhos de gamela ou de “canao”; o gosto da água corrente nos jardins das casas-grandes; o sistema das crianças cantarem suas lições de tabuada e de soletração; o hábito das mulheres irem à missa de mantilha, com o rosto tapado, como o hábito das mulheres das mulheres árabes. “Lembremos, para começar, que as mulheres coloniais poucas vezes saíam. À missa iam elas raramente, recatadamente, embrulhadas nas suas mantilhas de bioco*, pelo lusco-fusco da madrugada. Quando iam.”²⁹¹ Dos séculos XVI ao XVIII, os rebuços e mantilhas predominavam por todo o Brasil, dando às Modas femininas um ar mais oriental que europeu. Os rebuços* eram uma espécie de “dominós pretos”*, “mantilhas fúnebres em que se andam amortalhadas muitas das beldades portuguesas”²⁹² Além disso, o belo tapete turco onde as senhoras se sentavam para receberem as suas amigas, a arte dos azulejos absorvida pelos portugueses da cultura moura e árabe.

²⁸⁸ NOVAIS, Fernando; MELO e SOUZA, Laura de. *História da Vida Privada no Brasil. Vol. 1.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 287.

²⁸⁹ MATOS, Gregório. *Crônica do Viver Baiano Seiscentista.* Obra Poética Completa. Códice James Amado, Vol. II, Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 827.

²⁹⁰ *Ibidem*, pp. 722, 826.

²⁹¹ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis, 1763-1808.* Brasília: Ed. do Senado Federal, 2008, p. 226.

²⁹² FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 299.

É difícil imaginar as mulheres fidalgas vestidas com roupas pesadas e requintadas, que se arrastavam pelas ruas “[...] no começo do século XVIII, [...] Eram saias montadas em vastíssimas armações de arame trançado, ou de barbatanas de baleia, que roçavam o solo, e de onde as mulheres deslizavam,”²⁹³ num ambiente inóspito onde as cidades e vilarejos da América portuguesa, eram completamente desprovidos de condições de higiene. “As ruas eram verdadeiros esgotos a céu aberto, os animais domésticos aliviavam-se às portas das casas; os tonéis com dejetos eram despejados pelos escravos e a varíola propagava-se”²⁹⁴. A total falta de higiene pública era contrabalançada pelo polimento dos cidadãos que tinham mais acesso a educação, e também pelo policiamento das condutas em relação à higiene ou ao corpo, revelando a necessidade de um espaço privado para a intimidade e para os cuidados de si. Portanto, as preocupações nesse quesito desdobravam-se em cuidados com os banhos e com a vida sexual. O afinamento gradual das normas de comportamento refletia-se nas mudanças dos hábitos e, por conseguinte, dos hábitos vestimentares.

Uma das práticas frequentes da nobreza europeia de se deslocar dos centros urbanos para o campo no verão foi preservado na Colônia, e as vestimentas ficavam susceptíveis a essas mudanças. “É costume aqui, e é dos mais naturais e agradáveis, que cada família que pode, passe a viver no campo todo o verão, de modo que as casas, de toda espécie, nos arrabaldes, são procuradas.”²⁹⁵ Mesmo sendo este um hábito agradável, ir para o campo naquela época do Brasil Colônia requeria um grande investimento devido a falta de estrutura das estradas e aos meios de transporte. O centro urbano do Rio de Janeiro ainda estava em construção neste princípio de século XIX, e o campo, por sua vez, era um local ainda mais rudimentar. Os fidalgos eram transportados em carruagens ou mesmo em cavalos em estradas desprovidas de segurança. O pouso era feito em casas de particulares que ficavam ao longo do caminho. As mulheres, em geral, carregavam uma vestimenta longa e pesada muitas vezes eram carregadas pelos criados até a porta das casas para não sujarem as barras das saias.

²⁹³ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis, 1763-1808*. Brasília: Ed. do Senado Federal, 2008, p. 228.

²⁹⁴ MERVEILLEUX apud DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia. *História do Corpo no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 185.

²⁹⁵ GRAHAM, Mary. *Journal of voyage to Brazil, and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823*. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternoster - Row; and J. Murray, Alparmarle - Street, 1824, p. 356. ORIGINAL: LC - Library of Congress - Washington D.C. - USA. Site: < www.loc.gov > Consultado em: 8/01/ 2013.

2.4.2. – O modo vestimentar dos escravos negros

Nessa ocasião, o algodão selvagem cultivado, fiado e tecido pelos indígenas passa por uma produção ampliada e melhorada. A inclusão das várias espécies diferentes, trazidas do Oriente pelos colonizadores portugueses, impulsionou o cultivo dessa fibra nos Estados do norte do país. No século XVIII a cultura algodoeira cresceu nos estados do Pará, do Maranhão, do Ceará, de Pernambuco e da Bahia. A chita*, tecido de algodão com estampa colorida²⁹⁶, de baixo custo e mais adequada ao clima quente dos trópicos, se populariza nas vestimentas dos escravos, dos operários e dos colonos trabalhadores. A chita* permitiu à população menos abastada a introdução de uma pequena fantasia, mais colorida, nas vestimentas (fig. 4).

As mulheres negras usavam saias e blusas muito largas (fig. 4), com o tronco à mostra, confeccionadas com tecidos rústicos, como o “pano da serra”²⁹⁷, feito com fios de algodão cru cultivado no Brasil. As roupas, confeccionadas pelos próprios escravos, logo se transformavam em trapos imundos, em razão da rotina de trabalho. É interessante notar que a nudez dos grupos mais desprovidos não chocava a população tão afeita a regras de comportamento e ao recato. Essa forma hipócrita de olhar devia-se ao fato de se pensar o negro, o índio e os miseráveis de todos os horizontes como seres inferiores, quiçá sem alma; apenas um objeto.

²⁹⁶ PEZZOLO, Dinah Bueno. *Tecidos: história, tramas, tipos e usos*. São Paulo: Editora SENAC, 2007, p. 47.

²⁹⁷ NOVAIS, Fernando; MELO e SOUZA, Laura de. *História da Vida Privada no Brasil. Vol. 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 291.



Fig. 16 – *Carregadores d'água* (1835)
Litografia sobre papel – 24,5 x 30,5 cm
Johann Moritz Rugendas

À população de escravos negros empregados na casa-grande era permitido usar um guarda-roupa um pouco mais completo. Em favor da decência, vestiam calças e camisas de algodão de tramas grossas. As mucamas usavam saias, blusas leves e soltas, panos e xales nas costas e turbantes nas cabeças (fig. 6). O chapéu de feltro escuro e de abas largas também era comum²⁹⁸: singular e completa inadequação do tecido ao clima; deveria esquentar mais do que proteger do sol. Para os pés, algumas escravas usavam chinelas, e os tecidos coloridos eram em geral de chita*. Os cabelos eram muito curtos ou raspados para evitar piolho, carrapatos, pulgas e as doenças por elas transmitidas.

A forma como eram arrumados os cabelos das mulheres negras – raspados ou trançados artisticamente (fig. 5) – variava de acordo com a sua origem étnica e permitia aos portugueses identificarem de que “nações africanas” (designação imprecisa adotada na época, que geralmente se referia aos portos de embarque dos cativos na África) elas eram provenientes: nagô, angola, congo, rebolo, mina, angico e outras. As escravas negras e os escravos indígenas, ou os denominados “negros da terra”, também passaram a andar parcialmente vestidos, de maneira bem semelhante aos negros africanos: as mulheres adotaram as saias e panos grosseiros, e os homens, calças e ceroulas.

²⁹⁸ LEITHOLD, T. von; RANGO, L. von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos*. Coleção Brasileira, vol. 328, p. 22.

No início do século XIX, as gravuras de Debret constituíam fonte por excelência de detalhes das várias formas do vestuário incluindo: penteados, adornos para cabeça e para o corpo, enfeites dos vestidos, tonalidades dos tecidos das vestes das negras pertencentes aos diversos grupos sociais que se formavam.



Fig. 17 – Escravas negras de diferentes nações. (1835)
Litografia sobre papel – 23 x 32 cm
Jean-Baptiste Debret

Numa só imagem Debret registra uma coleção invejável. Com minúcia, ele consegue desenhar os detalhes das vestimentas das escravas negras. A figura central aparece vestindo um traje de corpo alto e isso pode ser notado nas demais figuras de face. No centro, abaixo, o detalhe em laço do vestido realça também o corpo alto da roupa. De maneira geral, a cor clara predomina tal qual era voga na época. As mangas eram curtas e bufantes, os decotes rasos evidenciavam o colo, enfeitado por joias e contas coloridas, as orelhas exibiam brincos e pingentes. Amarrados em lenços, cobertos com véu, ornados com cachos de flores naturais, os cabelos eram penteados em coque alto, ou cortados bem baixo para serem enfeitados em fios de contas coloridas. No busto do vestido eram aplicadas rendas, babados e bordados. Mesmo na mais simples vestimenta pode-se observar algumas particularidades da vaidade feminina no que se refere ao esmero.

As escravas negras se colocavam em torno da casa-grande para venderem frutas e água fresca para os transeuntes. Mesmo se tratando de um dia de trabalho, a vestimenta destas

escravas não estava isenta do capricho na ornamentação. Graham²⁹⁹, visitante inglesa, ao avistar as jovens negras com seus grandes cestos na cabeça tece comentários que informam essa maneira própria da vestimenta das escravas negras em seu dia de labor.

Em torno da casa de guarda, um grupo de jovens negras, de largos e rasos cestos na cabeça, vendiam frutas e água fresca; tinham os cabelos lanudos ornados de guirlandas feitas de altinéia escarlate, bem como as beiradas das cestas Seus xales de azul claro ou brancos estavam atirados com graça por sobre os escuros ombros e as saias brancas.³⁰⁰

Nesse caso não se pode deixar de realçar que este grupo étnico também procurava destacar-se através das roupas. Buscava uma identidade própria e particular a sua indumentária composta de poucas peças que se repetiam com pequenas variações, formando um padrão de referência para aquela população. Conferir alguns detalhes das vestimentas na figura abaixo (fig. 6).



Fig. 18 – *O velho Orfeu africano*. (original: aquarela sobre papel) – 15,6 x 21,5 cm (1826)
Litografia sobre papel – 23 x 32 cm - 1835
Jean-Baptiste Debret

Fazia parte do cotidiano dos viventes da Colônia, avistar um senhor ou uma senhora sendo carregado em liteiras* fechadas (que também podiam ser cadeirinhas, palanquins ou redes para os mais pobres) por dois ou mais homens, seguidos por um cortejo de escravos ou

²⁹⁹ Lady Mary Dundas Graham Callcott nasceu na Inglaterra em 1785. Mais conhecida no Brasil como Maria (ou Mary) Graham. Foi preceptora da jovem princesa Dona Maria da Glória. Durante sua estadia ao Brasil escreveu suas impressões em *Jornal de uma viagem ao Brasil, e residência, durante parte dos anos 1821, 1822, 1823*, ricamente ilustrado por ela mesma.

³⁰⁰ GRAHAM, Mary. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990, p. 147.

mucamas caminhando atrás, todos eles vestidos com roupas de luxo, provavelmente já usadas. A dificuldade na aquisição de peças do vestuário, todas, transportadas por embarcações vindas do Continente europeu, explicava sua escassez, sua raridade em solo colonial e, em consequência, seu preço justificava que fossem adquiridas em primeira mão pelos fidalgos para só então, usadas, elas fossem cedidas aos escravos. Por isso, talvez, distinguem-se, na iconografia, imagens de escravos ricamente e finamente trajados, não só no tecido, mas também no corte e no talhe da roupa. As mucamas acompanhavam as sinhazinhas, moças da elite, nos passeios pela cidade – nas raras vezes em que lhes era permitido, segurando-lhes as sombrinhas para evitar que o sol se lhes escurecesse a delicada pele.

Nenhuma senhora de oito a vinte anos sai à rua sem que lhe siga atrás um negro ou negra bem vestido em traje de seda; se é de família rica ou de posição, acompanham-na mais de um negro ou negra, o que é prova de ostentação, pois não se compram escravos por menos de 50 louis d'or*.³⁰¹

Os senhores mantinham os escravos da casa-grande que lhes serviam de acompanhantes bem-vestidos porque isso lhe assegurava o prestígio perante a sociedade. As vestimentas desses escravos cativos, que serviam como pajens e mucamas, passaram a seguir as referências à moda europeia. Complementavam a sua indumentária com o uso de joias, que na verdade eram também uma forma de demonstração de *status* aos senhores (proprietários). As joias mais apreciadas por negras e mulatas eram as figas, os corais, as pulseiras e as argolas de ouro e prata. Naquela época, quanto mais rico o senhor, mais cativos bem trajados podia exibir.

As lavadeiras, na maioria mulatas, usam longas correntes de ouro ao pescoço e ganham nessa profissão tanto dinheiro que até se permitem ter escravas. As portuguesas de distinção também trazem tais correntes. Quanto mais pesado o ouro e longa a corrente, tanto mais prestígio ganham as classes inferiores³⁰².

Para os senhores fidalgos, era demonstração de poder ostentar-se com os seus muitos escravos bem-vestidos, por isso, se preocupavam em mostrá-los todos bem mantidos. Os escravos que os acompanhavam eram os pajens e as mucamas que costumavam usar roupas à maneira europeia: vestidos, calções, casacas, librés*, coletes, camisas e chapéus. As

³⁰¹ LEITHOLD, T. von; RANGO, L. von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos*. Coleção Brasileira, vol. 328, p. 22.

³⁰² Op. cit., p. 30.

vestimentas eram confeccionadas com tecidos finos e de boa qualidade, geralmente bordada tal qual a vestimentas de seus senhores. Algumas escravas negras mantinham o hábito dos turbantes e lenços na cabeça. (fig.5) e geralmente se mostravam com os pés nus, poucos calçavam sapatos ou chinelos (fig.10).

A população colonial de poucos recursos, também procurava meios de se pavonear através das vestimentas, apesar de estas serem confeccionadas com tecidos de baixo custo, seguiam um padrão que referendava o estilo da classe mais abastada. Através da vestimenta ou costume, conforme indica Barthes³⁰³, estabelecem-se diferenças fundamentais que propiciam a formação de grupos dentro de um universo maior, mantendo-se individualmente a alteridade da Moda. Tendo esta adquirido tamanha importância que sua forma de representação requeria sacrifícios que levavam a enormes dívidas. Para compensar, era usual a utilização da mão de obra escrava como fonte de renda, explorando-os nas atividades urbanas de prestações de serviço diversos como: venda de frutas, doces; como carregadores de água, das liteiras*, de tigres, entre muitas outras. Assim, viviam à custa do trabalho e do aluguel de seus cativos, denominados na época de “escravos de ganho”³⁰⁴.

Poucos negros, mesmo entre os livres, conseguiram ficar muito ricos. Um negro livre, quando sua loja ou seu jardim corresponde ao seu esforço, vestindo-o e a sua mulher com um belo fato e preto, um colar e pulseiras para a senhora, e fivelas nos joelhos e sapatos para adornar as meias de seda, raramente se esforça muito mais, e contenta-se com sua alimentação diária. Muitos, de todas as cores, quando conseguem comprar um negro, descansam, dispensando-se de demais cuidados. Fazem com que o negro trabalhe para eles, ou esmole para eles, e assim, desde que possam comer seu pão tranquilamente, pouco se importam em saber como foi ele obtido.³⁰⁵

Nesta sociedade, a preocupação com a hierarquia era tal que regras eram estabelecidas com intuito de controlar o uso correto das vestimentas³⁰⁶. Muitos adereços compunham a indumentária do cativo, incluindo as joias, com o propósito de chamar a atenção da posição social do senhor, tão mais ricos estes mais bem trajados seus escravos. O requinte das roupas da população de escravos negros causava constrangimento, com isso foram criadas leis específicas que condenavam o uso de tecidos finos, joias, brocados e adereços de pedras e

³⁰³ BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979, pp. 241-242.

³⁰⁴ NOVAIS, Fernando; MELO e SOUZA, Laura de. *História da Vida Privada no Brasil. Vol. 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 291.

³⁰⁵ GRAHAM, Mary. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990, p. 208.

³⁰⁶ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português e latino...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712. Site: <<http://purl.pt>>. Consultado em: 07/10/2012.

metais preciosos. Na visão dos governantes era preciso conter as insatisfações da população com a imposição de leis e normas a ser obedecidas. O vestuário se tornou um símbolo dessa hierarquia, e na sociedade das aparências o fato de se “vestir-bem”, conforme as regras impostas, conferia ao indivíduo condição de influência, mesmo que muitas peças estivessem completamente inapropriadas ao clima. As regras da sociedade que seguiam as Modas europeias vigoravam nos trópicos. A população negra que se tornou livre, mesmo não adquirindo a riqueza, também se apropriava de peças do vestuário que traduziam essa estética da moda de luxo. Enfim, todos em busca da superação de sua condição humana.

Portanto, mesmo enfrentando a dura realidade, alguns poucos negros conseguiram se projetar na rígida sociedade colonial. Freyre cita um professor negro chamado Calisto, oficial da classe letrada de seu tempo, o qual se apresentava ordoxamente vestido: “[...] andava de cartola cinzenta, casaca preta e calças brancas. Trajo de gente de lorde”.³⁰⁷ No Rio e na Bahia, era tradição entre os médicos, os advogados e os professores vestirem-se com sobrecasaca preta acompanhada de cartola. Constata-se aqui, o poder da indumentária, ou do costume segundo Barthes, na “distinção dos grupos profissionais”³⁰⁸ que se estabeleceram na sociedade Colonial. Os anseios em se exibir com as insígnias da moda europeia suplantavam os incômodos de usar trajes inadequados ao clima tropical brasileiro. A falta de adaptação do traje brasileiro ao clima tropical sempre foi um desafio que se prolongou por muito tempo, devido ao *status* em seguir os ditames da moda francesa que era o mais forte veículo de propagação das regras não só da Moda, como também dos costumes através dos manuais de conduta. Em consequência disto, os colonos usavam roupas completamente impróprias para o clima; confeccionadas em tecidos quentes como o veludo, a seda e o damasco. Muitos deles saíam em palanquins* também de seda, de veludo ou de damasco por dentro. “Uns verdadeiros fornos ambulantes, os palanquins* de luxo, cobertos de pesados tapetes azuis, verdes e encarnados ou de grossas cortinas”.³⁰⁹ No entanto, a transigência dos fidalgos com o clima tropical foi se fazendo aos poucos com a introdução de peças confeccionadas com materiais mais apropriados como o “chapéu do chile”* (de palha) e mais tarde com o uso das calças brancas. Atitude que prenunciava uma das primeiras manifestações, dentre outras, de adequações das modas europeias às modas dos trópicos.

³⁰⁷ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 503-505.

³⁰⁸ BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979, pp. 239-240.

³⁰⁹ FREYRE, Gilberto. Op. cit.

2.4.3 – O trato vestimentar do corpo morto

O comércio, a política e a religião eram o pano de fundo para as cerimônias de casamento e bailes. Depois das cerimônias de nascimento, de casamento, da missa dominical, das reuniões políticas, os ritos funerários marcavam a vida na Colônia. Na cultura funerária mesclavam-se tradições portuguesas e africanas. Nessas culturas era recorrente a ideia de que o indivíduo devia preparar-se para morrer, arrumando bem a sua vida, acertando contas com os santos de sua devoção ou fazendo sacrifícios para os seus deuses ancestrais. A casa tornara-se, portanto, o local para se cuidar do morto, onde ele seria preparado, vestido com a sua mortalha e embelezado.³¹⁰ Às crenças que fundamentavam o catolicismo luso-brasileiro associavam o corpo morto ao universo do sagrado. A ideia propagada pela religião católica sobre a ressurreição do corpo morto determinava uma série de práticas, de rituais e de cuidados para se alcançar a salvação da alma: “Pelo que se pode perceber, portanto, apesar de a cultura eclesiástica priorizar a salvação da alma, ao corpo morto também era atribuída uma função ou um papel no processo que culminaria na ressurreição.”³¹¹

A cultura lusitana tinha no catolicismo as representações predominantes no que se refere à concepção sacralizada do corpo morto. Nas concepções católicas ou nas concepções mescladas a elas, se conformaria a rica cultura funerária no Brasil colonial e mais tarde no Império, gerando diferentes atitudes em relação aos despojos mortais e na inumação. Relativamente ao período anterior, as novas “perspectivas materialistas, a concepção biológica evolucionista e individualista da sociedade de produção capitalista nascente proporcionou um olhar menos sacralizador do corpo morto e implicou na sua progressiva desritualização”,³¹²

Observa-se que havia na tradição lusitana a preocupação com a feitura de roupas especiais para a cerimônia funerária. Essas roupas especiais confeccionadas para o morto eram às chamadas mortalhas, “uma espécie de código que permitiria a passagem para o outro mundo”³¹³, algo simbólico que pudesse assegurar uma boa passagem ou uma “boa morte”. A cor branca era usada para a mortalha, principalmente no período escravista. Ainda hoje, tem-se conhecimento da continuidade dessa tradição por alguns grupos da população no Nordeste do Brasil. Até meados de século XIX, o costume era realizar os velórios nas casas da família

³¹⁰ NOVAIS, Fernando; MELO e SOUZA, Laura de. *História da Vida Privada no Brasil. Vol. 1.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 319-326.

³¹¹ NOVAIS, Fernando; MELO e SOUZA, Laura de. *História da Vida Privada no Brasil. Vol. 1.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 295.

³¹² DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia. *História do Corpo no Brasil.* São Paulo: Unesp, 2011 p. 158.

³¹³ *Ibidem*, p. 171.

e/ou nas igrejas, antes do sepultamento. Todos esses rituais para cultuar o corpo do morto tinham como objetivo a salvação da alma. Evidencia-se, na gravura de Rugendas, a organização das pessoas para o ritual dos mortos, na Igreja da Candelária em Pernambuco na quarta-feira de cinzas. Aufere-se o esmero de “Senhores de gravatas de volta, de sinhás-donas e sinhás-moças de penteados altos; tapa-missa no cabelo, [...] luvas, grinalda, livrinho de missa, rosário, grupos de famílias patriarcais, [...] meninas atadas em sedas...”³¹⁴

A gravura de Rugendas reproduz a conformação do espaço sagrado da Igreja onde se organizam os personagens. Na disposição das pessoas, intui-se que este espaço, assim como outros espaços de congregação, permitia certa mobilidade social no sentido de deixar os fiéis participantes em posições hierárquicas de igualdade diante da supra-instituição representante do poder espiritual. Porém, ao mesmo tempo, essa imagem chama a atenção para as diferenças expostas pelas vestimentas, que definem claramente os grupos sociais.



Fig. 19 - Missa na igreja de Nossa Senhora da Candelária em Pernambuco.
Gravura sobre papel.
Johann Moritz Rugendas, (século XIX)

³¹⁴ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 50.

A mulher em primeiro plano, trajada com uma capa de tecido farto, com certeza pertence à classe mais abastada. Sentadas face ao altar, duas mulheres vestidas com esmero, tanto nas vestes quanto nos toucados e ornamentos também fazem parte da nobreza. Ao fundo e à esquerda avista-se uma mulher trajada em veste amarelo-ouro e a outra ajoelhada à sua frente; as duas apresentam-se com a estética da moda da época. No vestuário masculino as cores e os acessórios evidenciam o valor das peças e a posição do grupo. Os escravos negros, que aparecem em menor número, distinguem-se pelas poucas vestes em tons pálidos, cujos raros ornamentos também servem como distintivos de seu grupo.

Enfim, no espaço da Igreja havia formas peculiares que demonstravam a importância dada aos rituais e as vestimentas que eram sempre as mais ricas usadas nesses dias de culto. Eram também inúmeros os símbolos que imprimiam valor naquelas solenidades, principalmente quando se tratava de um clérigo ou do falecimento de um clérigo. Os lutos, tal como se deviam observar na época, estavam inteiramente regulados, mesmo na província, tal qual a vestimenta de luto, que ainda era regulada de maneira especial para as pessoas de Corte³¹⁵. Graham comentou também sobre a importância da ritualização e do luxo nessas cerimônias.

Ao voltar de nossa visita encontramos o enterro de um monge conduzido por vários irmãos de hábito, com círios, livros e campainhas, e todas as solenidades que o sentimento humano inventou para consolar seus próprios temores e aflições, sob o pretexto de honrar os mortos e, para os quais a Igreja romana, em casos como este, acrescentou todo o seu fausto.³¹⁶

³¹⁵ CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Câmara Municipal, 1956, p.30.

³¹⁶ GRAHAM, Mary. *Journal of voyage to Brazil, and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823*. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternoster - Row; and J. Murray, Alparmarle - Street, 1824. ORIGINAL: LC - Library of Congress - Washington D.C. - USA. Site: <www.loc.gov> Consultado em 08/01/ 2013. (*Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990, p. 159)

Capítulo III: Brasil Colônia: a Moda de luxo com a vinda da Corte Portuguesa

As fontes históricas citadas e referenciadas neste trabalho atestam que elas foram consultadas diretamente de seus originais ou mencionadas de fontes de primeira mão reconhecidamente atestadas por sua seriedade e reconhecidas reputação acadêmica. Em alguns poucos casos, nomeadamente assinalados, somente foi possível a certificação ou a transcrição indireta dos originais; porém, mesmo assim, elas foram informadas, e que, por sua importância, escolhemos não deixar de aludir. Apesar disso, essas fontes foram todas citadas nesse trabalho. Algumas ideias originais de autores que contribuíram ao raciocínio quando do desenvolvimento de um ponto de vista defendido neste trabalho, e que, contudo, tenham sido livremente interpretadas, guardaram as referências genéricas – entre páginas – do conteúdo temático contidos e foram citados em bibliografias referenciadas. A livre tradução e a transcrição ao português foram de nossa responsabilidade quando provenientes das seguintes línguas: inglês, francês, espanhol, italiano, para as que couberem. Todas as citações assim como todo o texto do presente trabalho foram redigidas em português atual, considerando-se inclusive as recentes regras do acordo ortográfico da língua portuguesa de 1990. Foram feitas as correções e adaptações às normas ABNT dentro das recomendações e limites aceitos pela Universidade de Brasília – UnB. Qualquer divergência a essa normas provavelmente dever-se-á a erros de impressão ou de retificação não operados, e estarão sujeitas as devidas correções ulteriores. Os acessos às referências se decompõem em: acesso manipulado de livros originais, impressos ou manuscritos, em diferentes línguas nas bibliotecas listadas em anexo; acesso aos originais de desenhos, pinturas e gravuras digitalizados por diferentes processos (*scanners*, fotografias, imagens de alta resolução); acesso aos diversos originais pela web e diretamente pelos sites dos museus e bibliotecas públicas possuidoras desses patrimônios; acesso a reproduções *fac-simile* de reedições comemorativas modernas de obras originais livrescas, e cujos originais se encontram inacessível por qualquer motivo. Alguns desses acessos referenciados foram obtidos de traduções originais antigas impressas em uma das quatro línguas acima assinaladas e que foram, em seu tempo, produzidas a partir da língua original da obra. Algumas dificuldades de consulta que possam vir a ser encontradas a partir das referências aqui apontadas, deverão possivelmente originarem-se dos seguintes casos: modificações das próprias vias de acesso web, problemas dos suportes dos banco de dados eletrônicos, de modificação eventual no caminho à web.

3.1 – A chegada da Corte portuguesa ao Brasil

Inúmeros fatores corroboraram para a decadência do Império português, que teve início em 1578 e foi concluída simbolicamente com a independência do Brasil. Primeiramente, o declínio do Império colonial português era inevitável, dado os limites demográficos – “ano de 1499 [...], existiriam cerca de um milhão de almas no Reino de Portugal”³¹⁷ – geográficos e econômicos relativamente à extensão de seu Império. As riquezas coloniais eram parcialmente utilizadas para edificações de prestígio, e não o eram na modernização das estruturas produtiva de Portugal. O país aumentava sua dependência colonial, tanto como receptora de riquezas sem a devida contra partida da produção, quanto como consumidora das mercadorias manufaturadas inglesas, o que desencorajava as iniciativas locais de produção. Em 4 de agosto de 1578, o jovem Rei D. Sebastião I, que havia chegado ao Marrocos para uma campanha militar, desaparece durante a Batalha dos Três Reis sem deixar sucessor. Com esta derrota, Portugal perde sua nobreza, seu exército, sua independência e sua posição de Império mundial. Em consequência direta disso, de 1580 a 1640, Portugal foi anexado à coroa da Espanha por aliança de família, e os holandeses, recém-independentes do jugo espanhol, aproveitam para tentar acaparar-se de muitas das colônias e postos comerciais do Império português.

Após reencontrar sua independência, e para se assegurar das sempre ávidas pretensões espanholas sobre seu território, Portugal estabelece com a Inglaterra uma série de alianças e tratados econômicos e militares. Dentre eles destaca-se o Tratado de Methuen, que em 1703 estipulava a compra pelos ingleses de toda a produção de vinho português. Em contra partida à obtenção do apoio bélico, Portugal obrigava-se a importar os tecidos britânicos. O acordo, muito desfavorável à indústria manufatureira de tecelagem portuguesa, atingiu favoravelmente o Brasil, já que suas exportações de algodão para a Inglaterra aumentaram muito.

No mesmo sentido de infortúnios, outro evento terrível para o Império luso fora o terremoto, o maremoto e o incêndio que se seguiram na capital portuguesa em 1755, causando a destruição de um terço da cidade de Lisboa e a morte, estimada no calor da emoção, dentre 40 a 90 mil pessoas de um total dos 250 mil habitantes³¹⁸. Estimativas mais recentes de

³¹⁷ RODRIGUES, Teresa. *Portugal nos séculos XVI e XVII. Vicissitudes da dinâmica Demográfica*. CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade – Portugal, <www.cepese.pt>, p. 21. Consultado em: 7/1/2013.

³¹⁸ SCHWARCZ, Lília Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 21.

França ³¹⁹ sugerem avaliações que oscilam entre 8 e 15 mil morto. Os enormes gastos para a sua reconstrução selaram a decadência do domínio português dos mares, a tal ponto que nem a sorte das descobertas das minas de ouro do Brasil durante toda a primeira metade do século XVIII, nem a natureza lhes favoreceriam mais tanto quanto até então os tinham favorecido as suas conquistas nos séculos passados. Por outro lado, Portugal, ligado milenarmente aos princípios conservadores religiosos, foi o último país europeu a abolir a Inquisição. Em 1761, ainda havia execuções relacionadas à autoridade religiosa em Lisboa. “Era assim, toda cheia de contrastes, a capital do Império português, onde conviviam o luxo da corte, que se fartava de metais preciosos dos trópicos, com a falta de víveres e a dependência financeira...”³²⁰

Após um panorama de mudanças importantes como a da Independência Americana em 1776 e a da Revolução Francesa, em 1789, que estabeleceu novas regras territoriais para o mapa da Europa, Portugal viu-se vulnerável frente a sua situação política e religiosa atrelada à situação demográfica e econômica do velho capitalismo mercantilista europeu. Em franco contraste, algumas nações europeias despontavam com a industrialização, compensando o atraso que haviam por não se encontrarem entre os primeiros Estados a se beneficiarem das conquistas coloniais. Elas eram tomadas agora pelo crescente e irresistível empreendedorismo aventureiro, do individualismo burguês (no sentido etimológico da palavra), do liberalismo econômico nascente, da embrionária produção mecanizada, da recente organização do trabalho e da conquista de mercados. Esse era o espírito nascente do novo capitalismo industrial europeu. Novas invenções surgiam com o clima propício aos negócios e a imaginação acelerava a aplicação de novas técnicas sempre a proveito do progresso industrial. A invenção da energia elétrica em 1769 deu nascimento à mecanização do tear, o vapor controlado por pistões propiciou o desenvolvimento maquinário pesado: navios mais rápidos, altos fornos de ferro gusa, locomotivas que foram o centro do capitalismo industrial britânico. Em 1807, o Império inglês hegemônico, impulsionado à vapor, se impunha por toda parte no mundo. Em toda Europa fermentavam idéias, invenções, criações inovadoras que marcaram definitivamente a história do capitalismo, das relações sociais, da divisão do trabalho, isto é, da cultura e das artes. Napoleão precisava exportar as ideias revolucionárias francesas e se empenhava contra as reações belicosas da nobreza que fora despojada pela revolução francesa. Em franca oposição, a Inglaterra se aplicava para contrariar as iniciativas francesas com o intuito de isolá-la política e militarmente. “Mr. Canning declarou [...] ao povo Inglês

³¹⁹ FRANÇA, José Augusto. *Lisboa pombalina e o iluminismo*. In SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 323

³²⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 39.

[...] que cessava de considerar a Espanha como sua inimiga [e que] essa Nação ficará sendo desde esse momento sua aliada”..³²¹

A mudança da Corte para o Brasil já era um plano de fuga de Portugal, quando em 1807 o príncipe regente D. João VI, sob pressão, e temendo ser preso pelas tropas francesas de Napoleão Bonaparte, não teve escolha e tomou uma resolução. No dia 30 de setembro de 1807 reuniu, no Palácio da Ajuda em Lisboa, o Conselho de Estado para decidir sobre a partida da família real para o Brasil. No entanto, o plano evoluiu para a transferência da Corte inteira, incluindo o governo, os funcionários e o aparato do Estado. Em outubro daquele ano, a decisão estava tomada: a Corte portuguesa mudar-se-ia para o Brasil. D. João VI havia assinado um acordo secreto com a Inglaterra pelo qual, em troca de proteção naval durante a viagem para o Rio de Janeiro, abriria os portos do Brasil “as Nações amigas”.

Reinamos na melhor porção da América, e a prova disso são os sábios Atos do Governo do Nosso Amado Soberano. O Príncipe Regente, Nosso Senhor, imediatamente depois da sua chegada mandou abrir os portos destes seus Domínios ao livre Comércio a todas as Nações amigas, e declarou guerra àquela que invadiu aleivosamente o patrimônio que [...] herdou do Senhor Rei D. Manoel.³²²

Em 1808, a invasão do exército de Napoleão e a fuga da Corte portuguesa para a Colônia americana precipitaram a dependência econômica e militar de Portugal à Inglaterra. Dentre os vários acordos passados em 1810 entre Portugal e a Grã-Bretanha, em particular o Tratado de Aliança e Amizade (19 de fevereiro de 1810), e o de Comércio e Navegação cimentaram a submissão economicamente permanente de Portugal à Grã-Bretanha; em consequência, selou a dependência do Brasil ainda Colônia³²³. Além disso, Portugal tinha cerca de 2 milhões de habitantes de 120 milhões que contava a Europa em 1700³²⁴; era uma pequena população sem relação à vastidão de seu Império e geopoliticamente sem meios de defendê-lo e de movimentar sua economia.

O Brasil se havia beneficiado desde o início do século XVIII pelo Tratado de Methuen (1703), tornando-se um importante fornecedor de algodão para a Inglaterra até 1820. Esta seria a matéria prima essencial para a importante indústria têxtil do vestuário da época, junto

³²¹ Gazeta do Rio de Janeiro. BNRF. Nº 1, sábado, 10 de setembro de 1808. Site: <www.objdigital.bn.br> Consultado em: 02/03/2014.

³²² Ibidem

³²³ CALÓGERAS, João Pandiá. *A Política exterior do Império, Vol. I*. Editora: Revista do IHGB, fac-simile, Brasília: Senado Federal, 1998, p. 342. Consultado em: 02/03/2014. Site: <www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/lista-completa>

³²⁴ RODRIGUES, Teresa. *Portugal nos séculos XVI e XVII. Vicissitudes da dinâmica Demográfica*. CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade – Portugal, <www.cepese.pt>, pp. 1, 21, 30. Consultado em: 7/1/2013.

com a lã, para a manufatura de confecções têxteis padronizadas e em escala. No entanto, pouco antes de 1820, a Inglaterra já havia passado a adotar políticas de proteção às suas ex-colônias, dando preferência ao algodão cru dos Estados Unidos, da Índia e do Egito em detrimento do algodão do Brasil e dos compromissos de seus tratados com Portugal, elo fraco nessa relação. Essas mudanças repentinas ilustravam convenientemente, desde havia muito, a fragilidade da relação que o Império português declinante tivera com a potência que de fato foi o primeiro Império mundial, a Inglaterra. Essa relação de desigualdade do ponto de vista mercantil seria herdada pelo Brasil.

Na expectativa da chegada ao Rio de Janeiro da Comitiva da Corte portuguesa:

Não houve mãos a medir no trabalho das escravas costureiras: vinham encomendas de todos os cantos, e as compras de fitas, rendas, chamalotes, veludos, damascos, joias, galões, gregas e escócias não tinham limites. Muitos querem, ansiosos, comparecer ao desembarque de Sua Majestade; todos desejam ver a pessoa de D. João e sua família, e presenciar a festança. As meias de seda, os sapatos rasos de fivela de ouro e prata, as cabeleireiras, os coletes de cetim bordados e os chapéus armados - tudo subiu de preço.³²⁵

Quando Dom João VI e a Corte portuguesa se estabeleceram no Rio de Janeiro em março de 1808, iniciou-se na Colônia “um processo amplo e complexo que envolveu diferentes regiões e sociedades, todas elas parte de um mesmo mundo em convulsão.”³²⁶ Progressivamente as instituições públicas começaram a se implantar, e a América portuguesa viu aflorar pela primeira vez o Estado em toda a sua complexidade. Na Europa, desenvolvia-se o que Elias chama de “processo civilizador”³²⁷ como sendo a codificação, fundamentação e institucionalização de regras próprias de pacificação do espaço social, de controle e de monopolização da violência, das condutas sociais de convivência e mesmo de intimidade, com rígidos padrões de monitoramento das emoções e os afetos. Este processo, eminentemente aristocrático em sua origem, expandiu-se a todas as Cortes da Europa e, em consequência, à Corte portuguesa, que apesar de mais provinciana, ao dito de Melo e Sousa³²⁸, levou os costumes e hábitos civilizatórios ao Novo Mundo, onde estabeleceu, então, um processo de organização social, inspirada nos padrões europeus, a partir de usos e costumes trazidos pelos nobres recém desembarcados, que estavam ligados culturalmente a

³²⁵ RENAULT, Delso. *O Rio de Janeiro nos anúncios de jornais (1808-1850)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. 50.

³²⁶ SLEMIAN, Andréa; PIMENTA, João Paulo G. *A Corte e o Mundo*. São Paulo: Alameda, 2008, p. 8.

³²⁷ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador, vol. I*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 16.

³²⁸ NOVAIS, Fernando; MELO e SOUZA, Laura de. *História da Vida Privada no Brasil. Vol. I*. São Paulo: Companhia da Letras, 2010, p. 440.

um tipo de organização administrativa proveniente do Estado absolutista, centralizador, aristocrático e tradicionalista. Sua implantação nessas margens longínquas do mundo passou por um processo social lento, complexo e, não obstante, incompleto, por se referir à estrutura de Estado e não de Estado-Nação. Conceito este desenvolvido na Europa com as novas ideias revolucionárias de Rousseau, Voltaire, Diderot, Robespierre e Danton e com as tradições recém inventadas pela Nação inglesa na sua autoafirmação como país hegemônico. Apesar de tudo, a vinda da família real foi o marco inicial para a consolidação do Estado no Brasil e trouxe consigo as sementes estruturais noção de Nação.

A partir de então, a presença cultural do Velho Continente no Brasil tornava-se mais efetiva com os europeus que se instalavam em número crescente. Acontecimento que alterou de maneira progressiva a rotina dos diferentes grupos sociais devido aos inúmeros adventícios e eventos. O “processo civilizador, portanto, acentuou a clivagem entre o mundo mais bem-ordenado da polidez, das normas do convívio social europeu, e os largos espaços de barbárie e violência.”³²⁹ Nesse período, a vida na sociedade era desenhada de forma mais nítida, especialmente no que se refere às diferenciações entre as camadas dominantes da sociedade. A construção da sociedade na nova Capital do Império português se estabelecia através de seus contrastes, onde conviviam nobres, navegantes, comerciantes, aventureiros, degredados, indígenas, escravos negros. O comércio se instaurava, reforçado pelos principais produtos comercializados pela Colônia nesse início de século: o ouro, o diamante, o tabaco, o açúcar, os escravos e o algodão.

Conforme consta na Gazeta do Rio de Janeiro, em 1808, a abertura dos portos³³⁰ contribuiu efetivamente para a chegada progressiva do vestuário de Moda³³¹ ao Reino do Brasil – como logo passaria a se chamar a antiga Colônia. A entrada e saída cada vez mais frequente de estrangeiros provenientes de vários países compondo missões diplomáticas, culturais, grupos de comércio, viajantes exploradores, estudiosos, curiosos..., todos eles traziam, um olhar peculiar a suas diferentes vestimentas, a suas escolhas de indumentária e à novíssima sociedade que se constituía na América portuguesa.

“As aparições públicas do príncipe D. João VI – nos cortejos reais ou nas procissões”³³² e sua autoridade materializada nos decretos reais, nas ordens e nas decisões administrativas e jurídicas relativas à vida local, convertiam-se efetivamente em demarcações do espaço colonial, em ocupação dos limites territoriais, em manifestação de poder e de posse

³²⁹ Op. cit., pp. 444-445.

³³⁰ Gazeta do Rio de Janeiro. BNRJ. Nº 1, sábado 10 de setembro de 1808. Site:<www.objdigital.bn.br> Consultado em: 02/03/2014.

³³¹ Ibidem, nº10, sábado 15 de outubro de 1808. (Anúncio de peças de fazenda e 50 vestidos de senhora).

³³² SCHWARCZ, Lília Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 304.

deveras reconhecidos pelos governos nobiliários europeus, e vinculavam sua imagem à própria representação do Império Português, espalhado pelos sete mares e governado desde a Colônia. Ademais, “com tantas manifestações festivas a realizar e muitas novas modas a consagrar, o Rio de Janeiro convertia-se em centro difusor, e o príncipe acomodava-se a esse calendário de celebrações”³³³. Todos esses eventos colocavam em ebulição o mundo da Moda na Colônia, ativavam as compras, as importações e até a própria fabricação local. Essa atividade toda também aquecia as demonstrações de influência e poder espelhados na exibição vestimentar, como forma de despertar o interesse dos outros sobre si.

Havia uma real preocupação em transformar o ambiente da Capital, com vistas a tornar o espaço de convívio mais agradável para os habitantes da cidade. Gerou-se então esforços para organizar a administração, reformar as instituições, ativar as construções e renovar as vias, os prédios e os monumentos. Foram empreendidas obras públicas de melhoramento urbanístico para que os convivas, incluindo a nobreza portuguesa, pudessem ter os seus hábitos restabelecidos, pois para estes, acostumados com a vida movimentada da Corte, havia grande monotonia. As idas e vindas dos viajantes que desembarcavam no Brasil. A beleza natural de suas formas topográficas, com suas praias e florestas verdadeiramente encantadoras, a variedade das formas e a multiplicidade de montanhas que formam a costa do Rio de Janeiro eram capazes de inspirar ilusões. Diante desse quadro o príncipe regente parecia estar-se adaptando aos novos ares e demonstrando forte inclinação a se estabelecer no Brasil.³³⁴

Tradições inventadas pela Corte, que vivia limitada de eventos e de comemorações para apimentar seu dia a dia, acrescentaram ao calendário festas locais com outras datas comemorativas, dando origem a novas tradições para a Nova Terra, e criando em consequência cerimoniais que cadenciavam a afirmação de pertencimento identitário nacional. Em 16 de dezembro de 1815, D. João VI elevou o Brasil à condição de Reino Unido a Portugal e Algarves³³⁵ e transformou a Colônia em sede da monarquia portuguesa: “nos meses imediatos à chegada dos Bragança, a cidade se transformou em ponto convergente de uma série de novas rotas comerciais, internas e externas à América.”³³⁶ Na época, tudo concorria para se obter uma certa autonomia, pois todos os negócios se realizavam a partir da recente ex-Colônia que doravante se denominaria Reino. Por outro lado, a medida foi uma

³³³ Ibidem.

³³⁴ Ibidem.

³³⁵ DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. TOMO III, Vol.III. São Paulo: Martins, Editora da Universidade de São Paulo, 1972, pp. 104, 105.

³³⁶ SLEMIAN, Andréa; PIMENTA, João Paulo G. *A corte e o mundo*. São Paulo: Alameda, 2008, p. 65.

hábil resposta de D. João VI às potências coligadas, que pediam o seu retorno tão logo fosse firmada a paz na Europa. A mudança de condição de Brasil Colônia foi motivo de regozijo e comemorações para os brasileiros, e de manifestações e protestos por parte dos portugueses descontentes. O Brasil tornava-se Reino e rompia de vez com as amarras do comércio metropolitano.

O Rio de Janeiro havia-se transformado, desde o tratado de 1810, no grande entreposto brasileiro das importações e exportações. De seus portos afluía e partia uma enormidade de produtos dispare, nem sempre negociáveis localmente, mas demandados por outros centros comerciais, criando a partir do Brasil um fluxo e refluxo de mercadorias. “Da Grã-Bretanha vinham fazendas de algodão e de lã, metais, gêneros alimentícios e mesmo vinhos espanhóis; da França, artigos de luxo, quinquilharias, móveis, livros e gravuras, sedas, manteigas, licores, velas, drogas; da Holanda, [...]”³³⁷

Importantes mudanças na conformação do comércio começavam a se firmar no Rio de Janeiro em período de pré-urbanização. Para as colônias africanas de Portugal, naquela ocasião, o Rio passava a ter o mesmo papel que antes cumprira Lisboa. Do mesmo modo, o comércio português com a Índia e com a China localizou-se então no Rio de Janeiro, de onde se faziam as reexportações para Lisboa, para outros portos europeus e para o resto da América. Por sua parte e nessas novas condições, as principais exportações do Brasil – em especial as do Estado do Rio de Janeiro – compreendiam as mercadorias produzidas localmente como o açúcar, o café, o algodão e o fumo. “O incremento comercial do Rio de Janeiro favoreceu uma forte concentração de renda nas mãos de grandes negociantes.”³³⁸

Aos poucos a Colônia tornar-se-ia o centro das decisões econômicas e políticas de todo o Império português. O ritmo das mudanças era intenso e, dentre elas, uma das mais expressivas estava relacionada ao vestuário de Moda. O modelo europeu e a influência das diversas manifestações culturais locais propiciariam ao vestuário feminino numerosas apropriações de códigos culturais. Por conseguinte, um processo de importantes ressignificações se estabeleceu nos trajes, iniciando-se então readaptações e adequações do vestuário ao clima dos trópicos. “Com a Corte no Rio de Janeiro, mesmo empobrecida e atrasada, as damas e cavalheiros da aristocracia local passaram a ter mais oportunidades de tirar as joias e os tecidos finos dos baús.”³³⁹

³³⁷ LIMA, Oliveira. *D. João VI no Brasil*, 3ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1908/1996, p. 241.

³³⁸ SLEMIAN, Andréa; PIMENTA, João Paulo G. *A corte e o mundo*. São Paulo: Alameda, 2008, p. 62.

³³⁹ GRAHAM, Mary. *Journal of voyage to Brazil, and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823*. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternoster - Row; and J. Murray, Alparmarle - Street, 1824. Site: <www.loc.gov>. Consultado em 8/01/ 2013. Library of Congress - Washington D.C. - USA. (outro acesso) GRAHAM, Mary. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990. 368 pp.

No Brasil Colônia, desde antes de 1814, a influência francesa na área cultural se fazia notar mais e mais. Nos jornais da época, imigrantes franceses ofereciam seus préstimos anunciando: “Penteia as Senhoras na última moda de Paris e de Londres; corta o cabelo aos Homens e às Senhoras; faz cabeleiras de Homens e Senhoras, e tudo o que consiste na sua Arte”³⁴⁰. Os anúncios na Imprensa Régia imprimiam as diversas ofertas de requinte: “mercadorias Francesas, onde se acham móveis, porcelanas, alabastros, cristais, relógios de cima de mesa, quadros, tudo por preços muito cômodos.”³⁴¹ e uma infinidade de outras mercadorias importadas. A intensificação do comércio que crescia em ritmo acelerado estendeu-se também sobre o mercado do vestuário, principalmente com os imigrantes franceses, os quais anunciavam seus préstimos nos jornais da época, bem como, as “Costureiras imigradas e modistas alardeavam serviços para donzelas desejosas de se vestir nos trópicos como nos amenos climas temperados.”³⁴² Nas ruas inóspitas e empoeiradas da capital carioca, viam-se senhoras e donzelas, vestidas completamente inadequadas ao clima local, portando peças do vestuário europeu como: “água de colônia francesa, chapéus femininos e masculinos, ricas rendas, fardas militares, leques, joias, tecidos finos, galões, luvas de seda, penachos, laços, bordados de ouro e prata, botas e sapatos de seda”.³⁴³ Estas peças eram ainda mais apreciadas por se tratarem de produtos vindos da Europa, principalmente aqueles importados da França, que finalizavam a indumentária feminina com primor. Portanto, vestir-se com luxo, impunha sacrifícios.

A vinda da Família Real impôs à sociedade local uma forma de vida dentro de um sistema de regras europeu o qual tinha os ditames franceses como exigência. A sociedade local sentiu que era preciso entronizar “valores e modos europeus, civilizando os costumes, eliminando os ares coloniais”³⁴⁴ para se aproximar da burguesia e da aristocracia portuguesa, que ali se instalara. Para isso, era preciso reproduzir também, nas vestimentas os padrões europeus da Moda de luxo, realçando os modelos criados na França, pois estes tinham especial valor. “Com dinheiro compram-se artigos da moda, franceses e ingleses; em suma, tudo. O mundo elegante veste-se, como entre nós, segundo os últimos modelos de Paris.”³⁴⁵

Para os nobres ansiosos por conhecer e assimilar as regras da Moda francesa, a abertura do comércio, era algo estimulante para o consumo de produtos europeus ligados à

³⁴⁰ Gazeta do Rio de Janeiro. BNRJ. Nº 18, sábado, 2 de março de 1816. Site: <www.objdigital.bn.br> Consultado em: 17/03/2014.

³⁴¹ Ibidem, nº. 71, quarta-feira, 4 de setembro de 1816.

³⁴² SCHWARCZ, Lília Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 307.

³⁴³ Gazeta do Rio de Janeiro. BNRJ. Site: <www.objdigital.bn.br>. Consultado em: 14/11/2013.

³⁴⁴ RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções - Rio de Janeiro, século XIX*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002, pp. 14-15.

³⁴⁵ LEITHOLD, T. von; RANGO, L. von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966, p. 29. (Traduzido do original em alemão, 1838). Site: <www.brasiliana.com.br> Consultado em: 05/04/2014.

estética e à aparência. O consumo crescia em torno de produtos na maior parte supérfluos, que serviam como símbolo de ascensão financeira: “relógios de parede, candelabros de cristal, [...] vidros, panos de linho, plumas, joias, biombos, figuras de porcelana”³⁴⁶. Esses objetos eram anunciados diariamente em jornais cariocas e em especial na Gazeta do Rio de Janeiro. A apreciação dos modos e maneiras europeias, assim como a construção de uma estética de luxo que abrangeria também o vestuário e a moda se acentuariam ainda mais a partir da vinda de uma missão artística francesa, que aportava no Brasil com o objetivo de iniciar uma nova produção artística. O Conde da Barca, ministro das Relações Exteriores no Rio de Janeiro, para implementar o projeto de uma Academia de Belas-Artes, segundo o modelo francês.³⁴⁷, organizada com artistas de grande reputação do universo artístico-profissional francês. Dentre eles, chegaram Jean-Baptiste Debret (pintor histórico e decorador), Grandjean de Montigny (arquiteto), Simão Pradier (gravador), Nicolas-Antoine Taunay (pintor) e Auguste Marie Taunay (escultor) dentre outros. Apesar dos entraves e das intrigas políticas os alicerces da Academia se ergueram. A “Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios” entre 1816 e 1826, ganhou espaço e definição.³⁴⁸

Com a abertura dos portos brasileiros o investimento nas artes se deu em vários âmbitos, inclusive na música e na poesia, pois a afluência de um grande contingente de artistas estrangeiros se decolava para a capital do Brasil, “apressaram ainda o desenvolvimento dessas disposições naturais”, isso elevaria o nível das artes locais. Navios de outras procedências que não somente aos portugueses, o acesso aos produtos europeus tornava-se mais acessível ao mundo da nobreza feminina que almejava as novidades vindas da Europa. As senhoras de posse podiam se vestir com roupas da Moda vinda de Paris trazidas por navios comerciais. “Assim, conheceram as rendas finas, os tecidos leves e transparentes, os bordados matizados, a roupa íntima e os pequenos requintes em joias e outros acessórios, como leques e adornos para a cabeça.”³⁴⁹ O luxo desmedido operava-se nas pequenas peças da composição vestimentar, fato este que serviu de comentário ao observador estrangeiro: “Outro luxo considerável era o dos leques. Vi alguns que valem milhares de *talers**, ornados de brilhantes e pérolas, e um até provido de pequeno relógio verdadeiro”³⁵⁰.

³⁴⁶ Gazeta do Rio de Janeiro. BNRJ. Site: <www.objdigital.bn.br>. Consultado em: 04/12/2012.

³⁴⁷ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tomo III, vol.III. São Paulo: Martins, Editora da Universidade de São Paulo, 1972, pp. 104, 105.

³⁴⁸ Ibidem, tomo II, vol. III, pp. 105-125.

³⁴⁹ CHATAIGNIER, Gilda. *História da Moda no Brasil*. São Paulo: Estação das Letras, 2010, p. 40.

³⁵⁰ LEITHOLD, T. von; RANGO, L. von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos*. , p. 30.

A dimensão do comércio com variados outros países estrangeiros propiciou à aristocracia e à camada mais abastada da sociedade a oportunidade de adquirir produtos que projetassem a ostentação do luxo (caráter daquilo que é requintado, aprimorado, apurado) no vestuário para reforçar com mais vigor o seu privilegiado *status* social. “Entrariam, assim, no Brasil toda uma nova agenda de festas, uma etiqueta real e hordas de cientistas que, abaixo do equador, ganhariam um colorido especial.”³⁵¹

As missões artísticas do século XIX, destacando as francesas, trouxeram um olhar atento para os costumes do Brasil Império. Artistas como Debret, Rugendas e Carlos Julião expressavam através de desenhos, de aquarelas, de pinturas a óleo e outros materiais, as cenas do cotidiano, os costumes e os trajes usados pelos colonos na época. O vestuário feminino da Corte trazia traços do estilo da Moda francesa. O denominado Estilo Império seguia os padrões inspirados em Josefina de Beauharnais, esposa de Napoleão I. Copiados pelas mulheres da nobreza, esse estilo se tornou o favorito de nobres e de plebeias.

Todas as elegantes usam um vestido comprido de cambrieta ou musselina, franzido, amplamente decotado, com um xale ou um *spencer*, novidade surgida em 1797; uma faixa estreita, amarrada atrás, marca a cintura abaixo do busto: esse cinto é conhecido como *à la victime*. Surgem também algumas túnicas *à la romana* peçadas sobre o ombro e *tabliers*, espécie de saias duplas, abertas atrás, cuja moda se difundirá nos anos seguintes.³⁵².256

Tem-se nas aquarelas de Debret um dos documentos mais ricos dos costumes e das variadas versões do vestuário, em particular, do vestuário feminino de Estilo Império. Conforme as descrições e as imagens da época, este estilo exibia uma silhueta mais longilínea, caracterizada pelo corte da cintura alta sob o busto; com decote generoso, com mangas bufantes e curtas. O tecido usado para confecção do vestido era geralmente fino e transparente, de musselina ou de seda pura, muito usado na ocasião. O padrão cromático que em vigor na época era a palheta de tonalidades claras. “[...] para se tornar uma das *merveilleuses* de que Paris falará amanhã, aceita se mostrar [sic] em vestido de tule leve e com forro de musselina tão claro que seja possível distinguir a cor de sua jarreteira.”³⁵³ Sobressai ainda da obra de Debret que, mesmo seguindo os padrões franceses usados pela nobreza na ostentação de joias e de ricos aviamentos, o vestuário no Brasil Colonial não se viu livre das influências, configurados pelos adereços tradicionais portugueses, como os xales

³⁵¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 340.

³⁵² BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, p. 321.

³⁵³ *Ibidem*.

e os véus de renda. Este também fora influenciado pelos trajes da cultura africana, como o uso de lenços enrolados sobre o busto.

Neste período de início do século XIX, os estabelecimentos comerciais, surgem para atender à solicitação das damas do Brasil Colonial, que aspiravam por originalidades no vestuário de luxo. Devido às condições de isolamento do Brasil, a demora na obtenção de trajes de Moda vindos da Europa obrigou o comércio a investir em mão de obra no domínio do vestuário. Para isso, o indivíduo que demonstrasse habilidades para a costura tinha, então, uma oportunidade de trabalhar. Neste sentido, os eventos militares na Europa contribuem para acelerar esse tímido processo descolonização. O dismantelamento revolucionário da vida cortesã retirou duravelmente da “prole” dos pequenos artesãos e manufaturas parte substancial da sua fonte aristocrática de renda. Por conseguinte, com a vinda precipitada da Corte portuguesa, diversos *métiers* artesanais cuja produção estava intimamente atrelada à realeza e a sua cosmologia aristocrática: profissionais ligados à construção civil e marítima, à cavalaria e manutenção, às forças militares, e a tantos outros, seguiram a comitiva real. Destarte, o universo de requinte nobiliárquico envolvia, também e sobretudo o da vestimenta e consequentemente abarcava uma enorme lista de especialidades aventureiros, refinados profissionais da agulha (costureiras e alfaiates), do sapato (curtidor, surrador, peleteiro) e sapateiros, joalheiros, peruqueiros, cabeleireiros, dentre tantos outros especialistas artesãos.³⁵⁴ cuja vida mesma de suas atividades dependia diretamente da bonança protetora da realeza. A Corte avivou o interesse pelos ofícios da beleza e da moda e trouxe uma grande comitiva àvida em manter um padrão luxuriante de vida na Colônia.” Leithold que veio a se estabelecer no Rio de Janeiro, relata ter revisto Armand, um francês que havia alugado um compartimento em casa de um costureiro francês³⁵⁵ e cita ainda que Herr von Eschwege no seu “*Reise Journal*” mencionava que “dois filhos crescidos exerciam o ofício de alfaiates”³⁵⁶. Comenta que fazia parte da rotina desses profissionais da costura a visita ao cliente e que, por vezes, iam acompanhados de seus escravos: “Os alfaiates, por exemplo, visitam os fregueses a cavalo e levam um negrinho de dez a doze anos [...]”³⁵⁷

³⁵⁴ Gazeta do Rio de Janeiro. BNRJ. Site: <www.objdigital.bn.br>. Consultado em: 14/12/2013.

³⁵⁵ LEITHOLD, T. von; RANGO, L. von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos*. Coleção Brasileira, vol. 328, p. 22.

³⁵⁶ *Ibidem*, op. cit., p. 25

³⁵⁷ *Ibidem*, op. cit., p. 24.



Fig. 20 – *Grande Costume de Corte* (Grandes Costumes da Corte)
 Imperatriz Leopoldina, Rainha Carlota Joaquina, Princesa Amélia;
 Rainha D. Carlota Joaquina e Imperatriz D. Leopoldina
 Jean-Baptiste. Debret – 29,1 × 20,7 cm
 Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo.



Fig. 21 – Adorno de cabeça - D. Carlota Joaquina; **Fig. 22** - Adorno de cabeça - D. Leopoldina;
Fig. 23 - Decote raso, mangas bufantes, faixa, luvas de seda. **Fig. 24** - Decote raso, mangas bufantes, faixa, luvas de seda.
Fig. 25 Detalhe da saia e da cauda do vestido bordados na barra. **Fig. 26** - Detalhe da saia e cauda do vestido bordados na barra.
Rainha D. Carlota Joaquina e Imperatriz D. Leopoldina
Jean-Baptiste. Debret – 29,1 × 20,7 cm (tamanho original)
Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo.

Pode-se notar no vestuário de Corte das aristocratas, rainha Carlota Joaquina, Imperatriz Leopoldina e Imperatriz Amélia, os traços estilísticos da Moda europeia propagada pelo modelo francês no requinte de ornamentos no capricho do luxo de suas vestimentas de gala. O modelo de vestimenta Estilo Império francês (cf. Anexo 3), disseminado pela então Imperatriz Josefina, que aos poucos se despojara, do então, vestido leve e esvoaçante das musselinas e cambrais de linho, para se apresentar em tafetá de seda pura, mais encorpado de cores mais vivas e escuras. O vestido de cintura alta com corpo e mangas bufantes com recortes e bordados em lâminas de ouro. As barras da saia e os *manteaux* (caudas) dos vestidos também evidenciam os ricos bordados em fios de ouro formando por motivos florais e vegetais (detalhados em desenhos por Debret). O traje ainda realça uma silhueta verticalizada, entretanto, projeta um talhe de saia mais amplo. A saia que se apresenta encurtada deixa à mostra os tornozelos realçados pela meias brancas e pelos sapatos (cf. Anexo 2) de seda também brancos. Os diletos ornamentos de cabeça em armações com pedrarias e imponentes penachos compõem com as exuberantes peças de joalheria o exagero na ornamentação da indumentária da realeza, modelo para os fidalgos locais.

Enfim, na ocasião, mesmo com todos os entraves das inúmeras obras no Rio de Janeiro ainda em construção, o ambiente para a difusão da Moda, tornava-se promissor. Difundia-se, especialmente, um interesse maior pelas roupas de luxo. As coleções de gravuras sobre a indumentária foram publicadas e disseminadas pela Europa, tornavam-se mais acessíveis. As obras eram acompanhadas de um breve texto que descrevia tanto os detalhes dos vestidos como as normas de etiqueta para situações comportamentais. A importância das coleções de indumentárias está, sobretudo, nos textos detalhados em que os autores comentavam as gravuras, ricas de informações relacionadas ao vestuário. Exemplo disso é a “*La gallerie des modes*”³⁵⁸ de Madame Lebeau³⁵⁹, considerada uma das mais belas dentre todas as coleções. [...] De 1778 a 1788, [sua] publicação assegura [aos] *connoisseurs* [sic] e profissionais [...] todos os modelos de penteado e todas as maneiras de vestir”³⁶⁰

³⁵⁸ *La gallerie des modes*. Bibliothèque Nationale de France. Site: <<http://www.bnf.fr>>. Consultado em: 16/12/2012.

³⁵⁹ Madame Lebeau. Bibliothèque Nationale de France. Site: <<http://www.bnf.fr>>. Consultado em: 16/12/2012.

³⁶⁰ ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências*. São Paulo: Editora SENAC, 2007, p. 30.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Acervo de Imagens da Bibliothèque Nacional de France, Paris.

Fig. 27 – Desenho: Le Clerc - 23,8 x 16,9 cm.

Proprietária da coleção: Madame Lebeau, Gravador: Le Roy

Comentários da estampa: “Robe de Cour sur le grand panier, cette robe est de gros de Nantes et garnie de dentelle entrelassée de rubans noués de distance em distance.”

Editor: Esnauts et Rapilly. Paris

Ficha técnica da BNF: La Comtesse d’Artois, em pied, de trois quarts à gauche, chevelure ornée d’un toquet à plume bleue et ruban groseille, robe à paniers verte ornée de dentelles [estampe].

Com a vinda da Corte a demanda por mais mão de obra tornava-se uma realidade. Anteriormente, já no fim do século XVII (1693-1695) e durante todo o século XVIII, o valor do escravo se elevava, impossibilitando, para muitos, a sua aquisição. As descobertas das minas no interior, naquela ocasião, direcionaram um grande contingente de trabalhadores para o Brasil, fato que também influenciou os altos preços da população escrava. As leis, que restringiam o tráfico, impostas pelos ingleses, agravaram ainda mais a situação. O trabalho escravo começou a mudar de configuração. Surgiram, então, os chamados “escravos de

ganho”³⁶¹: cativos que podiam obter lucros com seu trabalho e reparti-los com os seus donos. A população na Colônia viu-se obrigada a investir em mão de obra para a confecção do vestuário e acessórios de Moda. Formaram-se então grupos de escravos, incluindo homens e mulheres, com familiaridade com a costura e habilidades para aprender o trabalho sofisticado da confecção de roupas. Muitos destes escravos, através dos novos ofícios, souberam acumular dinheiro para sua alforria.³⁶² Os estrangeiros, principalmente aqueles que dominavam as artes ligadas ao vestuário e a Moda do luxo, viram-se atraídos pelo *glamour* desse mercado crescente das vaidades que se estabelecia no Brasil Colonial. Ingleses e, sobretudo, franceses com especialidades na área do vestuário foram os mentores dos primeiros habitantes locais na arte desse ofício.³⁶³ “Há relativamente muito mais luxo aqui do que nas mais importantes cidades da Europa. [...] Os homens, apesar do calor, usam casaca e capas das mais finas telas e meias brancas de seda.”³⁶⁴

Para doutrina da Igreja, o caráter frívolo da manifestação do luxo na Moda era algo preocupante para os seguidores da religião. Para estes, a estética da aparência era alienante assim como os modos da aristocrática vaidosa, que ansiava pelo novo, na demonstração das aparências, no supérfluo e no provisório. Para os religiosos as vestimentas que representavam a Moda de luxo eram condenáveis e imorais. Os fundamentos que regiam a efemeridade da Moda na estética da aparência repercutiam de maneira ameaçadora. A materialização nas roupas e nos acessórios das regras artificiais e provisórias da Moda de uma estética alienadora. A Moda apresentava-se com regras difusas e dissimuladas, não permitia entrever o inimigo propagador de uma nova “moral” estética que se impunha. Entretanto, as divergências entre as instituições da Igreja e da Nobreza se restringiam estritamente ao campo das oposições teóricas e éticas, se limitavam ao discurso e aos princípios das boas intenções. A Igreja não se opunha francamente nem diretamente quanto à extrapolação pela aristocracia dos limites que lhe pareciam convenientes de futilidade com a indumentária, na representação social, na exibição teatral, na demonstração de fausto. Afinal, sequazes nos interstícios do poder, igreja e nobreza mantinham seus privilégios recíprocos em prejuízo da maioria absoluta da população; em consequência, não se podiam malquistar uma com a outra (instituição).

³⁶¹ NOVAIS, Fernando; MELO e SOUZA, Laura de. *História da Vida Privada no Brasil. Vol. I.* São Paulo: Companhia da Letras, 2010, pp. 290-291.

³⁶² SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 217.

³⁶³ Gazeta do Rio de Janeiro. BN RJ. Site: <www.objdigital.bn.br>. Consultado em: 14/11/2012.

³⁶⁴ LEITHOLD. T. von; RANGO, L. von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos.* Coleção Brasileira, vol.328, pp. 29-30.

3.2 – As influências europeias nos hábitos e no vestuário

A afluência de diversas culturas europeias estabeleceu trocas culturais consistentes no início da colonização da América. Nos dois primeiros séculos de sua existência, acorreram ao Brasil: napolitanos, milaneses, holandeses, espanhóis. Com a ocupação holandesa, vieram também aventureiros, colonizadores e conquistadores da Alemanha, da França e da Inglaterra. Portanto, a confluência de culturas diversas exigia o estabelecimento de uma expressão comum na relação interétnica nas escolas, nos seminários, nos internatos e em todos os locais de encontro entre esses novos habitantes, e essa seria a língua portuguesa. Toda língua traz consigo uma visão do mundo a ela própria, expressa pelas interpretações nelas contidas. Entretanto, a língua culta disseminada, no período da Colônia, era o latim. A partir do século XVIII, o francês concorreu com o latim como língua culta, sendo seguido de maneira discreta pelo inglês. Os colonos desembarcados, em maioria portugueses pertencentes ao povo, usavam somente a língua vulgar (no sentido etimológico desta palavra). A língua francesa, na medida em que trazia ideias revolucionárias, tornava-se motivo de desconforto para os nobres da Colônia. “Dos que leem assuntos políticos, a maior parte é discípula de Voltaire e excede-se nas doutrinas sobre política e igualmente em desrespeito à religião; [...] para a gente moderada, [...] suas dissertações são às vezes revoltantes.”³⁶⁵

O panorama da educação não se alterou muito no Brasil português até o início do século XVIII, quando da mudança na composição das bibliotecas, abriu-se espaço para as ciências e para os saberes profanos. Até então, poucas pessoas tinham acesso a uma educação mais culta, mas os indivíduos já podiam ser favorecidos pela propriedade de livros que se disseminou nas capitânicas. Apesar desta magra abertura, a realidade era tão outra que um século depois esta situação pouco mudou e pôde ser confirmada pelas palavras da Sra. Graham, quando esta faz comentários sobre o nível precário da educação no Brasil, comparando-o sempre ao padrão europeu:

Quanto à sociedade portuguesa daqui, sei dela tão pouco que seria presunçoso dar uma opinião a respeito. Encontrei dois ou três homens do mundo bem informados e algumas mulheres vivamente conversáveis, mas ninguém, em nenhum sexo, que me lembrasse os homens e

³⁶⁵ GRAHAM, Mary. *Journal of voyage to Brazil, and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823*. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternoster - Row; and J. Murray, Alpermarle - Street, 1824. ORIGINAL: LC - Library of Congress - Washington D.C. - USA. <site: www.loc.gov> Consultado em: 8/01/ 2013. (*Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990, p. 181)

senhoras bem educadas da Europa. Aqui o estado da educação é baixo que é preciso mais do que o talento comum e o desejo de conhecimentos para alcançar um bom nível.³⁶⁶

Nos hábitos cotidianos, conforme a Sra. Graham, os portugueses raramente jantavam uns com os outros e, quando o faziam, se tratava de uma ocasião especial, para que isso se justificasse. O motivo do encontro devia-se a um espetáculo de teatro, a visitas em casas particulares e aos jogos muito apreciados por homens e mulheres. Continua a sua observação sempre em tom comparativo dizendo que a sociedade na Colônia está em nível muito inferior à inglesa. Percebe-se em suas palavras o desapontamento nas duras críticas quando fala dos homens portugueses “têm todos uma aparência desprezível. Nenhum parece ter qualquer educação [...]e todo o tempo deles é gasto, creio eu, entre negócio e o jogo [...] E o jogo, tanto para o civilizado quanto para o selvagem, sempre foi recurso para tornar mais rápido o curso da vida.”³⁶⁷ No entanto, ao passo que Graham se relaciona mais intimamente com as paisagens e com as pessoas da fidalguia sua opinião vai mudando. Ela admite encontrar no Brasil um certo ar europeu, tanto nas maneiras, quanto nos trajes: “ainda que não fossem ingleses nem franceses eram de perfeita educação, e os vestidos mais belos que na Europa civilizada,[...] os homens usavam jaquetas de algodão em vez de casimira.” Realça que quando saem às ruas, vestem-se como os ingleses.³⁶⁸

Freireyss ressalta encontrar no Brasil um comportamento peculiar de afabilidade que, ao que lhe parece, causou certa curiosidade, pois, a maneira dos brasileiros se cumprimentarem era mais cordial que a dos europeus: “O modo de despedir-se tem entre os brasileiros alguma coisa de particular; tanto ao despedir-se, como ao cumprimentar, os amigos e conhecidos abraçam-se”.³⁶⁹ Seguindo suas observações, ele notou também que mesmo diante de tamanha riqueza em prata por toda parte em Minas Gerais, ainda existiam hábitos rústicos entre os habitantes da Colônia, tanto nas regras da etiqueta para cerimônia à mesa, na utilização dos aparatos incluindo o uso de pratos e talheres, quanto aos hábitos que denotavam um costume que remontava a escravidão dos negros.

O costume de comer vários pratos com as mãos e o hábito de nunca andar de faca, que é comum em Minas, talvez sejam a causa de haver, em geral, apenas colheres e garfos na mesa.

Em casos de brasileiros nobres, porém, os convidados recebem também facas. Há ainda alguns

³⁶⁶ Ibidem, Op. Cit., p. 183.

³⁶⁷ Ibidem, Op. Cit., p. 176.

³⁶⁸ GRAHAM, Mary. *Journal of voyage to Brazil, and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823*. London, p.176.

³⁶⁹ FREIREYSS, Georg Wilhelm. *Viagem ao interior do Brasil nos anos de 1814-1815*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, vol. XI - 1906/1907. Site: <www.biblio.wdfiles.com>. Consultado em 04/05/2014, p.58.

costumes que o estrangeiro nota no começo: um é o de apresentar água para lavar as mãos depois das refeições e o outro é o de mandar ao hóspede um escravo com uma bacia com água quente para lavar os pés. O primeiro costume porém talvez do hábito de comer com os dedos e o outro de andar a pé e descalço e são conservados não obstante a abastança ter introduzido tanto a faca como o calçado.³⁷⁰

Após a vinda da família real para o Brasil em 1808 e, por conseguinte, após a abertura dos portos, esboça-se a o progresso industrial. Neste período, o café desenvolve-se rapidamente para logo se tornar o primeiro produto agrícola na pauta das exportações. No Brasil é reconhecido pelo poder estimulante da operosidade, opõem-se ao ócio, e faz parte do ritual da hospitalidade. O café, planta de origem africana (Etiópia), que produz uma bebida exótica, se afirma como a mais importante fonte de renda entre os séculos XIX e XX.³⁷¹

O café tornou-se símbolo do produtivismo e do desempenho laboral e ainda assim o distintivo da burguesia ascendente e das classes médias. Era visto como anafrodisíaco, ou seja, antierótico³⁷². No cotidiano, o hábito do café misturado ao leite tornou-se sinônimo de desjejum. O “café da manhã” torna-se referência nacional desse momento social e familiar que em Portugal chama-se “o pequeno almoço”. No início do século XIX, o pintor francês Jean-Baptiste Debret³⁷³, em viagem pelo Brasil, atribuía esse hábito ao grande número de estrangeiros que chegaram ao Rio de Janeiro, pois após a transferência da Corte, houve o aumento considerável do consumo de leite. Em contraponto, ao café, surge o chocolate, visto como uma substância aristocrática, afrodisíaca e voltada ao luxo e à ociosidade. Porém, dentre esses nectares, é o café que se instala como bebida nacional, mais acessível e mais barata, ela também sofre a influência da Revolução e dos cafés *à la française*, locais de convívio popular, de troca de ideias as mais diversas e de exposição vestimentar. Pois não se vai ao café somente para beber, vai-se também para a exposição de sua condição, para o convívio do momento, para se sentir participativo e considerado, e a roupa é crucial nesta *mise-en-scène*. Era um espaço de projeção de sua posição social: a oportunidade de conhecer e de se fazer conhecer. A intenção era aparentar mais do que ser, pela panóplia gestual, maneirista e sobretudo vestimentar. O vestuário tinha uma importância integracional nessa troca de signos e de reconhecimento mútuos para o afã pessoal de pertencimento ao grupo. O costume era um bem de difícil aquisição (muito caro), de difícil manutenção (para lavar, passar e guardar) e de difícil ostentação (impróprio para o clima local).

³⁷⁰ Ibidem, p.54

³⁷¹ DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia. *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 155.

³⁷² DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil 1816-1831*. p. 181.

³⁷³ Ibidem, op. cit., p. 181

Na mesma época, o chá (*camellia sinensis*) encontrado pelos portugueses na China, no século XVI, foi introduzido pela família real portuguesa no Brasil. D. João VI, estimulou a vinda de chineses para desenvolverem plantações de chá, introduzido, em 1812, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro³⁷⁴. O chá plantado era considerado de boa qualidade, mas seu volume de produção era baixo. Com isso, o Rei decidiu não mais cultivar e sim comprar o chá, em contrapartida investiria na comercialização do café. Por conseguinte, de maneira mais restrita, difundiu-se o consumo do chá, em especial entre as mulheres, o qual trouxe grandes mudanças de hábito a partir do século XIX³⁷⁵. O chá se tornou objeto de um conjunto complexo de ritualizações, desde a motivação para o momento do encontro nos cuidados com as vestimentas, aos aparatos de preparo para o serviço, que antecipava a ocasião oportuna para desenvolver as sociabilidades especificamente femininas.

Logo após se haverem reunidos todos, as senhoras sentadas juntas em círculo cerimonioso e os homens de pé, geralmente em outras peças, começou a cerimônia de tomar chá e foi dirigida mais lindamente do que na Inglaterra; os criados serviam em torno chá, café e bolos em grandes salvas de prata. Mas todos nos sentamos e tomamos nossos alimentos à vontade, em vez de ficarmos de pé com as xícaras em nossas mãos, e acotovelando-se para abrir caminho através de uma multidão de pessoas que parecem todas muito ocupadas e dificilmente podem ter tempo de reconhecer o conhecido que passa.³⁷⁶

Por também propiciar um ambiente estritamente feminino, o chá teve um papel de destaque no processo da emancipação feminina, possibilitando um espaço de privacidade exclusivo. O momento para o chá propiciou o que se autorizou chamar, segundo Del Priore, movimento que propiciou às mulheres, inclusive, a libertação do fardo do uso compulsório do espartilho como vestimenta pública, e “consequentemente o surgimento de um vestido mais leve e menos apertado, chamado de *tea-gown*³⁷⁷ na Inglaterra nos anos de 1870, cuja primeira referência no Brasil data de 1889”³⁷⁸. A Sra. Graham, em seu diário, faz um comentário sobre o momento do chá no qual se reuniam todos de maneira cerimoniosa nos moldes ingleses, tanto nos trajes quanto nos aparatos da etiqueta à mesa. A sociedade colonial adotou esse ritual de sociabilidade para estreitar os mundos masculinos e femininos: “Os homens

³⁷⁴ DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia. *História do Corpo no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 155.

³⁷⁵ *Ibidem*, op. cit., p. 155.

³⁷⁶ GRAHAM, Mary. *Journal of voyage to Brazil, and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823*. London, pp. 270-271.

³⁷⁷ *Tea-gown*, Inglaterra, 1870. Metropolitan Museum of Art. Site: www.metmuseum.org. Consultado em: 14/07/ 2014

³⁷⁸ DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia. *História do Corpo no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 155.

conversam separado até a hora do chá, depois do qual a música ou a dança faz com que, pelo menos os mais jovens, se juntem às moças e é raro que se separem antes da meia-noite”³⁷⁹

Em oposição ao convívio que o café proporcionava, estava o chá. Bebida que não conseguiu impor-se na produção em escala nacional de consumo; era importada. Restringia-se quase exclusivamente aos nobres, que a preferiam ao café. E diferentemente do espaço de convívio dos cafés, as casas de chá não se desenvolveram em igual escala pelo público que recebiam, quase exclusivamente composto de aristocratas. Muitos eventos ligados ao ritual do chá desenvolveram-se sobretudo após a vinda da família Real ao Brasil e à abertura dos portos ao chá inglês. Seu convívio era muito desenvolvido nos ambientes particulares das mansões nobiliárias, sobretudo entre as mulheres. Elas aproveitavam esse espaço para expor suas últimas aquisições da indumentária europeia repletas também de signos estéticos, porém de um simbolismo ligado a uma outra linguagem que a dos ricos burgueses frequentadores dos cafés. . “Mesmo num clima tão quente, muitas famílias tomam chá e ainda comem às onze da noite.”³⁸⁰

Em síntese, nesta época, em contra ponto ao chá, o café tornou-se uma bebida social, forte, popular, essencialmente masculina e nacional. Apesar de ser também social, o chá era porém mais de convívio privado, seu sabor mais suave, sua essência aristocrática e feminina; ele era praticamente todo importado. Mas acima de tudo em seus únicos pontos de semelhança, i.e., de convívio social, essas duas bebidas, permitiam à sociedade a troca de impressões estéticas da indumentária entre seus apreciadores, separadamente.

Na sociedade de Corte, na qual a regra é a figuração, os adornos e acessórios que compunham a indumentária serviam também como símbolos de distinção. Tudo que se tornava visível através da vestimenta encontra significado a partir da perspectiva do olhar do outro. A Sra. Graham comenta as vestimentas de um pároco: “Seus chapéus largos e amplos mantos dão-lhes importância no meio do povo,[...]”³⁸¹ A vestimenta era tão valorada que era incluída nas funções do patriarca, como homem provedor, o cuidado em manter os trajes dos membros da família. “O homem bom precisava ser prudente em tudo: ao administrar a casa e

³⁷⁹ GRAHAM, Mary. *Journal of voyage to Brazil, and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823*. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternoster - Row; and J. Murray, Alpemarle - Street, 1824. Site:<www.loc.gov> Consultado em 8/01/ 2013.

(GRAHAM, Mary. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990, p. 318).

³⁸⁰ LEITHOLD, T. von; RANGO, L. von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos*. Coleção Brasileira, vol. 328, p.28

³⁸¹ GRAHAM, Mary. *Journal of voyage to Brazil, and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823*. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternoster - Row; and J. Murray, Alpemarle - Street, 1824. Site:<www.loc.gov> Consultado em 8/01/ 2013. Ibidem, p. 157.

as terras, ao educar os filhos, ao se relacionar com os outros, ao falar e ao se vestir.³⁸² Ou seja, a este era imperioso manter as aparências de sua condição, de seu nome, de seu renome.

A vestimenta esteve para as mulheres, muito além de um simples adorno, era também símbolo atrelado ao *status* social. Todavia, a partir do ato de se vestir na intimidade ou fora dela, a mulher tinha o vestuário para se expressar na arte da sedução, ocultando-se ou exibindo-se em tecidos que realçavam seus corpos. Nessa época, por volta de 1808, apenas as mulheres da nobreza tinham acesso as Modas vindas da Europa, considerando que mesmo para estas, ainda era pequena a quantidade de objetos de luxo que chegavam do estrangeiro. Os mais diferentes adereços eram ostentados pelas nobres, como os chapéus variados, penteados elaborados e joias exuberantes. Estes excessos praticados na maneira de trajar, por vezes, eram criticados pelas visitantes estrangeiras que viam nestes um extremo mau gosto. O tecido e a configuração (forma do vestido) da vestimenta indicavam o mundo em que vivia a mulher: as abastadas procuravam seguir a Moda francesa exibindo sedas, veludos, serafinas, cassa, filós, debruados de ouro e prata, musselina; as pobres contentavam-se com raxa de algodão, baeta* negra, picote, xales baratos e pouca coisa mais; .as escravas estavam limitadas a uma saia de chita, riscado ou zuarte, uma camisa de cassa grossa ou vestido de linho, ganga ou baeta*.³⁸³

Posto que saíam pouco e só raramente façam vida social, como já disse, as damas de qualidade e as mulheres em geral possuem amplos guarda-roupas de linhos e sedas de toda classe, guarnecidos de outros enfeites. Quem dispuser de véus *petinet*, musselinas bordadas ou vestidos de seda pura fará fortuna, porque estes artigos, não obstante as modistas francesas e os armarinhos de luxo, são escassos e alcançam preços enormes³⁸⁴

Gregório de Matos³⁸⁵, já em seu tempo, expunha um inventário de peças do vestuário para o uso pessoal da noiva listadas no dote de casamento como: “um vestido de seda, dois gibões, um com manga de mosquetaria, outro com mangas de rede; uma saia de malha, uma saia de ‘dentro a fora’, uma cinta, um manto, dois pares de meia.”³⁸⁶ A roupa branca deveria decompor-se de duas camisas, arrendadas com as sedas e duas fraldas. As peças de adorno em ouro eram compostas de: brincos para as orelhas, dois cordões para o pescoço, duas manilhas para os braços.

³⁸² FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 50.

³⁸³ LEITHOLD, T. von; RANGO, L. von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos*. Coleção Brasileira, vol. 328, p. 30.

³⁸⁴ *Ibidem*, op. cit., p. 30.

³⁸⁵ MATOS, Gregório. *Crônica do viver baiano seiscentista: obra poética completa*. (Obras Completas de Gregório de Matos - *Regras de Bem Viver*). Salvador: Editora Janaína, 1968, pp. 827-828.

³⁸⁶ *Ibidem*, pp. 827-828.

Na apresentação do vestuário feminino, havia diferenças de qualidade no tecido, da confecção, do estilo e dos adereços. Pelo modo de vestir-se, e através dos aparatos vestimentares, a senhora, moça de família rica, era identificada de forma muito diferente das muitas outras mulheres do povo, as quais eram incumbidas da subsistência do lar; exceção feita às escravas pertencentes à classe rica que, por ostentação de seus senhores, estas as vestiam bem. A vestimenta há muito se impôs como símbolo de poder, de riqueza, de fausto. Não seria o caso das mulheres pobres que, andavam “quase nuas a pouco mais de meia cintura para cima, e porque as camisas são feitas ou tal desgarre que um ombro e peito daquela parte é necessário que ande aparecendo todo (sic).”³⁸⁷ Citação feita pelo Marquês do Lavradio³⁸⁸, em Salvador, 1768. A mentalidade da época, que impunha rigidez de regras para o vestir dos nobres, acobertava seu olhar sobre os hábitos vestimentares da população menos provida, que em geral andava desnuda ou vestida com os farrapos deixados pelos senhores.

No ambiente feminino doméstico, as senhoras nobres se colocavam à vontade e nesse contexto, os trajes da intimidade foram alvo de crítica. Os poucos trajes com os quais as mulheres se vestiam, o abandono de maiores cuidados com a aparência, para os visitantes estrangeiros, configuravam desleixo ou desmazelo. Portanto, ao que parece, a maneira das senhoras mostrarem-se em trajes íntimos e despojados passava uma ideia de descuido, sensualidade e preguiça. A inglesa Sra. Graham, a partir de seu puritanismo protestante, tecia comentários impregnados de sua cultura sobre a falta de compostura daquelas mulheres. A partir de sua maneira descritiva imagina-se a maneira vestimentar feminina da nobreza colonial:

Quando apareciam, dificilmente poder-se-ia acreditar que a metade delas eram senhoras de sociedade. Como não usam nem coletes, nem espartilho, o corpo torna-se quase indecentemente desalinhado, logo após a primeira juventude; e isto é tanto mais repugnante quanto elas se vestem de modo muito ligeiro, não usam lenços ao pescoço e raramente os vestidos têm qualquer manga. Depois, neste clima quente, é desagradável ver escuros algodões e outros tecidos, sem roupa branca, diretamente sobre a pele, o cabelo preto mal penteado e desgrenhado, amarrado inconvenientemente, ou, ainda pior, em papelotes, e a pessoa toda com a aparência de não ter tomado banho.³⁸⁹

³⁸⁷ DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia. *História do Corpo no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2011, p.208.

³⁸⁸ Marquês do Lavradio, apud, DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia. *História do Corpo no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 207.

³⁸⁹ GRAHAM, Mary. *Journal of voyage to Brazil, and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823*. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternoster - Row; and J. Murray, Alpermarle - Street, 1824. ORIGINAL: LC - Library of Congress - Washington D.C. - USA. <site: www.loc.gov> Consultado em: 8/01/ 2013. GRAHAM, Mary. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990, p. 168.

No entanto, a própria Graham reconhece em seus comentários que as senhoras ao saírem de casa se arrumavam com tanto esmero que seria difícil reconhecê-las:

Esta tarde houve uma grande reunião social tanto de portugueses quanto de ingleses na casa do cônsul. Nas mulheres bem vestidas que vi à noite tive grande dificuldade em reconhecer as desmazeladas da manhã de outro dia. As senhoras estavam todas vestidas à Moda francesa: corpete, *fichu*, enfeites, tudo estava bem, mesmo elegante, e havia uma grande exibição de joias. As inglesas, porém, ainda que quase de segunda categoria, ou mesmo da nobreza colonial, arrebatarem o prêmio da beleza e da graça, porque afinal os vestuários, ainda que elegantes, quando não são usados habitualmente, não fazem senão embaraçar e estorvar, os movimentos espontâneos [...].³⁹⁰

Para as senhoras estrangeiras impregnadas da estética das modas europeias, todo excesso no vestuário feminino das mulheres da Colônia era censurado. A elegância no trajar não era usual a todas as damas da nobreza. Vestir-se elegantemente, revelando bom gosto na escolha de suas vestes e no modo de usá-las, não era o que se via com frequência. Poucas senhoras tinham acesso às publicações de Moda, que por volta de 1750³⁹¹ se multiplicavam pela Europa e se expandiam a tal ritmo pelo mundo que, após 1800; as diversas peças de vestuário, incluindo as vestimentas, os acessórios e os adornos, da mesma forma, chegavam até mesmo ao Brasil, com um certo atraso. Roche cita as mais importantes coleções da época como os “*Étrennes chantantes*, editados por Demos em 1780, [...] de 24 estampas”³⁹² que apresentavam as roupas mais usadas e os mais novos penteados, uma série de gravuras denominadas “*Os Gritos de Paris*, algumas das quais feitas pelos melhores artistas – Boucher, Bouchardon, Cochin, Poisson –, faziam parte dessa voga suscitada pelo intenso desejo de conhecer os trajes dos ricos.”³⁹³

Quando as nobres senhoras se encontravam os assuntos eram diversos, sendo dos principais ligados à estética e mais especificamente ao vestuário. “O tópico principal, contudo, era o elogio da beleza da Bahia; vestidos, crianças e doenças, [...]. E, para falar a verdade, a maneira de falar no último assunto era tão repugnante quanto o vestuário. [...] Não vi hoje uma só mulher totalmente bela.”³⁹⁴ Existia o estranhamento ao se deparar com

³⁹⁰ Ibidem, p. 175.

³⁹¹ ROCHE, Daniel. *A Cultura das Aparências*. São Paulo: editora SENAC, 2007, pp. 29-30.

³⁹² DEMOS apud ROCHE, Daniel. *A Cultura das Aparências*. São Paulo: editora SENAC, 2007, p. 29.

³⁹³ Ibidem, p. 30.

³⁹⁴ GRAHAM, Mary. *Journal of voyage to Brazil, and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823*. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternoster - Row; and J. Murray, Alparmarle - Street, 1824. ORIGINAL: LC - Library of Congress - Washington D.C. - USA. Site <www.loc.gov> Consultado em: 8/01/2013. GRAHAM, Mary. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990, p. 169.

algumas raras exceções: senhoras brasileiras cultas e letradas como a senhora D. Maria Clara: “lê bastante, especialmente filosofia e política; é passável botânica e pinta flores extremamente bem.”³⁹⁵ Assim, as mulheres da Colônia foram vistas pelos estrangeiros, que não deixavam de notar seus costumes no vestir, em geral de forma rude e depreciativa quanto ao julgamento. Porém, o português Luiz dos Santos Vilhena, professor de grego em Salvador e que se definia também como historiador, no início do século XIX, reproduzia, indignado, as críticas generalizadas, feitas pelos viajantes, sobre os hábitos das mulheres no Brasil. Dizia ele, ao escrever a seu pseudônimo amigo Filopono, de Portugal:

São estas criticadas [como sendo] pouco honestas, por andarem dentro de suas casas em mangas de camisa, com golas tão largas que muitas vezes caem e se lhes veem os peitos, sem que esses maus críticos se lembrem de que estão abaixo da zona tórrida, onde o grande frio corresponde ao que aí [em Portugal] sentimos em maio. Igualmente, as criticam por andarem, em suas casas, muitas vezes descalças e, de ordinário, sem meias, com camisas de cassa finíssima e cambraia transparente, sem atentarem, como disse, ao clima em se acham, nem indagarem a razão; [...]³⁹⁶

Graham, no início do século XIX, também realçou em seus comentários o despojamento das mulheres na exposição dos trajes da intimidade: “As mulheres em casa usam uma espécie de camisola que deixa demasiado expostos os seios”³⁹⁷. Numa época que a influência europeia já anunciava o retorno à ditadura da Moda de coletes e espartilhos, vestidos amplos, e decotes encobertos por lenços, imprimindo uma sexualidade velada, modos despojados ou até mesmo vistos como despudorados das nobres senhoras coloniais causavam um certo desconforto. Sobretudo, tornava-se difícil, aos estrangeiros, o entendimento do vestuário das mulheres da Colônia, pois na sua visão europeia, entender que o fato destas se apresentarem em poucos trajes não justificava moralmente a necessidade de adaptação às

³⁹⁵ Ibidem, Op. Cit., p. 367.

³⁹⁶ VILHENA, Luiz dos Santos. *Recopilação de Noticias Brasilicas Contidas em tres Cartas. Escripitas da Cidade da Bahia por hum a outro Amigo em Lisboa debaixo de nomes alusivos, noticiando o das Capitania de Pernambuco e Goyaz e terminando finalmente Com a recopilação de alguns pensamentos políticos aplicados em parte as Colonias Portuguezas no Brasil. Tomo I.* Compilação manuscrita de cartas, 1802, p.335. Site: <<http://objdigital.bn.br>> Consultado em: 22/02/2013.

Texto original com a ortografia e a pontuação utilizada pelo autor: São estas Criticadas depouco honestas, por andarem dentro em suas Cazas em mangas de Camiza, com gollas tão largas, que muitas vezes cahem, eselhes veem os peitos; semque esses maos Criticos se lembrem, deque estão debaixo da Zona torrida, onde o grande frio corresponde aoque ahi [em Portugal] sentimos em Maijo. Igualmente as nottão deandarem em suas Cazas muitas vezes descalsas, ede ordinario sem meijas, com Camizas de Cassa finissima, eCambraija transparente; sem que attendão, como disse, ao Clima em que seachão, nem indagueem a razão; [...]

³⁹⁷ GRAHAM, Mary. *Journal of voyage to Brazil, and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823.* London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternoster - Row; and J. Murray, Alparmarle - Street, 1824. ORIGINAL: LC - Library of Congress - Washington D.C. - USA. Site: <www.loc.gov> Consultado em: 8/01/2013. GRAHAM, Mary. *Diário de uma viagem ao Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1990, p.138.

condições precárias de vida aliadas ao calor escaldante dos trópicos. Tudo isso atrelado ao difícil acesso aos produtos vindos da Europa, os quais poucas mulheres na Colônia possuíam recursos para adquiri-los e, por conseguinte, seguirem com rigor os ditames da Moda.

O puritanismo cristão também se manifestava principalmente na visão masculina e hipócrita dos fidalgos que exerciam o poder. As prostitutas brancas, igualmente, lançavam mão do recurso de se vestir bem e bonito, mas às vezes se excediam no comportamento, o que suscitou a ira do governador da capitania de Minas Gerais, Conde de Galveias, que programou expulsar da Serra do Frio o “grande número de mulheres desonestas”³⁹⁸ que ali moravam, as quais, “não se contentando de andarem com cadeiras e serpentinas acompanhadas de escravos, se atrevem, [...], a entrar na casa de Deus com vestidos ricos e pomposos e totalmente alheias e imprópria de sua condição”³⁹⁹. Tempos depois, em 1709, o fato chegou a preocupar o próprio rei, que, sabendo da “soltura com que as escravas costumavam viver e trajar nas conquistas ultramarinas, andando de noite e incitando com seus trajes lascivos aos homens”, proibiu de forma categórica que elas usassem “sedas”, telas, e ouro, para que assim se lhes tirasse a oportunidade de suscitarem, aos homens, para os pecados com os adornos de alto custo com que se vestiam.

As meretrizes não são aqui privilegiadas como nas grandes cidades da Alemanha, França ou Inglaterra, porém as há em maior número: brancas, pretas e de todas as categorias, isto é, fazendo-se pagar de um a doze táleres espanhóis. De noite, entre oito e dez horas, invadem elas as ruas vestidas de tafetá preto ou de lã envoltas em mantos. As de primeira linha saem também de dia, acompanhadas de duas escravas e dois escravos, fazendo-se passar, com suas artimanhas, por damas de qualidade, e sabem pescar o estrangeiro em suas redes [...]⁴⁰⁰

3.3 – O traje da Moda de luxo da aristocracia portuguesa na Colônia

Torna-se, aqui, importante ressaltar que vigorava na Europa, durante a ocupação francesa (de novembro de 1807 a agosto de 1808), um sentimento de aversão por parte das realezas europeias de toda e qualquer influência, em seus reinos, que pudesse denotar uma origem revolucionária na esfera das ideias ou da vida prática.

³⁹⁸ GALVEIAS, Conde de apud DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia. *História do Corpo no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 211.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 212.

⁴⁰⁰ LEITHOLD, T. von; RANGO, L. von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos*. Coleção Brasileira, vol. 328, p. 32.

Ao longo do século XVIII, as ideias dos pensadores humanistas juntamente com a Independência americana, vitoriosa pela guerra da mais poderosa nação de então: a Grã-Bretanha, semeavam um ar revolucionário que delineava contornos diferentes às instituições e ao sistema de governo, causando receios quanto a mudanças na velha ordem monárquica, a muito estabelecida. Essas preocupações conduziram o governo português a optar por empreender medidas drásticas no sentido de impedir, evitar ou extirpar toda influência ideológica no reino. Destarte, em 1780, no reinado de D. Maria I, a pia, surgiu a Intendência Geral da Polícia da Corte e do Reino, novo órgão português encarregado de limpar Lisboa dos “libertinos”: denominação genérica para definir qualquer pessoa suspeita de compartilhar das ideias francesas. Uma infinidade de espões contratados pela polícia e conhecidos pelo nome de “moscas”, recolhiam indícios de francesismo e de maçonaria.

“Perseguia as mulheres – em nome da decência, e os homens – em nome da política. Para o velho desembargador era jacobino todo aquele que não usasse a cabeleira de nós, a casaca de seda negra e os sapatos de fivela de prata dos jarretas de 1770. Bastava trazer luvas [...] para se ser imediatamente agarrado pelas “moscas” da Intendência.⁴⁰¹

Até mesmo mulheres completamente alheias à política ou aos eventos revolucionários franceses poderiam ser questionadas pela forma como seguiam as modas. Registros dos relatórios da Intendência continham denúncias de “pessoas de um e outro sexo de todas as hierarquias com luvas e *cocard* da liberdade” que seriam simpatizantes das ideias jacobinas. Não obstante, muitas pessoas de *cocard* tricolor eram vistas depois da chegada do embaixador Lannes a Portugal, em março de 1802.⁴⁰²

O Intendente mor, já em 1801, aconselhava os pais não deixarem suas filhas saírem em trajes indecentes – leia-se: à moda francesa. Ordenava também aos corregedores de Lisboa coibirem aos comerciantes de Moda a confecção de roupas à moda francesa – “escandalosas e indecentes” – ou a “circulação de bonequinhas, figuras e pinturas espalhadas por Lisboa a apregoar os trajes da elegância parisiense”⁴⁰³. A transgressão a esta ordem dava direito à entrada na prisão do Castelo de S. Jorge, em Lisboa.

Diogo Inácio de Pina Manique, Intendente-Geral da Polícia, referia-se ao estilo de vestidos à antiga. Posteriormente, este estilo denominado Império foi: de silhueta longilínea,

⁴⁰¹ DANTAS, Júlio. *Outros tempos*. Lisboa: Livraria Clássica de Lisboa, 2ª ed., 1916, p. 248.

⁴⁰² RUDERS, Carl Israel. *Viagem a Portugal: 1798-1802*. Lisboa, Biblioteca Nacional; Secretaria de Estado da Cultura, 1981, p. 268.

⁴⁰³ S SEQUEIRA, Gustavo de Matos; “O Luxo proibido” *Ilustração Portuguesa*, Edição Semanal do Jornal ‘O Século’, Série 2, 10 de Dezembro de 1906, pp. 585-593.

em tecidos finos e transparentes, decotados, presos aos ombros apenas por fitas, cintura abaixo do peito, de mangas curtas ou sem mangas e de penteados altos. Moda que fazia furor na França e que conquistou, desde logo, as portuguesas. Os panfletos satirizavam:

Agora é um vestido, quase nada,
com um dedo de umbreira;
Dos ombros magros ossos aparecem,
Os braços, andam nus, nunca arrefecem⁴⁰⁴

No ano de 1805, Junot apresentava credenciais de embaixador ao Príncipe Regente. No ano seguinte, era publicado, em língua portuguesa, o *Correio das Modas*, figurino destinado à publicação do traje de senhoras e homens (1807, p. 1). segundo a última moda da alta costura parisiense.

Durante a ocupação francesa não foram publicados panfletos criticando as modas. Desde a Convenção (1793) que, na França, se tinha decretado a liberdade de cada um vestir como lhe aprouvesse e, durante o Império, o luxo atingira o auge. Em Lisboa, a Moda continuava a se atualizar, pelo menos para a parte privilegiada e rica da elite portuguesa de então. Nas festas faustosas organizadas pelo embaixador francês Junot ou nas patrocinadas pela aristocracia portuguesa favorável ao general-embaixador, as damas portuguesas resplandeciam em trajes e acessórios pelo figurino francês sem constrangimentos patrióticos.

A moda à francesa era, aos olhos dos franceses, para além de bom gosto, imagem identificatória de adesão à causa napoleônica e, em território neutro ou inimigo, um exército silencioso da propaganda imperial francesa. A moda continuava instrumento da política.

Portanto, foram essas Modas, vindas da Revolução francesa que foram as trazidas pela Corte Portuguesa ao Brasil Colônia. Através desta aristocracia estabeleceu-se um modelo de cultura europeia cuja maior influência era a França. Ainda que a Inglaterra exercesse grande pressão política e econômica sobre os lusitanos e suas colônias, todos se rendiam as inspirações francesas.

Pesquisar sobre o vestuário e analisar as maneiras de sua utilização pode permitir-nos entender os movimentos históricos que contribuíram para a construção da sociedade colonial no Brasil. A partir das descrições nos relatos deixados pelos viajantes que visitaram o Brasil pode-se compreender o porquê do surgimento de diferentes formas de uso da indumentária feminina local. Evidentemente, considerando-se a grande extensão territorial, as

⁴⁰⁴ COSTA, Joze Daniel Rodrigues da. *Memórias para as Cortes Lusitanas em 1821*. Bahia: na Typografia da Viuva Serva e Carvalho, 1821. (1802 ?), p. 29.

especificidades regionais e as relação interéticas, o vestuário acabou por refletir as influências das culturas adventícias. O modelo trazido da Europa foi assimilado pela população colonial, com algumas modificações para se adequar às novas condições, incluindo as climáticas e as interações culturais.

A suntuosidade da Corte de Luís XIV, não deixou de influenciar as maneiras das Cortes em toda Europa, assim como aos nobres em Portugal – cujo país sempre havia tentado, em vão, impedir que os trajes lusitanos perdessem as características originais. Portugal, copiou a sua maneira, o luxo da França e o gosto pelo excesso foi evidenciado pelas interpretações exageradas na composição do vestuário. Tal gosto foi trazido para a América portuguesa pelos lusitanos. “A Corte que chegou de Portugal, contudo, não primava pela elegância e luxo. Atolada em dívidas e abatida por uma viagem marítima exaustiva e difícil, a Família Real e seu séquito não eram tão glamorosos como idealizavam os colonos.”⁴⁰⁵

Há muito, os povos europeus valoravam o vestuário que com o tempo se tornou mais que um aparato de proteção para se tornar algo de valor simbólico da moral e da posição hierárquica. Os portugueses levaram à Colônia uma cultura onde os signos do vestuário serviam como fator identificador de grupos estamentários, que demarcavam a origem e a posição dos indivíduos, segundo os moldes da Sociedade de Corte. Nota-se nos relatos sobre a chegada dos portugueses a preocupação com o vestuário. Através do vestuário que se deu as primeiras trocas entre os dois povos. Surgiu, aos poucos, o interesse dos portugueses pelos hábitos indígenas e os questionamentos daquele modo de vida, que foram evidenciados nos relatos de religiosos, de governantes e de viajantes estrangeiros.

A preocupação com o luxo já vinha de Portugal. O exagero de adereços na composição do vestuário tornava-se a expressão daquela sociedade. Ela se delineou mais precisamente com a abertura do país e a presença da família real, “cuja ostensão de um luxo burlesco, caricato, se manifestava em outros setores da vida cotidiana”⁴⁰⁶, sofria as influências das Modas europeias. Os nobres portugueses não se intimidavam em ostentar o luxo e a opulência no exagero na maneira de se vestir e que era repetido pelos moradores da Colônia, quando copiavam o gosto extravagante da nobreza local. “O luxo parece pois que foi grande nesta época, excessivo mesmo, atingindo por vezes as raias da extravagância e do ridículo”⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ ANCHIETA, Pe. José de. *Informação da província do Brasil para o nosso padre: In Cartas, 1585*, p. 434.

⁴⁰⁶ MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821)*. São Paulo: Compainha das Letras, 2000, p. 172

⁴⁰⁷ HUME: *La Cour de Philippe IV*, p. 429. apud. CASTELO-BRANCO, Fernando. Lisboa Seiscentista, p. 196.

Nos séculos XVII e XVIII, a Igreja moldava a sociedade dentro de um modelo moralmente idealizado de sociedade, na qual a religião, a economia e a política se confundiam e se interdependiam. A sociedade colonial se estabelecia nestes parâmetros e era organizada por rígidas regras hierarquizadas, fortemente preestabelecidas e defendida pelos interesses dessa organização religiosa, apoiada pela aristocracia, favorecida por essa organização social. A Igreja estava atenta a todo e qualquer movimento que pudesse comprometer a solidez da sociedade baseada nesses paradigmas. Com raízes no pensamento clássico, os jesuítas, que dominavam a ensino e os livros, tinham como fonte de inspiração autores como Arsitóteles, Cícero e Quintiliano para seus discursos de catequização. As ideias de São Tomás de Aquino, formavam a base do modelo teológico da época, onde era reforçada em que cada indivíduo se limitava a cumprir sua função dentro comunidade, baseada numa construção teórica de hierarquia terrestre espelhada numa hierarquia celeste construída a seu idêntico, pois sagrado. Esse modelo obviamente era muito distante da realidade da vida terrena: “os homens e mulheres portugueses nesta terra se vestem limpamente de todos as sedas, veludos, damascos, razes e panos finos como em Portugal, e nisto se tratam com fausto”⁴⁰⁸.

A sociedade mais abastada, considerando suas devidas posses, procurava se distanciar da massa de brasileiros pobres e escravos, tanto quanto possível através dos vários aparatos das vestimentas de luxo e da Moda difundida no Ocidente Europeu. Os moralistas da Igreja e do Estado e as pessoas que se preocupavam com o chamado “bem público”, condenavam o luxo, a vaidade e a ostentação, apesar e adimiti-los mais dos nobres e à sua conveniência.

O caráter da Moda, calcado na inconstância, era o que ditava as sociedades modernas que viam na novidade um modo dinâmico de transformação. A desqualificação do tradicional permitia o extravasamento das novas formas que surgiam em movimentos, a princípio mais lentos e com o tempo o fenômeno da Moda se tornou mais dinâmico, e o vestuário encarnou de forma mais ostensiva suas freqüentes mudanças. Na verdade, o caráter efêmero dos modismos, e a maneira voraz com que se propagavam através de um “luxo burlesco, caricato”,⁴⁰⁹ que tanto perturbavam a ordem eclesiástica que não conseguia conter os ímpetus daquela sociedade ávida pelas novidades. que tanto incomodava Bluteau. Fato este que pode ser comprovado pelo discurso de Padre Bluteau, (1712-1728), clérigo regular da Ordem de

⁴⁰⁸ ANCHIETA, Pe. José de. *Informação da província do Brasil para o nosso padre: In Cartas, 1585*. p.434. apud Del Priore, p. 186.

⁴⁰⁹ MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 172

São Caetano, autor do *Vocabulário Portuguez e Latino*⁴¹⁰, primeiro dicionário da língua portuguesa publicados entre 1712 e 1728, impresso por ordem de D. João V de Portugal. Bluteau, fiel seguidor dos preceitos rígidos da Igreja, discorre em sua obra as “perniciosas consequências” para a sociedade que seguisse os ditames da Moda, pois via nesta, uma relação direta com o pecado.

Bluteau, em sua obra, apresenta algumas definições interessantes para o termo “vestido” que é seguido pelo seu sinônimo “traje”. Em seus comentários prega uma moral que relaciona intimamente o pecado ao uso de trajes da Moda de luxo: “O pecado foi a causa por que se introduziram os vestidos, quem se glorifica deles, do pecado se glorifica”⁴¹¹. Seu pensamento de desaprovação por aqueles que se preocupavam em exhibir trajes novos é realçado em seu discurso. Acrescenta à definição de Moda ensinamentos morais, recriminando a luxúria na ostentação dos trajes, pois estes foram concebidos, segundo ele, para uma única função: “cobrir o corpo de maneira decente e de forma alguma deveria servir de objeto para ostentação”⁴¹². Os vestidos no sentido do traje e não da roupa feminina, como entendemos hoje: “[...] os vestidos se fizeram para cobrir o corpo e como todos os corpos humanos, em todo o tempo, sempre são na figura os mesmos, é muito para estranhar a prodigiosa mudança de vestiduras, que uma às outras continuamente se seguem”.⁴¹³

O referencial estético de luxo estava nas vestimentas da alta nobreza, portanto, era na Corte, onde rainhas, reis e príncipes inspiravam a aristocracia nos modos de trajar. Numa sociedade em que a vestimenta representava *status*, vestir-se como a nobreza denotava o poder de pertencer a aquele grupo seletivo. A Corte na França há muito, já ditava os caminhos da Moda. Inglaterra e França se alternavam como grandes referências para o vestuário de Moda. Espanha e Itália seguiam os ditames da Moda francesa com pequenas alterações.⁴¹⁴ A Corte portuguesa, da mesma forma, procurava inspiração nos trajes franceses sem nunca ousar sobrepujá-las às suas Modas. Tanto quanto os outros países Portugal manteve características regionais que são percebidas na maneira de trajar da tradição lusitana.⁴¹⁵

O Brasil Colonial recebeu a influência do modelo europeu, baseado em um sistema de rígidas regras de Corte e de religião no qual se estabelecia e se decidia como cada grupo social deveria se apresentar em público. A sociedade era composta pela alta e pequena

⁴¹⁰ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário portuguez e latino*. Primeiro dicionário da língua portuguesa e seus dez volumes foram publicados entre 1712 e 1728. Seu autor, o padre Raphael Bluteau (1638-1734) era clérigo regular da Ordem de São Caetano. Filho de pais franceses e nascido em Londres em 1638, e veio a se instalar em Portugal em 1668.

⁴¹¹ *Ibidem*, op. cit., p. 188.

⁴¹² *Ibidem*, op. cit., p. 188.

⁴¹³ *Ibidem*, op. cit., p. 188.

⁴¹⁴ BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, p. 223 (Moda Francesa - ver referência).

⁴¹⁵ BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, p. 223.

nobreza, pelo alto e baixo clero, por grandes negociantes, artesãos, mas também e sobretudo por trabalhadores braçais, por cortesãos, por prostitutas, por servos e pelos escravos e pelos judeus, onde cada um tinha obrigações e restrições, em relação aos códigos de condutas estabelecido pelos estamentos e pelas leis pragmáticas ⁴¹⁶. A Moda ditada pela aristocracia surgia naquela época de forma adaptada pela população pobre e até pelos burgueses, que não media esforços para imitá-la. As relações sociais, expressas pelos dos trajes em sua apresentação estavam presentes na Colônia desde as primeiras manifestações do “bem vestir”. Os código de conduta restringiam e delimitavam toda a indumentária, sua utilização e sua exposição em público.

O gosto pelo luxo da indumentária era uma das maneiras de estabelecer distinção entre a aristocracia e a população local. Para os fidalgos, o uso de tecidos finos, adornos, certos requintes nas joias estava entre artifícios da “nobreza” colonial”. A elite ansiosa pelas novidades vindas da Europa aguardava os navios carregados com novos produtos e notícias sobre as Cortes europeias e suas Modas. A necessidade da elite formada por senhores de engenho, grandes proprietários de terra e traficantes de escravos, em destacar-se da população era satisfeita pela exuberância dos trajes. Na Corte, nem só os mais ricos viviam do desejo de exibir distinção social. As pessoas não mediam gastos para se apresentarem com roupas de luxo para se assemelharem aos fidalgos. Não se importavam em assumirem dívidas, comprometendo suas posses para se exibirem, mesmo sem terem o suporte financeiro para tanto.

No Brasil, até a chegada da família real portuguesa, em 1808, os títulos de nobreza eram raros. Uma parcela da população local buscava ser reconhecida como nobre e tentava reproduzir aqui os usos e costumes da nobreza europeia, especialmente da portuguesa. Nos diversos relatos de época, nota-se como o luxo do vestuário dos brasileiros causou espanto pelo excesso nas roupas e ao mesmo tempo com os modos da elite. Após a instalação da Corte, D. João VI utilizou-se à farta do único dispositivo de que dispunha, “o poder real de conceder honrarias e privilégios por meio das graças e mercês as mais variadas”⁴¹⁷ começou a distribuir honrarias. Na sociedade de Corte portuguesa as distinções hierárquicas constituíam como um capital da monarquia para se fazer as concessões das graças honoríficas, como os títulos, e os postos nas ordens militares e religiosas como as insígnias de cavaleiros, comendadores e grão-cruzes da Ordem de Cristo, de São Bento, de São Tiago (Santiago) tão almejado pelos pretensos fidalgos. Tamanha honraria, além de projeção social, de abono em

⁴¹⁶ CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista*. p. 171-172.

⁴¹⁷ MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio; Civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808 a 1821)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 203.

dinheiro e de inúmeras vantagens fiscais, representava a possibilidade de ascensão e reconhecimento de seu caráter nobre.

A tentativa de se afigurar a nobre nas terras coloniais, não se limitava ao vestuário, manifestava-se de várias formas: praticar o ócio, a exibição de uma ascendência sem máculas e uma linhagem nobre, ter amizades influentes eram as formas preferidas de buscar distinção e reconhecimento social. Para ser reconhecido como fidalgo e se obter privilégios conferidos a tal *status*, não era suficiente possuir terras e um grande número de escravos, era necessário deixar bem visíveis os sinais que exteriorizavam essa condição. Numa sociedade estratificada o ser e o parecer se confundiam e a indumentária era uma, dentre muitas formas possíveis e por todos visíveis, de se poder externar esse “hombridade” na inserção social.

Antes de Vieira, Gabriel Soares de Sousa em 1587 comentava os hábitos dos moradores de Salvador, que era a maior povoação de caráter urbano da época. Segundo o cronista, havia um número considerável de famílias ricas, que possuíam terras, cavalos, escravos e vestimentas primorosas.⁴¹⁸ Nota-se em suas descrições que os mais abastados não mediam esforços para se apresentarem à sociedade. Ter acesso ao vestuário de moda era um luxo reservado a poucos. Entre as peças do vestuário feminino, os vestidos ficam em evidência por serem estes mais procurados e talvez mais caros devido a sua confecção em tecido nobre como a seda: “vestidos demasiados, especialmente as mulheres, porque não vestem senão sedas, por a terra não ser fria, no que fazem grandes despesas [...]”⁴¹⁹ Contava ele, que mesmo as pessoas de poucas posses, gastavam muito com o vestuário, visto que “qualquer peão anda com calções e gibão de cetim ou damasco, e trazem as mulheres com vasquinhas e gibões do mesmo, [...] têm [...] na sua mesa serviço de prata, e trazem suas mulher mui bem ataviadas de jóias de ouro.”⁴²⁰

A população feminina da nobreza Colonial não se intimidou em exibir-se através do luxo nos tecidos e materiais nobres (ouro, prata, pedrarias, bordados, rendas, sedas e veludos)⁴²¹ nas mais diversas peças do vestuário. O acesso limitado às novidades não impediu a demonstração da vaidade em seguir os modismos da Moda francesa. A vaidade feminina foi o alvo preferido dos rigorosos pregadores e cronistas da época, pois aos olhos da Igreja, as mulheres eram consideradas as grandes responsáveis pelos pecados da luxúria. Entretanto, exibir-se com aparatos de luxo no vestuário não era apenas capricho feminino, este era compartilhado pelo público masculino que se esmerava nos cuidados com a aparência e com a

⁴¹⁸ SOUSA, Gabriel Soares. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Rio de Janeiro: Thipographia Universal de Laemmert, 1851 (reprodução), p. 125. Site: <www.biblio.etnolinguistica.org> Consultado em: 15/09/2012.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ *Ibidem*.

⁴²¹ LEITHOLD, T. von; RANGO, L. von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos*. Coleção Brasileira, vol. 328, p. 32.

vestimenta para se apresentar em público. Os tecidos eram muito valorizados no período colonial, já que eram todos importados via Portugal e comercializados a preços altíssimos pelos mercadores que os traziam de navio ao Brasil ⁴²².

Com a revolução francesa, irradiava-se a Moda Império. Os vestidos tornaram-se menos volumosos, vestiam o corpo modelando a silhueta, de certa maneira, colavam-se ao corpo da mulher e a transparência do tecido dava a impressão que esta se apresentava nua. “Não obstante, menos devido ao espírito conservador do povo português, que à natural prevenção pelas coisas vindas do revolucionado Paris, essa nova Moda não foi, tanto aqui, como em Portugal, bem-vista e assimilada imediatamente ⁴²³. No Governo do Conde dos Arcos, porém, a Moda no Brasil passou a se assemelhar aos figurinos dos últimos anos do século, em França. Um dos detalhes marcantes do vestido Império é a cintura alta e marcada denominada “cintura Império”, ⁴²⁴ A voga da época propagava um estilo de vestimenta mais leve e sensual que deixava transparecer o frescor do novo na vestimenta,”e foi com ela francamente sob os seios, que a carioca acompanhou a procissão que levou o Príncipe Regente Nosso Senhor, no dia 7 de março de 1808, do Largo do Carmo à igreja de Nossa Senhora do Rosário” ⁴²⁵.

⁴²² Gazeta do Rio de Janeiro. BNRJ. Site: <www.objdigital.bn.br>. Consultado em: 10/11/2013.

⁴²³ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis, 1763-1808*. Brasília: Ed. do Senado Federal, 2008, p.234.

⁴²⁴ *Ibidem*, op. cit., p. 234.

⁴²⁵ *Ibidem*, p.234.

Capítulo IV – A Moda de luxo Europeia da Corte Portuguesa no Brasil Colonial

4.1 – A imitação do vestir europeu e as readaptações ao clima dos trópicos

A partir de inúmeros relatos descritivos ⁴²⁶, contidos em documentos de autorias as mais diversas tais como os dos primeiros viajantes, dos escrivães-mores, dos navegantes, dos religiosos e outros aventureiros, assim como as constatações das observações de cenas do cotidiano registradas em desenhos e em gravuras, por viajantes e por artistas, logrou-se obter informações diversas de como se processou o trânsito do vestuário no Brasil Colonial. Dos primórdios da colonização ao final do Império, a maneira de vestir o corpo e o modo como eram combinadas as peças da indumentária reforçavam as características da vestimenta e traçavam um caminho para as primeiras manifestações da Moda no Brasil.

Na Colônia do século XVI, as vestimentas femininas mostravam a rica indumentária de dama da tradicional cultura lusitana ⁴²⁷, vestida elegantemente com o traje de duas peças, com corpete ajustado ao corpo, com saia ampla de barra ornamentada (galão), com blusa de decote quadrado e de mangas bufantes, com cabelos trançados, enfeitados no alto da cabeça e com joias que lhes cobrindo o colo. Em função da realidade dos trópicos, logo grande parte dos hábitos domésticos dos colonos portugueses foi se moldando, e o vestuário estava dentre estes. De acordo com Sérgio Buarque de Holanda ⁴²⁸, o clima tropical, a influência dos índios nas técnicas e nas soluções adotadas, o influxo dos povos africanos, trazendo novos costumes, enfim, toda essa clivagem cultural construiu um conjunto de hábitos que corroboraram para a conformação da sociedade colonial portuguesa e conseqüentemente para as adaptações no costume vestimentar. Fatores que envolviam a organização do espaço físico na localização dos povoados, a dificuldade de acesso e a enorme distância da Metrópole, também contribuíram para ditar Modas regionalizadas e hábitos de todo tipo ⁴²⁹.

Já na arte da sociedade de representação francesa do século XVII, na Corte de Versalhes, sob o comando de Luís XIV, o Rei Sol, esboçava, através do vestuário, o que viria a ser a Moda do século seguinte. Assim, a vestimenta feminina de luxo trazida à Colônia pela Corte portuguesa e inspirada nos moldes franceses passou gradativamente por um processo de adequação necessário ao contexto local. Nessa época a vestimenta feminina era caracterizada

⁴²⁶ Coleção Brasileira. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Site: <www.bn.br/portal> Consultado em: 15/01/2013.

⁴²⁷ CASTELO-BRANCO, Fernando. *Lisboa Seiscentista*. p. 171-172.

⁴²⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo Companhia das Letras, 2006, p. 37.

⁴²⁹ LEITHOLD, T. von; RANGO, L. von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos*. Coleção Brasileira, vol. 328, p. 28.

pelos grandes volumes nas saias “a moda era o *verdugadin* ou verdugo, um tipo de enchimento de ferro e tecido colocado na altura dos quadris para dar volume (aumentar as proporções das vestes), e emprestar forma de cone ou cilindro às saias”⁴³⁰ Apesar de o vestuário de luxo não se adequar à realidade rudimentar da Colônia, as senhoras da elite colonial ansiavam por dispor de vestidos e peças de vestuário da Moda em vigor na Europa. No entanto, as novidades chegavam tardiamente ao Brasil, pois somente navios portugueses tinham autorização para ancorar na Colônia, até a abertura dos portos. Na sociedade estamentária no Rio de Janeiro, o apresentar-se bem vestido diante do habitante local tornara-se imperativo, até para os próprios nativos ou para o radicados. Os modelos que inspiravam as mudanças de estilo dos brasileiros eram os das Modas “burguesas francesas e inglesas e [...] algo das republicanas americanas, todas coexistindo com figurinos palacianos mantidos na corte.”⁴³¹ Não obstante esses traços híbridos das aparências abundam evidências da avidez dos brasileiros pela nobilitação.

A partir do início do século XVIII, a imigração portuguesa para o Brasil aumentou consideravelmente devido à descoberta de ouro, levando então ao estabelecimento de vários grupos na Colônia. Grande parte dos imigrantes portugueses vinha das classes mais abastadas e, portanto, conhecedoras de hábitos europeus mais apurados. Ainda assim via-se a necessidade de adequações na etiqueta para a transformação dos hábitos locais. Dentre esses conhecimentos estava o do vestuário europeu de Moda que interessava às nobres e ricas senhoras. A estética das vestimentas ainda imprimia um corpo rígido com saias amplas e grandes estruturas como “os bambolins ou *panniers*, armações laterais de arame trançado ou de barbatanas de baleia, que ficavam sob o tecido das saias. [...] Os corpetes eram justos e decotados, feitos com armação de barbatanas de baleia [...]”⁴³² Nas Cortes europeias, os ricos nobres vestiam-se com opulência. No entanto, com o clima quente das terras tropicais, descobria-se aos poucos que as vestimentas trazidas da Europa precisavam de algumas adequações, inicialmente vividas na intimidade da vida feminina do ambiente familiar, no qual era permitido uma certa liberdade no trajar despojado das camisolas de tecidos leves e finos, e não obstante tão criticadas pelos visitantes estrangeiros.

A Moda, trazida da Europa à Colônia neste período, era chamada de “terceira mão”⁴³³: inspirada em Paris, confeccionada em Portugal e trazida ao Brasil por navios lusitanos pelas usuárias senhoras e meninas. “Na sociedade brasileira do Rio de Janeiro, no tempo dos vice-

⁴³⁰ KÖHLER, Carl. *História do Vestuário*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 403. Editora Unesp, 2011, p. 197.

⁴³¹ MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 189.

⁴³² BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, p. 223. (KÖHLER, p. 417-421)

⁴³³ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis, 1763-1808*. Brasília: Ed. do Senado Federal, 2008, p. 227

reis, encontrava-se um número insignificantiíssimo de mulheres capazes de se vestirem com certo apuro e distinção”⁴³⁴, excetuando-se as damas da nobreza que compunham a fidalguia, que, literalmente, “aqui vinha dourar o brasão” lusitano com certos hábitos de luxo, dentre elas as esposas, ou as filhas dos marechais de tropa, as senhoras dos altos funcionários da administração e da justiça que compunham um número reduzidíssimo se comparado ao resto da população local. A nobreza feminina na Colônia vestia-se à francesa. Acompanhava com ansiedade a chegada das naus que vinham de Lisboa trazendo as novidades de Paris: trajes atualizados à moda e bonecas vestidas a caráter que reproduziam o figurino em voga na capital francesa. Na ocasião, elas substituíam os figurinos impressos, que ainda hoje circulam. Por sua vez, as senhoras de poucos recursos copiavam os modelos usados pelas damas da nobreza e reproduziam os trajes com pequenas diferenças, porém a maioria das mulheres se vestia à maneira tradicional lusitana. Nota-se que algumas particularidades no vestuário que denotavam a permanência do costume lusitano eram perpetuadas e realçadas por todas as camadas sociais. Pequenas mudanças acrescentadas aos trajes vinham mais usualmente dos adereços e dos adornos da cultura portuguesa na indumentária feminina, cuja grande incidência ficou imortalizada nas imagens de Debret e Rugendas. (Cf. fig. 28, 39 e 46).

Para a população na Colônia, principalmente a feminina que tinha seu mundo restrito às responsabilidades da casa, as visitas e os passeios eram raríssimos e se restringiam à exposição de “suas modas” nas visitas de cerimônia e muitas vezes na intimidade dos serões de família. Os eventos da cidade tais como: procissões, batizados, casamentos, primeira comunhão, festas religiosas comemorativas, entre outros, tornavam-se pretextos para estas senhoras deixarem seus lares e, para então, poderem exhibir-se com suas ricas vestimentas. Nestas ocasiões, “o ato de sair de casa consistia num evento singular, comparável ao de ir à missa dominical ou ao de participar às cerimônias religiosas”.⁴³⁵ Na sociedade colonial, caracterizada pela forma rígida de estratificação social, a manifestação do vestuário reforçava os códigos estabelecidos através dos trajes, dos modelos, dos tecidos, das cores. Assim, em tal modelo de organização social, em que se estabelecem relações de poder e subordinação segundo uma hierarquia impositiva e subliminarmente entendida pelos indivíduos que compunham os grupos da elite, o vestuário era peça fundamental na demonstração da posição do indivíduo na sociedade. Através das vestimentas, os aristocratas podiam exhibir-se, fazendo-se notar conforme suas posses, suas respectivas condições sociais, sua hierarquização na sociedade e mesmo dentro de sua própria família. Outrossim, acontecia de o vestuário

⁴³⁴ Ibidem, op. cit., p. 228.

⁴³⁵ LEITHOLD, T. von; RANGO, L. von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos*. Coleção Brasileira, vol. 328, p. 59.

possibilita a dissimulação da realidade social nalguns casos, por exemplo, nas quais um indivíduo não nobiliárquico podia passar-se por alguém da nobreza, sem na verdade o ser, ou do próprio nobre desafortunado aparentar o que já não correspondia à sua monta.

Pelo comum, as mulheres saem pouco e jamais são vistas a pé fora de casa sem estarem acompanhadas de escravos e especialmente de escravas. Se não dispõem desses servidores, alugam-nos para tal fim, especialmente nos dias santos, para irem à missa. É um ponto de honra apresentarem-se com numeroso séquito. Caminham solenes, a passos medidos, pelas ruas. Quando saem para visitas, vão de uma casa a outra, fazendo numa tarde de doze a quinze visitas, para aproveitarem bem as custosas seges de aluguel.⁴³⁶

Com a pretensão de manter o *status* da alta nobreza, institucionalizando o distanciamento entre os grupos sociais, vigoravam também no Brasil códigos e manuais de conduta importados da Europa, a exemplo do “Código do Bom-Tom”⁴³⁷ editado em maior número a partir de meados do século XVIII, apesar de representarem somente uma ínfima parte da produção livresca europeia dessa época.⁴³⁸ Estes apregoavam rígidas regras de comportamento que abarcavam também o universo do uso do vestuário.⁴³⁹ Pretendiam ensinar regras, tanto de caráter moral, de higiene, de beleza,... quanto da demarcação de classes sociais, e especificamente, sobre as limitações do uso de tecidos e de adornos de luxo para a população de poucos recursos. Essas regras, como acontecia na Corte francesa, de forma alguma impediam as reproduções imprecisas das vestimentas dos nobres.

É necessário aqui trazer uma precisão para ajustar a importância relativa que se possa intuir na leitura desse trabalho quanto à produção de manuais e demais códigos de civilidade impressos no período ao qual se dedica a presente pesquisa. Seguem os seguintes dados fornecidos por Roger Chartier a título de exemplo. Da informação retirada do fundo de reserva de livros de Etienne Garnier, impressor gráfico de certa importância da cidade de Troye (França) em 1789, tem-se que: do “total dos exemplares, [...] os livros de religião constituem cerca de metade (42,7%) [das impressões] [...]. Nenhum dos outros gêneros chega a ter 5% dos exemplares [nem os de] civilidade”⁴⁴⁰. Apesar da pequena produção dos manuais de civilidade, as normas de etiqueta e de conduta, bastante difundidas na Europa,

⁴³⁶ LEITHOLD, T. von; RANGO, L. von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos*. Coleção Brasileira, vol. 328, p. 28.

⁴³⁷ ROQUETTE, José Inácio. *Código do Bom-Tom, ou, Regras de Civilidade e de bem viver no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 71.

⁴³⁸ ROCHE, Daniel. *A Cultura das Aparências*. São Paulo: Editora SENAC, 2007, pp. 375-380.

⁴³⁹ RAISSON, Horace-Napoleon. *Code de la toilette, manuel complet d'élégance et d'hygiène: contenant les lois, règles, applications et exemples, de l'art de soigner sa personne, et de s'habiller avec goût et méthode*. Paris: J. P. Ronet, Librairie, Editeur, 1828. Site: <www.bnf.fr> da Bibliothèque Nationale de France. Consulta em 9/12/2012.

⁴⁴⁰ CHARTIER, Roger. *A História Cultural- Entre práticas e representações*. Algés (Portugal): Ed. DIFEL 82, 2002, p. 167.

relativamente ao conjunto das obras impressas, e mesmo sendo favorecida pela diversificação dos assuntos por eles tratados, as impressões foram aumentando num crescendo proporcionalmente ao advento da Revolução Industrial, aos interesses dos nobres, dos burgueses abastados e de todos os ofícios ligados ao têxtil.



UN EMPLOYÉ DU GOUVERNEMENT SORTANT DE CHEZ LUI AVEC SA FAMILLE.



UNE DAME BRÉSILIENNE DANS SON INTÉRIEUR.

Fig. 28 – *Um funcionário do Governo saindo de sua casa com sua família.* (original de 1826)

Uma Dama brasileira em seu interior nos seus hábitos rotineiros. (original de 1823)

Jean-Baptiste Debret – (29,1×20,7 cm). Prancha nº. 5 e 6.

Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo.

Através dos elementos do vestuário, vislumbram-se os grupos hierarquizados expressos pelas vestes e pelos adereços como as joias, ornamentos de cabeça, véus, xales, sapatos e enfeites de todos os tipos. A análise iconográfica, neste caso, auxilia-nos a observação das cenas do cotidiano e a confirmação, ainda que especulativa por se tratar do olhar do artista, de elementos do vestuário que fazem parte da Moda de luxo da época. Prejulgava-se a que camada social essas pessoas pertenciam, seus limites patrimoniais, seus interesses, sua educação, seus conhecimentos de conduta e civilidade, suas influências econômicas ou políticas. Distinguem-se na figura abaixo, constituídas de duas gravuras de Debret, cenas de família no cotidiano da fidalguia.

Na primeira gravura, notam-se pelas vestiduras empoadas várias características do trajar, e que se trata, na representação hierárquica sugerida pela disposição dos personagens uns em relação aos outros, de um evento muito especial de família de fortuna média, cujo chefe é funcionário. Seguindo as próprias descrições de Debret: “Um funcionário a passeio com a sua família”, (fig. 28 – prancha nº 5), quando diz:

Segundo o antigo hábito observado nessa classe, o chefe é funcionário, o chefe de família abre marcha, seguido, imediatamente, por seus filhos, colocados em fila por ordem de idade, indo do mais moço sempre na frente; vem a seguir a mãe ainda grávida; atrás dela sua criada de quarto, escrava mulata, muito mais apreciada no serviço do que as negras; seguem-se a ama negra, a escrava da ama, o criado negro do senhor, um jovem escravo em fase de aprendizado, o novo negro recém-comprado, escravo de todos os outros e cuja inteligência natural mais ou menos viva vai desenvolver-se a chicotadas. O cozinheiro é o guarda da casa.⁴⁴¹

À frente do cortejo, o corpulento chefe de família (outrora, símbolo de autoridade, sobriedade e saúde) conduz seu nobre séquito ordenado em fila por suas duas filhas pequenas (a caçula à frente), sua senhora e seus escravos – o terceiro filho, bebê de colo, fica aos cuidados da ama negra (ama de leite). Todos se apresentam ricamente vestidos, conforme evidenciam os detalhes dos adornos nas vestimentas. Na sequência da disposição, e da esquerda para a direita temos: primeiramente, o senhor, chefe de família que veste jaqueta (casaca) e calças escuras (sinal de seriedade e distinção), blusa branca de gola alta com babados, enchapela um bicorne Estilo Império, calça botas de cano alto e empunha uma espada (ou bengala), símbolo fálico da autoridade patriarcal; segue-lhe imediatamente a filha caçula, ela veste um traje de corpo alto, estreito, de tecido encorpado como um tafetá de seda

⁴⁴¹ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Tomo I. São Paulo: Martins Fontes, 1958, pp. 126-127.

pura na cor amarela, meias e sapatos brancos; em terceira posição, a mocinha, primogênita, veste um traje de corpo alto, com tecido encorpado, tafetá de pura seda bege claro, vestido ornado com gola e babados, saia com barra enfeitada em renda, meias e sapatos brancos, cabelos puxados em coque alto; o quarto personagem, a senhora – provavelmente a consorte que se destaca por sua silhueta corpulenta e central na cena pictográfica – evidencia-se pelos ornamentos no vestuário, usa notadamente o mais rico traje, vestido de corpo alto, de tecido espesso ou volumoso, tafetá de seda pura, ou adamascado rebordado, saia com barra em bordados em alto relevo, em tons de vermelho vibrante, joias, meias e sapatos brancos, cabelos puxados em coque, enfeitados com flores: no alto da cabeça aparece um ornamento para composição do véu de renda translúcido com barra também rebordada que cobre o vestido dando um requinte à vestimenta; a quinta personagem é a sua criada de quarto, dama de companhia, que aparece trajando uma capa de fino talhe, em tecido encorpado, exibindo os cabelos enfeitados em coque alto; em seguida, a ama, criada da casa-grande, mucama ou ama de leite, que carrega o bebê envolto em uma manta, apresenta uma roupa simples, composta por saia até o tornozelo e blusa larga com babado franzido no decote redondo, provavelmente feita em tecido grosseiro e armado (muito provavelmente de algodão rústico) de cores sóbrias e umbrosas, característica dos tecidos mais baratos. Percebe-se que os cabelos são puxados em coque, com um ornamento discreto e corrente com medalha no colo e pés descalços. Em seguida, a escrava da ama, provavelmente, a escrava de atribuições domésticas trajada de maneira simples e rústica, seguindo a estética vestimentar da ama de leite, apesar da cabeça ser raspada e sem enfeites.

Na sequência, destaca-se o escravo do senhor, que geralmente secunda o senhor, com uma vestimenta alinhada e que na estética geral se aproxima do estilo usado pelo seu senhor; complementa sua indumentária uma cartola que denotava distinção e respeitabilidade; e, finalmente, o precedem dois rebentos de cria, um jovem escravo em fase de aprendizado e o novo negro recém-comprado, escravo de todos os outros; os dois cobertos simplesmente por tecidos brancos de algodão cru, com peças de corte simples do vestuário popular masculino: camisa de mangas curtas e longas, calças curtas e compridas até o tornozelo.

Sobressai-se aqui, a descrição que Alexander Caldcleugh ⁴⁴², viajante inglês, faz em seus relatos sobre o Rio de Janeiro, de outra cena do cotidiano, que nos remete à cena da gravura de Debret: “Um funcionário a passeio com sua família”, (fig. 28 – prancha nº 5).

⁴⁴² CALDCLEUGH, Alexander. *Travels in South America during the years of 1819-20-21; containing an account of the present state of Brazil, Buenos Ayres, and Chile*. Londres: John Murray, 1825, p. 64.

A descrição de Debret, sobre a cena da intimidade feminina no Brasil, realça a tradição portuguesa ditadas pelas regras que visavam manter as mulheres privadas da educação e isoladas na escravidão dos hábitos rotineiros, mantidas nos limites dos cuidados do lar. Segundo Debret, a timidez resultante da falta de educação afastava as senhoras das reuniões e eventos sociais e de qualquer espécie de comunicação com estrangeiros. Na época em que desenhou esta cena, era comum vê-las na cidade, entretanto, em 1830, o quadro mudara. Viam-se filhas de um simples funcionário distinguir-se pelo conhecimento da dança, da música, pela educação, pelas noções da língua francesa, o que lhes dava destaque nas festas e as tornava interessantes para contraírem um casamento vantajoso.⁴⁴³

Tentei, pois, mostrar essa solidão habitual desenhando uma senhora, mãe de família de pequenas posses, no seu lar. Vêmo-la sentada, como de costume, na sua *marquesa* [...] longamente sentada de pernas cruzadas [...]. Do mesmo lado um pequenino macaco [...] serve de inocente distração para a dona de casa. A criada de quarto, negra, trabalha sentada no chão aos pés da senhora; [...] o penteado não é de muito gosto e é característico do escravo de uma casa pouco opulenta. A moça da casa, pouco adiantada na leitura, embora já bem grande, mantêm-se na mesma atitude de sua mãe, [...] ⁴⁴⁴

Na segunda gravura da figura 28 (prancha nº 6), observa-se um momento do cotidiano de uma senhora no interior de um recinto, cercada pelos seus servos, a filha, “a moça da casa” e as mucamas com quem ela compartilha suas tarefas de costura. Veste farto traje, de corpo alto com decote quadrado e pronunciado, cabelos arrumados em penteado alto, adornado com flores e com pompa, algo enjoiada provavelmente para compor o quadro, numa simplicidade ordenada e comedida. Ainda assim, percebe-se que a dama se apresenta à vontade na intimidade: silhueta curvada absorvida em seu trabalho, pernas livremente cruzadas, com a saia ligeiramente suspensa, deixando-se entrever o tornozelo realçado sapatilha de seda fina e branca. Sua figura é realçada do conjunto da cena pelo volume e pelas cores vivas dos tecidos que a ataviam, sobresaindo-se dos outros personagens monocromáticos que a secundam. A filha, aparece trajando vestido branco, provavelmente de cambraia de linho, com decote redondo, de corpo alto e franzido onde desce a saia, seguindo a mesma estética da veste da mãe. Ela não rouba a atenção por estar de costa e, num instante, a percepção do observador se volve novamente à figura central. À sua esquerda, encontra-se a criada de quarto, escrava negra, com cabelos cardados e ornados aderentes à cabeça, aspecto que lhe confere posição de

⁴⁴³ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Tomo I. São Paulo: Martins Fontes, 1958, pp. 128-129.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

prestígio, veste-se de maneira muito semelhante no estilo e no talhe, ao da nobre senhora. Contudo, no contexto da cena, o tecido utilizado deveria ser de qualidade inferior ou deveria tratar-se de um vestido já usado de sua ama.

Fora do ambiente íntimo da casa, restritivo aos mais próximos familiares e amigos, a ocasião propícia na qual se podia apreciar as damas e suas vestimentas no Rio de Janeiro era a dos dias festas e das cerimônias na Igreja. Segundo Debret, elas se apresentavam com efeito “vestidas de um modo estranhamente rebuscado, com as cores mais alegres e brilhantes, porém obedecendo a uma moda anglo-portuguesa muito pouco graciosa, importada pela Corte de Lisboa [...] como que por apego demasiado respeitoso à mãe pátria”⁴⁴⁵ Na verdade, o artista e pintor histórico desabafa dizendo que seu desenho ainda sim, não reproduz com exatidão e não exprime o caráter e o temperamento brasileiros, inclinados à apreciar com entusiasmo a Moda francesa.

A seguir, faz-se um recorte de imagens das pranchas 5 e 6 com o intuito de realçar partes que evidenciam a vestimenta feminina em seus detalhes de corte e ornamentos. Percebe-se claramente esses detalhes através da aproximação das imagens.

⁴⁴⁵ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Biblioteca histórica Brasileira IV, Tomo I. São Paulo: Martins Fontes, 1958, pp.126-127.



Fig. 29 – Detalhe de vestido de duas daminhas - veste feminina infantil. **Fig. 30** - Vestido feminino nobre com véu de renda rebordada. **Fig. 31**- Vestido de criada de quarto, randa com capote e adornos de cabeça e retícula (bolsa pequena). **Fig. 32** - *Uma Dama brasileira em seu interior nos seus hábitos rotineiros*. Detalhe de vestido de decote amplo, mangas bufantes, mantilha, meias e sapatos de cetim branco. **Fig. 33**- Detalhe de penteado alto adornado com flores.

Fig. 34 - Vestido infantil de cintura alta, franzido de tecido fino (cambraia de linho).

Jean-Baptiste Debret – (29,1×20,7 cm)

Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo.

A partir das vestimentas femininas nas gravuras de Debret, pode-se traçar uma análise comparativa destas com os vestidos encontrados no Museu Nacional do Traje de Lisboa, com o intuito de realçar os recortes, detalhes de ornamentos e a estética verticalizada da Moda Estilo Império.



Fig. 35 - Vestido de cetim de seda creme lavrado e amalgamado, formando pequenos motivos em ramos de folhas. **Fig. 36** - Vestido de tule de seda creme bordado com fio laminado de prata e fio de algodão, a ponto de cadeia, formando motivos florais e vegetalistas. **Fig. 37** - Vestido longo de seda verde. Grande decote redondo à frente e atrás. Cortado por baixo do peito. Manga curta balão de organza. Museu Nacional do Traje de Lisboa



Fig. 38 - Sapatos de cetim sem salto, de forma arredonda, com vários modelos de ponta: arredondada, quadrada e fina (estreita), em cetim de seda, rebordada com fios de seda e metálicos. Museu Nacional do Traje de Lisboa

A Revolução Francesa inspirou-se na Antiguidade greco-romana ⁴⁴⁶ para criar trajes femininos sensuais que alongavam a silhueta, abolindo completamente a estética dos grandes volumes para os trajes. No entanto, enquanto Paris já disseminava a moda revolucionária, dita Moda Império, Portugal demorou a assimilar seus rumores e, por conseguinte, as nobres senhoras da Colônia Portuguesa da mesma forma continuavam a usar os trajes inspirados no padrão da vestimenta europeia do século XVII com traços característicos da tradição portuguesa. Progressivamente, o novo vestuário francês trazido pelos viajantes estrangeiros, nesse início oitocentista, provocava a curiosidade das damas da Colônia, sempre ansiosas pelas novidades europeias. Notava-se a mudança repentina, algo revolucionário, no padrão de excelência da nova roupa feminina europeia: a quantidade de tecido, a extensão dos volumes das vestimentas femininas e a extravagância de acessórios foram substituídas pela pureza das formas e a frugalidade dos volumes. A matriz da elegância em Paris esvaneceu-se dos padrões convencionais pré-revolucionários. Uma nova postura se instaura nos costumes e com ela a sociedade pretende-se mais racional e crítica *vis-à-vis* das regras sociais.

A elite burguesa sonhava em se vestir à moda dos fidalgos das Cortes europeias, e o povo, por sua vez, também desejava vestir-se ao modo dos senhores mais abastados. Dessa forma, cada grupo compunha sua vestimenta de acordo com seu papel social e suas posses, tendo assim, sua posição distinguível nos grupos sociais. A toda tentativa de subversão a este mandamentos vestimentares, regras, normas, manuais, preceitos e preconceitos morais se lhe opunham. Se a isso não bastasse, forjaram-se ordenamentos reais ditos pragmáticas que previam os limites estamentais do vestuário e as suas devidas punições. No vestuário feminino, havia características que evidenciavam as diferenças como a qualidade do tecido, a delicadeza da confecção, o traço do estilo, a fineza dos adereços. A vestimenta caracterizava a moça nobre, a sinhá de família rica, de maneira muito diferente da que caracterizava as mulheres do povo, as indígenas e as escravas negras que usavam um vestuário completamente despojado. Excepcionalmente, no caso das escravas, propriedade da classe rica, era-lhes permitido o uso de vestimentas ostentatórias, pois vesti-las bem dava prestígio a seus senhores.

Seguindo as modas europeias de luxo, as principais características da indumentária, no que diz respeito ao acabamento e ao talhe, à qualidade dos tecidos, aos adornos e aos adereços, serviam como elementos de distinção das vestes entre as nobres e entre as demais mulheres. Vestir-se com sedas, veludos, serafinas, cassa, filós, musselina, casimira, debruados

⁴⁴⁶ BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008, p. 120.

feitos em fios de metais nobres como o ouro e a prata, era um privilegio reservado a poucas. Nessa ocasião, o uso do chapéu difundiu-se e era singularizado das formas as mais variadas, assim como os penteados que eram exibidos ricamente ornados. Os penteados também faziam parte da caracterização da população feminina, as nobres fidalgas esmeravam-se nas grandes armações. Marquez Pereira (1652) sublinhava: “a Moda ‘pata’ impunha o cabelo bem armado com arames. [...] essas armações foram crescendo tanto, que para poder entrar uma mulher com este enfeite nas igrejas era necessário que estivessem às portas desimpedidas de gente.”⁴⁴⁷ Ao contrário dos penteados, as perucas foram pouco usadas em decorrência do clima muito quente. Entretanto, a classe feminina de poucas posses restringiu-se ao uso de tecidos mais grosseiros e baratos, como o algodão grosso, a lã, a chita, o riscado ou o zuarte⁴⁴⁸. A mulher do povo e a mulher simples de origem portuguesa vestiam-se de maneira modesta e muitas vezes tradicionais “com saia e blusa, [...] um xale franjado e bolsinha de palha, [...] coque discreto, [...] brinco de argola de ouro [...] que tornou-se ícone da joalheria lusa”.⁴⁴⁹

Para a população de escravas negras, não faltava criatividade para a exibição dos diversos adornos para os cabelos. As que exerciam as atividades consideradas inferiores, assim como as mulheres do povo, elas usavam um tipo de xale denominado “pano da costa”⁴⁵⁰ jogado sobre os ombros ou enrolado em volta do corpo. As grandes argolas e brincos eram muito apreciados; os tecidos eram de algodão rústicos, coloridos e listrados, bem como os lenços e torços na cabeça. Elas usavam saias e blusas largas e muitas vezes deixavam os seios nus. Os cabelos eram penteados e arrumados das mais diversas maneiras; não faltava criatividade para os adornos que eram evidenciados de acordo com a população.

É possível decifrar o valor do simbólico nalgumas peças da indumentária feminina. Os mantos e véus de renda demonstram o tradicionalismo preservado, mas ainda se sobressaem como peça puramente ornamental. Os sapatos aparecem em destaque, pois na ocasião, as saias são encurtadas e é permitida a exposição dos pés. Os penteados em tranças finamente montados no alto da cabeça, finalizados com um pente ricamente adornado, remetem à influência espanhola. Há também a presença de joias, cuja peça mais realçada são os brincos, fartamente usados pelas senhoras, pelas mulheres menos abastadas e até mesmo pelas escravas. Através dos desenhos do artista percebe-se o caimento dos tecidos e entrevê-se o tecido nobre, provavelmente a seda pura, e os finos brocados incrustados com fios de ouro e

⁴⁴⁷ Marquez Pereira apud DEL PRIORE, Mary. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 54.

⁴⁴⁸ Tecido de algodão, por vezes mesclado, encorpado e tosco, ordinariamente azul ou preto. In HOUAISS, Antônio (ed.). *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva Ltda., 2002.

⁴⁴⁹ CHATAIGNIER, Gilda. *História da Moda no Brasil*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2010, p.52.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p.48.

prata; de cores vibrantes. “Como a diversas gradações da cor azul e da verde, a cor púrpura tão apreciada na época, a cor vermelha em suas diversas tonalidades era a mais cara e as preferidas.”⁴⁵¹

As imagens pictográficas representam de modo evidente a riqueza das vestimentas da população de abastados fidalgos, e população de escravos negros que através de seus indumentos estabelecem claramente as suas posições na sociedade colonial.

Na primeira gravura da figura a seguir, consegue-se visualizar o criado de uma casa rica, centralizado na gravura abaixo relativamente à nobre senhora. Ela está vestida com uma farta mantilha de renda que veio a substituir as capas anteriormente muito usadas para as saídas à rua. A senhora traça um vestido notadamente mais leve e menos volumoso, de corpo alto, com tecido adornado e saia trabalhada nos detalhes da barra, com plissados, bordados e rendas. As mangas foram encurtadas deixando de fora os cotovelos. Estas eram geralmente volumosas na parte superior e bem estreitas na parte inferior, como luvas. O comprimento do vestido na moda Império permitia a exposição dos tornozelos, que eram encobertos por meias brancas, e isso realçava os sapatos também delicadamente confeccionados. Os cabelos, penteados e enfeitados com pente, o colo era realçado pelas joias. A indumentária é finalmente completada por adereços indispensáveis como o leque e a bolsa retícula, de alça pendurada ao braço. As consortes e damas de companhia aparecem em segundo plano. Vê-se o mesmo requinte na apresentação dos toucados e de suas vestes. Centralizado na imagem, o escravo de ganho também trajado de forma empoadada, embora de pés descalços, denota altivez nos porte e postura, numa perspectiva muito além dos personagens indistintos e borrados ao fundo, quase despercebidos no plano inferior da penumbra e reduzidos ao igual da massa amorfa dos muros.

A vestimenta da senhora apresenta um exemplo do traje usado nas cerimônias da igreja; [...] Uma senhora de boa sociedade ajusta aos cabelos um lindo véu bordado, preto ou branco, que cobre ao mesmo tempo a parte superior do corpete mais ou menos decotado. A saia de filó preto bordado, usada por cima de um forro branco ou de qualquer outra cor clara, constitui o traje rico decente; um calçado elegante completa a indumentária devota rebuscada nos seus enfeites.⁴⁵²

⁴⁵¹ MUZZARELLI, Maria Giuseppina apud SORCINELLI, Paolo. *Estudar a Moda*. São Paulo: SENAC, 2008, p. 21.

⁴⁵² DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tomo II, Vol.III. São Paulo: Martins, Editora da Universidade de São Paulo, 1972, pp. 142-143.



MARCHAND DE FLEURS, A LA PORTE D'UNE EGLISE.

J. B. Debret, et la V^{me} de Hertz, d'Lith. de Thierry Frères Succ^{rs} de Engelmann & C^o

EX-VOTO DE MARINS ÉCHAPPÉS D'UN NAUFRAGE.

Fig. 39 – Mercador de Flores, à porta de uma Igreja;
Gravura abaixo - Promessa feita a Nossa Senhora dos navegantes por marinheiros que se salvaram de um naufrágio.
 Jean-Baptiste Debret – 29,1 × 20,7 cm. Prancha n. 8.
 Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo.



Fig. 40 - Detalhe de cabeça, adornos, véu de renda; **Fig. 41** - Detalhe do leque ; **Fig. 42**- Detalhe da saia com barra rebordada e bolsa retícula; **Fig. 43** - Detalhe das vestimentas das escravas, segue a estética dos trajes da dama; **Fig. 44** - Detalhe do decote raso com babados e da gargantilha em ouro; **Fig. 45** - Detalhe das barras da saia ornadas em têxteis diferenciados.

Gravura acima – *Mercador de Flores, à porta de uma Igreja;*

Jean-Baptiste Debret – 29,1 × 20,7 cm

Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo.



LE VIEILLARD CONVALESCENT.



J. B. Debret del.

Lith. de Thorey Frères Succ.^{es} de Engelmann & C^{ie}

UNE DAME PORTÉE EN CADEIRINHA, ALLANT A LA MESSE.

Fig. 46 – O ancião convalescente;
Uma Dama transportada em cadeirinha, indo à missa.
Jean Baptiste Debret – 29,1 × 20,7 cm. Prncha n. 5.
Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo.

Na gravura da figura 46, a primeira prancha ilustra uma família de posse, na qual se avista, ao centro e em primeiro plano, três personagens trajados ricamente: um rico ancião convaléscente, sustentado pela filha e pelo genro ao entrar na igreja, com pés descalços – ato de humildade e de gratidão –, “a fim de depositar parte de seu pesado presente, cujo resto é carregado pelo escravo. A dádiva, como em geral tudo o que se oferecesse à igreja, é toda enfeitada de fitas.”⁴⁵³ Debret realça a personagem feminina, que centraliza a atenção do quadro pela vestimenta amarela, quase dourada e reluzente. Este é apresentado em corpo alto, adornado na barra, expondo os tornozelos encobertos por meias brancas. O grande véu negro é símbolo de tradição e austeridade. Os detalhes das vestimentas (cf. fig. 47 e 48) são evidenciados através da ampliação das figuras femininas nas gravuras de Debret. Aprecia-se melhor o talhe do vestido listrado de corpo de cintura alta, a composição do têxtil de listras em *zébrer* de cores vivas: vermelha, amarela e verde em fundo branco. Nota-se os detalhes de aplicação de rendas na saia longa, na ornamentação com fita e *volant* em todo o contorno da barra do vestido. Os sapatos de tonalidade escura são realçados pelas meias brancas. Os cabelos estão empoados em coque alto e os brincos pingentes ficam bem à mostra.

Na segunda prancha da figura 46, a senhora na liteira*, vestida em tecido de tonalidade clara, provavelmente em musselina de seda pura, está envolta por um xale escuro, contrastando com a cor clara da veste, muita em voga no Estilo Império. Realce especial é dado às joias e, em particular, à tiara que adorna os cabelos. Dois escravos, trajados conforme as tradições africana, transportam-na em sua liteira*. Mais à frente, surge uma personagem infantil, escrava, ainda menina, também vestida no mesmo estilo de Moda da época.

A cadeirinha do Rio de Janeiro, aqui representada, pertence a uma pessoa rica e de boa sociedade que se faz conduzir por escravos de libré. Pode-se opor-lhe o luxo de algumas mulatas concubinas, que aproveitam os dias de festas para exibir na igreja todo o ridículo de sua faceirice de mau gosto, em geral desajeitada e exagerada, e que ostentam mesmo, nas ruas suntuosas com coberuras sobrecarregadas de ornatos; o mesmo rebuscamento dispendioso se verifica nas cores brilhantes de veludo ou de seda agaloadas e enfeitadas com lindos laços de fitas.⁴⁵⁴

⁴⁵³ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tomo III, vol. III. São Paulo: Martins, Editora da Universidade de São Paulo, 1972, pp. 139,140.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, pp. 140, 141.



Fig. 47 – *O ancião convalescente; Uma Dama transportada em cadeirinha, indo à missa;* - *Detalhe do vestido em listras, saia com barra enfeitada em fitas e rendas, véu de renda preto, meias brancas e sapatos pretos;* **Fig. 48** - *Detalhe da barra da saia bordada;* **Fig. 49** - *Detalhe da vestimenta da dama, adornos de cabeça, tiara e brincos, leque e mantilha.*
Jean Baptiste Debret – 29,1 × 20,7 cm

Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo.



LES RAFFRAICHISSEMENTS DE L'APRÈS DÎNER SUR LA PLACE DU PALAIS



UNE VISITE A LA CAMPAGNE.

Fig. 50 – *Os refrescos após o almoço na Praça do Palácio;*
Uma visita ao campo (interior da casa)
 Jean-Baptiste Debret – 29,1 × 20,7 cm. Prancha n.9 e n. 10.
 Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo.

A cena representa a dona da casa, sentada na sua marquesa em traje de recepção, isto é, com um chale pudicamente jogado sobre os ombros mal cobertos e que ela refresca com um enorme leque agitado durante o resto da noite. Ao pé da marquesa, sentada numa esteira de Angola, uma de suas filhas, casada e mãe, aleita seu último filho; atrás, a criada de quarto, negra, está de joelhos; uma outra escrava apresenta o segundo filho da jovem ama, [...] Finalmente, no primeiro plano, o mais velho dos pequenos, tão arisco [...], enfia-se debaixo da marquesa para fugir aos olhares dos estrangeiros que entram: vício de educação comum a todas as famílias brasileiras. Atrás da dona de casa, uma de suas jovens escravas, encarregada da aborrecida tarefa de espantar mûscas e mosquitos agitando ramos[...]. No centro do grupo mais luminoso, a vizinha, de formas avantajadas e robusta saúde, se apresenta majestosamente cercada de suas duas mucamas, uma das quais se apressa em retirar-lhe o chale e a outra em desembaraçá-la do chapéu de palha que ainda segura na mão para proteger seus olhos negros e sua tez bastante queimada. mais ou menos no meio da cena, uma de suas filhas, de chapéu na mão e chale no braço, cumprimenta amistosamente a jovem ama. Atrás dela uma das escravas moças, de cabeça descoberta, segura o chapéu de palha das outras duas irmãs. Um pouco mais à esquerda, a terceira irmã e a mais jovem das moças da casa abraçam-se, [...] O primeiro plano da cena está ocupado pelas outras escravas, que trabalham sentadas em suas esteiras e em semi-círculo sob o olhar da dona da casa e que, no momento, se mostram também distraídas com a chegada da visita.⁴⁵⁵

Através dos trajes femininos usados na intimidade, evidenciam-se a dificuldade de adaptação ao clima quente dos trópicos. Os poucos, trajes usados pelas mulheres foram alvo de crítica, relacionados ao abandono de maiores cuidados com a aparência configurando descaso e desmazelo. Neste sentido, essa vestimenta “desleixada” também passou a ser associada, equiparada, aos hábitos que denotavam pejorativamente um caráter de sensualidade, de preguiça, de langúria das mulheres e da indolência dos trópicos.

A falta de cuidado com a vestimenta era vista com desaprovação, tanto para as senhoras que viviam cercadas de escravas que descansavam após o árduo trabalho. Os visitantes estrangeiros não deixavam de notar os hábitos no vestir das mulheres da Colônia. O comentário de um visitante inglês confirmava o tipo de vestuário das senhoras que usavam uma saia sobre uma camisa. Feita de musselina mais fina, geralmente muito trabalhada e enfeitada, ela “[...]é tão larga no busto que resvala pelos ombros ao menor movimento,

⁴⁵⁵ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Biblioteca histórica Brasileira IV, Tomo I. São Paulo: Martins Fontes, 1958, pp.147-148.

deixando o busto inteiramente à mostra. Além disso, é tão transparente que se vê toda a pele.”⁴⁵⁶, complementa o inglês.

Pode-se verificar através dos recortes da gravura os detalhes do vestuário da intimidade feminina.



Fig. 51 – Mulher desnuda - roupas da intimidade do lar ; **Fig. 52** - Dama com vestido adornado amamentando a criança; **Fig. 53** - Damas com vestidos Estilo Império, corpo alto, decote profundo, mangas bufantes, cabelos penteados em coque. **Fig. 54** - Vestido amarelo Estilo Império. *Uma visita ao campo (interior da casa)*

Jean-Baptiste Debret – 29,1 × 20,7 cm

Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo.

⁴⁵⁶ Viajante inglês apud DEL PRIORE, Mary. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 54.

Na mesma época, outro viajante estrangeiro no Rio de Janeiro justifica a maneira das senhoras na intimidade dizendo que elas se vestiam dessa forma em casa, “quando estão amigos íntimos”⁴⁵⁷. Na gravura de Debret, (fig. 50) percebe-se claramente o caráter descontraído do ambiente no interior da casa senhorial, reservado à intimidade feminina. Em primeiro plano, a corpulenta senhora, a vizinha visitante que adentra o ambiente íntimo da casa, traça uma veste, segundo o talhe da moda, de cintura alta, de cor amarela, aparece ajudada por suas duas mucamas a despir-se de seu xale e de seu chapéu, também de cor amarela. Nesta imagem fica claro a descontração do ambiente da intimidade feminina através do comportamento e das poucas vestimentas apresentadas pelas mulheres, incluindo as escravas que preenchem o ambiente pictorial. Mesmo conhecendo o contexto feminino do Brasil da época, a Sra. Graham insinuava insistentemente, em seus comentários, que aquelas senhoras se compraziam em se apresentarem com semelhantes transparências. É importante frisar que as senhoras vestiam-se com suas transparências na intimidade de seu lar. Com certeza, a Moda inspirada na Revolução Francesa deveria incomodar a senhora Graham.

Seguem abaixo algumas peças do vestuário feminino do acervo do Museu Nacional do Traje de Lisboa, nas quais se observar a semelhança com os vestidos desenhados por Debret (cf. figuras - Anexo 2).



Fig. 55 – Vestidos Estilo Império de cambraia de linho; ; **Fig. 56** – Detalhe de vestido de cambraia rebordada; Os refrescores após o almoço na Praça do Palácio; **Fig. 57** – Mangas bufantes com detalhe; **Fig. 58** - Detalhe de decote rendado.

Museu Nacional do Traje de Lisboa

⁴⁵⁷ Ibidem, p. 56.

A obra de Rugendas, na figura 59, retrata a cena íntima de uma família do campo, na qual percebem-se, na composição, os focos de interesse. À esquerda, apresentam-se quatro tipos distintos de personagens femininas, cada qual trajando um vestuário que segue uma estética diferente, exceto as escravas negras. Na rede, acomodada ao fundo, uma rica senhora com suas madeixas empoadas aparece envolta em xale azul. Pode-se supor pelo tipo de penteado que ela deveria seguir o Estilo Império. Mais ao centro e ainda à esquerda, retrata-se uma senhora, vestindo nitidamente duas peças, com mais volume de tecido. Transparece dela que se trata de uma veste mais confortável, talvez mais apropriada as suas tarefas de coordenar o plantio. Nota-se também o cuidado na arrumação dos cabelos, penteados em coque alto; além do detalhe do lenço, enrolado ao pescoço, que também caracterizava a tradição lusitana.

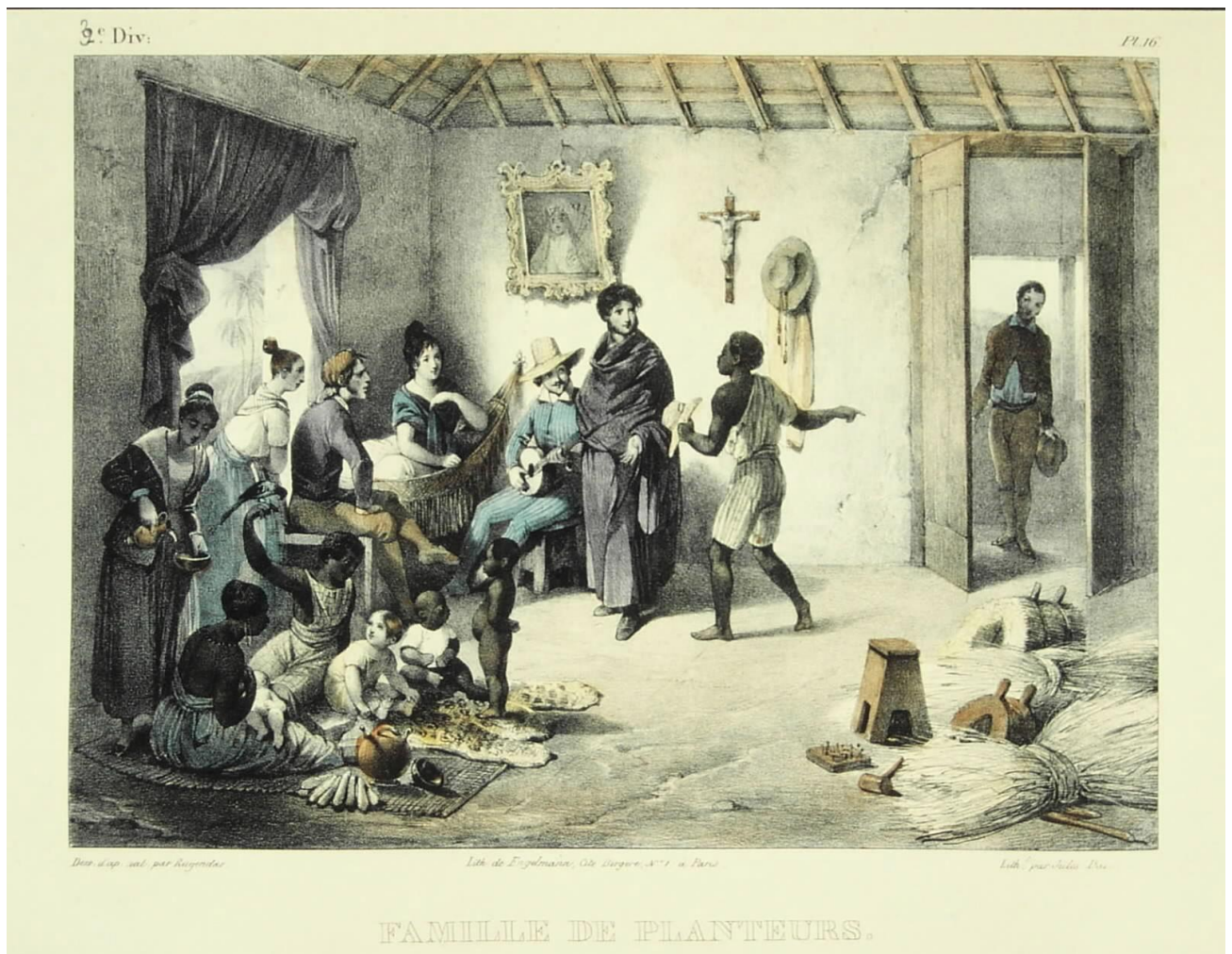


Fig. 59 - Família de Plantador
Johann Moritz Rugendas – (1,28 × 1,60 m)
Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo.

Num plano primeiro plano, porém à esquerda, na penumbra e desfocada do centro das atenções, infere-se da personagem feminina, servindo água numa jarra, sua condição servil. Mostra-se com uma veste mais despojada, composta por duas peças (saia e blusa), cujos tecidos são de cor pálida, denotando o baixo custo da vestimenta. O comprimento da saia, mais curta, reforça a impressão de mais conforto para o trabalho na casa.

Foram realçados os detalhes dos trajes através dos recortes da figura 59, a qual apresenta a variação do vestuário de acordo com a posição feminina na hierarquia do ambiente familiar.



Fig. 60 - Família de Plantado- detalhe para damacom cabelos emprumados, joia e mantilha; **Fig. 61** - Mulher com lenço e coque alto; **Fig. 62** - Criada com vestidoaberto com gola ampla; **Fig. 63**- Criada com vestido amplo, com saias curtas. Johann Moritz Rugendas – (1,28 × 1,60 m)
Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo.

Dentre as várias formas de ser notada, de chamar à atenção e de ser admirada, o vestuário, ou a falta dele, era a preferida pelo público feminino. Luzir e incitar pelo traje não eram exclusividades de quem o fazia por profissão. Já no século XVI, Gabriel Soares de Souza notava, em Salvador, muitas famílias de posse que investiam também na aquisição de peças do vestuário de luxo. Realça que havia uma deferência especial àquelas pessoas distintas e bem vestidas, dizia: estes “tratavam suas pessoas mui honradamente”, mais “especialmente as mulheres, porque vestem senão sedas, por a terra não ser fria”⁴⁵⁸, no que era secundado pelo padre José de Anchieta, que dizia que as mulheres da Colônia “os homens e mulheres portugueses nesta terra se vestem limpamente de todas as sedas, veludos, damascos, razes e panos finos como em Portugal, e nisto se tratam com fausto”⁴⁵⁹. No século seguinte, frei Manuel Calado tinha certeza de que a perda de Pernambuco para os holandeses se deveria a castigo divino pela dissolução dos costumes. Um dos sinais mais evidentes desse fato, ao que dizia, era que “as mulheres andavam tão loucas e tão custosas que não se contentavam com os tafetás, chamalotes, veludos e outras sedas, senão que arrojavam as finas telas e ricos brocados”⁴⁶⁰. Dizia ainda que Deus parecia estar cansado para punir a vaidade feminina, visto que o luxo não só havia aumentado como também se estendeu às escravas que acompanhavam suas senhoras portas a fora. Vilhena que também procurou registrar a sua maneira o extravagante modo vestimentar feminino,

As mulheres exibiam-se com as suas mulatas e pretas vestidas com ricas saias de cetim, becas de *lemiste* finíssimo e camisas de cambraia ou cassa, bordados de forma tal que vale o lavor três ou quatro vezes mais que a peça: e tanto é o outro que cada uma leva em fivelas, pulseiras, colares ou braceletes e bentinhos que, sem hipérbole, basta para comprar duas ou três negras ou mulatas como a que o leva; e tal conheço eu que nenhuma dúvida se lhe oferece em sair com quinze ou vinte assim ornados. Para verem as procissões é que de ordinário saem acompanhados de uma tal comitiva.⁴⁶¹

No contexto ainda restrito do Brasil Império e ponderando o campo sempre limitado de possibilidades dispostas às mulheres de se ornar para se pavonear em público, a imaginação viaja nessa demonstração de alegria, a exibição de elegância e, de certa maneira, de sensualidade, que era somente permitida às nobres senhoras e às suas escravas em raras

⁴⁵⁸ SOUZA, Gabriel Soares. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Editora Nacional, 1987, p. 191.

⁴⁵⁹ ANCHIETA, Padre José de. *Informação da província do Brasil para o nosso padre...* In *Cartas, 1585*, p. 434.

⁴⁶⁰ CALADO, Manuel. apud. DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia. *História do Corpo no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 217.

⁴⁶¹ VILHENA, Luiz dos Santos. *Tres Cartas Escriptas da Cidade da Bahia por hum a Outro Amigo*. Manuscrito recopilado de Notícias Brasílicas. In CALDEIRA, J. (Org.) *Brasil - A história contada por quem viu*. São Paulo: Mameluco, 2008, p.36.

ocasiões. “A passear são raramente vistas, pelo menos nunca encontrei senhora de alguma importância assim ocupada [...] das mulheres de lá, aplica-se também às de cá, isto é: vivem somente para rezar e amar.”⁴⁶²

4.2 – Os traços estilísticos preservados e a Moda europeia interpretada

Após o período da Revolução Francesa, muitos foram obrigados a sair da França seguindo a aristocracia, buscando novas maneiras de expressar seus talentos ou simplesmente fugindo ao caos desse momento histórico. Com a Corte no Brasil, aqueles que já possuíam uma especialidade profissional, principalmente no setor de vestuário ou da Moda, encontraram espaço para desenvolverem suas habilidades nas Novas Terras.

No início do século XIX, predominava o gosto francês, e desenvolvia-se no Brasil Colonial uma cultura europeia crescente. A vinda da Corte provocou enormes mudanças no panorama do Rio de Janeiro. Cabe ponderar que, por essa época, os principais centros econômicos do Império português contavam ainda com poucos recursos. Entretanto, como foi enfatizado anteriormente, houve grande investimento no comércio, e isso permitiu um maior acesso às mercadorias vindas do exterior. A elite que frequentava a vida na Corte usufruía das benesses da influência europeia: investimentos em saneamento, em saúde, em cultura, em artes, em arquitetura. Com o crescimento populacional foi preciso estabelecer regras e regulamentos para o bem-viver.⁴⁶³

A paisagem urbana no Brasil, apesar da instalação da Corte, ainda tinha que sofrer muitas interferências para se tornar um local acolhedor. O Rio de Janeiro, a capital, onde se exibiam as principais atividades intelectuais, necessitava de investimentos em infraestrutura. As condições precárias em que se encontrava as ruas das cidades é realçada por Leithold em seus comentários sobre a necessidade do uso de tochas para iluminação das ruas à noite, pois mesmo no período do verão, já era escuro às oito horas da noite. Nas ocasiões festivas como o tradicional beija-mão, ocasião em que o rei, acompanhado da família real, recebia os súditos para se lhe oscularem as mãos, para se lhe prestarem homenagem e para se lhe manifestarem pedidos ou reclamações pessoalmente (ritual extinto nas demais Cortes da Europa, ainda vigorava em Portugal e no Brasil), um grande número de pessoas se reuniam em ruas pouco

⁴⁶² LEITHOLD, T. von; RANGO, L. von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos*. Coleção Brasileira, vol. 328, p. 28.

⁴⁶³ LUCCOK, Jonh. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil, tomadas durante uma estada de dez anos nesse país, de 1808 a 1818*. São Paulo; Martins, 1942, p. 135.

iluminadas, fato este que causava transtorno ao tráfego dos transeuntes, que se esbarravam devido à penumbra e à aglomeração.⁴⁶⁴ Fato como este causavam inquietude na cerimônia do tradicional beija-mão, ocasião em que o rei, acompanhado da família real, recebia os súditos para se lhe oscularem as mãos, para se lhe prestarem homenagem e para se lhe manifestarem pedidos ou reclamações pessoalmente (ritual extinto nas demais Cortes da Europa, ainda vigorava em Portugal e no Brasil). As representações públicas, como o beija-mão, eram prestigiadas e seguiam regras⁴⁶⁵ para tal evento, dentre os aparatos incluíam-se o vestir-se com cerimônia, e em trajes de Corte, segundo sua qualidade, entretanto estas regras não eram cumpridas efetivamente no Rio de Janeiro de então⁴⁶⁶.

A capital do Império, em 1813, ainda apresentava sérios problemas de urbanização. Muitos viajantes que passaram pelo Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, reclamavam das péssimas condições, dos preços exorbitantes, da precariedade das “casas de acolhimento” (albergues), das maneiras não polidas da população e da falta de investimentos em cultura e lazer.

Segundo os comentários do viajante prussiano Leithold, o que se via desfilando pelas cidades era o vestuário de Moda europeu para ambos os sexos. O vestuário seguia um padrão, e tal como o vestuário a cidade do Rio de Janeiro seguia um formato padrão para a habitação. As casas (fazendas, chácaras, sítios, quintas, casas de campo) eram construídas em grande parte de um só andar e com muitas portas, mas poucas janelas em relação às portas, e quase sempre sem vidraças. Na arquitetura era comum haver uma varanda aberta na frente da casa, onde se tomavam as refeições. Em algumas casas, havia também várias dependências construídas de tijolos para o fabrico do açúcar e da aguardente. Na construção das casas, principalmente nas grandes fazendas, era comum encontrar-se uma capela. Os escravos moravam em pequenas casas construídas em barro, que se situavam próximas à casa da fazenda.⁴⁶⁷

Uma série de fatores corroborava para uma vida cotidiana limitada, marcada pela monotonia. Os habitantes da cidade, em sua maioria se recolhiam cedo, por volta das dez horas, quando se viam as portas fechadas. Os poucos espetáculos que aconteciam eram os que mais movimentavam a cidade, pois estes entravam pela madrugada: “Fora as noites de

⁴⁶⁴ LEITHOLD, Theodor von; RANGO, Ludwing von - *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966, p. 23.

⁴⁶⁵ SIQUEIRA, D. João de N. Sra. da Porta. *Escola de Política, ou tractadi da Civilidade Portuguesa*. Lisboa, Lacerdina, 1814, pp. 38-41.

⁴⁶⁶ MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 185.

⁴⁶⁷ Op. cit., p. 116.

espetáculo, que começam às oito e duram até às doze, as ruas da cidade ficam como mortas. A maioria dos habitantes recolhe-se já às dez horas, quando as portas costumam estar fechadas.”⁴⁶⁸ Dentre todos, entretanto, o evento mais importante era a missa aos domingos, pois era na Igreja que aconteciam os encontros sociais. O passeio público, na melhor área da cidade, também era a atividade em que as famílias podiam se reunir e se exhibir. No interior do Brasil, ir à Igreja aos domingos também era o evento mais esperado pela comunidade local. Observa Freireyss: “Como hoje era dia santo, encontramos muitos fazendeiros que, com suas famílias, iam à missa ou que já voltavam dela.”⁴⁶⁹ Para os raros passeios e para os eventos da Igreja, duas das poucas opções de distração então possíveis para as mulheres, as damas assim como as escravas se vestiam com primor segundo a tradição e a pragmática dos usos e costumes locais: “Aos domingos as mulheres, tanto as brancas como as de cor, vestem-se todas de preto, na maior parte de seda, com meias de seda branca, sapatos correspondentes e sobre a cabeça um véu preto de fino de crepe que cobre a metade do corpo”.⁴⁷⁰ Caldcleugh, viajante inglês, ainda realça que “É nos domingos e nos dias santos que se exibiam toda a riqueza e magnificência das famílias brasileiras”.⁴⁷¹ Portanto, havia poucas oportunidades de encontros sociais, e dentre as que se apresentavam havia os saraus familiares, as festas religiosas e as populares, como a festa do entrudo, precursora do Carnaval; espaços que permitia às damas se exporem, sempre dentro das formas de expressão limitadas.

Através dos relatos dos viajantes sobre a vida cotidiana, nos foi possível desvelar a influência europeia nos costumes, hábitos e nas vestimentas das damas no Brasil. A imitação do vestir europeu há muito se dava na Colônia portuguesa, entretanto, de forma ainda inexpressiva. A vinda da Corte e as novas possibilidades de aquisição de peças do vestuário, a Moda Império pôde-se propagar com muito mais energia através da população aristocrática feminina. As mulheres dos fidalgos europeus traziam consigo vestimentas com a estética da Moda francesa, e as mulheres da Colônia, que ansiavam por estar também a vestir-se como tais, logo se apressaram em exhibir os excessos nos adereços e na composição da indumentária. A Moda europeia do vestuário ditava as regras para a indumentária feminina e masculina, de maneira menos ostensiva nas modificações dos trajes do que na Europa. Neste sentido, o escritor viajante Leithold dizia a propósito das damas da Colônia: “Nas cidades, o vestuário dos dois sexos é o europeu, porém, sem tantas modificações como no nosso país [Prússia], em

⁴⁶⁸ Op. cit., p. 28.

⁴⁶⁹ FREIREYSS, Georg Wilhelm. *Voyage au Brésil dans les années 1815, 1816 et 1817*. Paris: Arthur Bertrad, Libraire, 1821, p. 80.

⁴⁷⁰ LEITHOLD, Theodor von; RANGO, Ludwing von – *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966, p. 30.

⁴⁷¹ CALDCLEUGH, Alexander. *Travels in South America during the years of 1819-20-21; containing an account of the present state of Brazil, Buenos Ayres, and Chile*. Londres: John Murray, 1825, p. 64.

consequências da moda.”⁴⁷² Tal qual ocorria em Lisboa, a estética do exagero das damas portuguesas propagou-se da mesma maneira para o Brasil, segundo Debret as damas se vestiam de maneira estranhamente rebuscada, a qual ele denominou Moda anglo-potuguesa. Embora, a Moda Império ainda denotasse traços de uma estética mais despojada, com vestimentas menos volumosas e menos tecidos, ainda assim, viu-se sujeita aos exageros crescentes nos adereços.

As condições precárias de uma Colônia politicamente dependente da Metrópole, onde ainda não se investia na cultura, onde o clima escaldante do verão se perpetuava meses a fio, propiciavam as mudanças, não somente nas vestimentas mas principalmente no estado de espírito. Paulatinamente, viu-se uma transformação das condições gerais da cidade e conseqüentemente do modo de vida das pessoas e dos hábitos vestimentares. As damas no Brasil, dentro das suas possibilidades e a sua maneira, rendiam-se completamente aos caprichos da Moda; assim progressivamente viu-se produzir pequenas alterações na vestimenta que prenunciavam uma adequação ao clima quente dos trópicos. Não faltavam comentários sobre o calor insuportável: “Por causa do calor, acorda-se cedo e sai-se a cavalo, de carro* ou a pé, para passear. Das nove da manhã às duas da tarde o calor é insuportável; depois [...] uma brisa [...] [traz] certo alívio aos que estão banhados em suor.”⁴⁷³

Nas entrelinhas das observações feitas pelos viajantes em seus relatos de viagem pelo Rio de Janeiro, já se percebe o realce que davam às pequenas mudanças nos trajes feminino operados no Brasil quando frisam que tais vestimentas já se distinguiam em alguns poucos pontos, porém nítidos, das vestimentas europeias. Algumas destas alterações já se faziam evidentes na maneira como as damas apresentavam suas vestimentas. Acredita-se que, devido à flagrante inadaptabilidade das roupas ao calor intenso e de suas consequências: suor, mau odor corpóreo, picadas de insetos, coceiras, poeira, mal estar fisiológico e psicológico, buscou-se maior conforto abolindo-se o uso do espartilho, fato este que não passou despercebido: “O vestuário delas é muito preferível ao das nossas mulheres, porque visa mais à comodidade do que à forma e, de fato, poucas brasileiras há que conhecem o espartilho e menos ainda as que usam dele.”⁴⁷⁴ Freireyss também notara que esta distinção que dava ao vestuário um caráter de comodidade, além de adequá-lo melhor ao clima, propiciava uma nova forma ao vestuário. Suscitava-se, na sociedade de então, a hipótese de que a mudança de hábito vestimentar pudesse até influenciar a fecundidade das mulheres. Não obstante,

⁴⁷² LEITHOLD, op. cit., p. 116.

⁴⁷³ LEITHOLD, Theodor von; RANGO, Ludwing von – *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966, p. 26.

⁴⁷⁴ FREIREYSS, Georg Wilhelm. *Voyage au Brésil dans les années 1815, 1816 et 1817*. Paris: Arthur Bertrad, Libraire, 1821, p. 116.

Freireyss contrapõe-se a essa ideia afirmando: “[as damas no Brasil] distinguem-se, porém, pela grande fecundidade e raras sucumbem no parto, o que de certo depende do clima e do traje.”⁴⁷⁵

No interior do Brasil, notava-se uma outra estética para o vestuário masculino e feminino. A dificuldade de acesso, a má qualidade das estradas e dos terrenos devido às condições físicas da topologia impossibilitavam as viagens em carro* dessa época; portanto, era preciso viajar com tropas, com bons cavaleiros. Segundo Freireyss, os brasileiros, tanto os homens, quanto as mulheres eram bons cavaleiros. Frequentemente, as poucas senhoras que montavam, também mereciam este conceito. Estas senhoras se apresentavam com uma vestimenta especial para a montaria, usavam calças, sobre as quais usavam calças, sobre as quais vestiam “uma larga saia de montar”⁴⁷⁶

O grande comércio impressionava o inglês John Mawe que comentava que os portos no Brasil ficaram abarrotados de mercadorias, tamanho era o fluxo de manufaturas vindas da Inglaterra. Chegavam mercadorias de todos os tipos na alfândega, muitas delas inadequadas ao local e certamente estariam sujeitas ao desuso:

Montes de ferragens e pregos, peixe salgado, montanhas de queijos, chapéus, caixas de vidros, cerâmica, cordoalha, cerveja em barris, tintas, gomas, resinas, alcatrão, tudo achava-se exposto não somente ao sol e à chuva, mas à depredação geral. [...] Espartilhos, caixões mortuários, selas e mesmo patins para o gelo abarrotavam o mercado, no qual não poderiam ser vendidos e para o qual nunca deveriam ser enviados.⁴⁷⁷

Luccock, viajante inglês faz um relato no qual descreve os hábitos das mulheres e dos quais inclui as atividades relacionadas à costura. Comenta que elas se sentavam em roda para o momento da confecção dos bordados, da costura, das rendas e de outros trabalhos manuais. Tal qual Tuckey⁴⁷⁸, Leithold descreve as mulheres brasileiras como possuidoras de inegáveis belezas e de vivacidade, entretanto ambos não deixam de realçar o caráter indolente e tendência a comodidade das beldades.

O belo sexo não faz absolutamente nada, mesmo dentro de casa, e pouco se deixa ver por estranhos. À tardinha, no entanto, aparecem as jovens às janelas ou sentam-se horas a fio nos

⁴⁷⁵ Ibidem, p. 87.

⁴⁷⁶ Ibidem, p. 24.

⁴⁷⁷ MAWE, Jonh. *Voyage dans l'interieur du Brésil*. Paris: Gide Fils, Libraire, 1816, p. 78.

⁴⁷⁸ TUCKEY, James. In. FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Outras Visões do Rio de Janeiro Colonial, (1531-1800)*. Rio de Janeiro; EdUERJ; José Olympio, 2000, p.266.

balcões do segundo andar das casas, cabeça descoberta, braços cruzados e queixo apoiado sobre a sacada. Eu as via muita vez de dia, quando olhava por curiosidade através das janelas das casas térreas, a dormirem sobre sofás de palhinha, e as crianças, pelo chão, sobre as chamadas esteirinhas de escravos.⁴⁷⁹

Com a vinda da Corte portuguesa para o Brasil, encontram espaço para desenvolverem suas habilidades no novo Império da América numerosos profissionais vindos da Europa e entre eles os da costura. Apesar da precariedade das condições locais, tudo indicava prosperidade. Com isso, costureiros e alfaiates, principalmente, franceses e ingleses, vindos fugidos do caos na Europa ou seguindo a nobreza portuguesa, aparecem nas notícias da Gazeta do Rio de Janeiro oferecendo suas atividades especializadas. Entretanto, há também relatos sobre as dificuldades cotidianas daqueles profissionais para exercerem seus ofícios, para atenderem à sua clientela. “Os alfaiates, por exemplo, visitam os fregueses a cavalo e levam um negrinho de dez a doze anos trazendo à cabeça um amarrado, montado na garupa, junto à cauda do animal.”⁴⁸⁰

Debret confia seu entusiasmo na ocasião de sua partida em 1831 ao ver que no Rio de Janeiro, a rua do Ouvidor (rua Vivienne, de Paris, no Rio) transformara-se pela prosperidade de seu comércio, era quase inteiramente constituída de lojas francesas de todas as especialidades.⁴⁸¹ Isso denotava o quanto os habitantes do Brasil apreciavam a elegância e as Modas francesas.

O desconforto que o clima quente dos trópicos causava era sempre mencionado pelos viajantes, entretanto, nem isso era impedimento para a população se entregar à Moda europeia e às suas extravagâncias no uso de tecidos como a seda, o adamascado, o tafetá, o cetim e o veludo. O recato das damas ainda ditava a influência moura no hábito de se cobrir os cabelos e os ombros com véus pretos. Estas não se apresentavam com os tecidos do alto padrão francês, mesmo assim os têxteis corriqueiramente usados ainda eram pesados para o clima quente. As escravas se trajavam com tecidos dos mais rudimentares, o “algodão da terra”, um têxtil pesado, usado principalmente, na cor preta.

Apesar do calor e mesmo com o tempo bom, a gente do povo, brasileiros e mulatos, usa uns casacos pesados e felpudos. O mesmo fazem as mulheres, que ainda se cobrem de véus pretos.

⁴⁷⁹ LEITHOLD, T. von; RANGO, L. von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos*. Coleção Brasileira, vol. 328, pp. 27-28. DEBRET, Jean-Baptist. p. 167.

⁴⁸⁰ Ibidem, p. 24.

⁴⁸¹ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Biblioteca histórica Brasileira IV, Tomo I. São Paulo: Martins Fontes, 1958, p. 126.

Doutro modo, vestem-se elas, brasileiras e portuguesas, de sedas e tafetás; enquanto que as negras e mulatas usam tecidos grosseiros de lã em cor preta.⁴⁸²

Luiz Edmundo⁴⁸³ comenta que os guarda-sóis, os chapéus e os leques eram acessórios muito usados nessa ocasião, praticamente indispensáveis para amenizar o calor escaldante, debaixo das vestimentas confeccionadas com tecidos quentes e pesados. Por certo, a população masculina que precisava cumprir obrigações fora do lar, deveria sofrer mais com as vestimentas pesadas e quentes. Os mesmo se notava na vestimenta dos homens, que sofriam mais com o clima quente, pois enfrentavam as ruas, à cavalo ou à pé, não dispensavam o guarda-sol. Os clérigos também faziam uso dos guarda-sóis, dos chapéus de palha, pois não havia outra maneira de amenizar o calor na jornada pelas ruas da cidade. Os mais abastados evitavam se deslocar a pé e iam de preferência abrigados em sege, à sombra. “As sege do Rio de Janeiro eram idênticas às de Lisboa”⁴⁸⁴. Esses meios de transportes todavia eram caros e poucos privilegiados a dispunham para uso pessoal. Dalguns as alugavam por todo o dia, das quais se provinham em renda. Estes seges vinha diretamente de Lisboa conforme os anúncios da Gazeta do Rio de Janeiro: “Quem quiser comprar huma Traquitana de vidros, chegada de Lisboa, pintada na ultima moda, com guarnições para das bestas, mollas Inglezas, e dois jogos de rodas pequenas; dirija-se á [sic] Casa N.º 19 no Largo da Lapa do Desterro.”⁴⁸⁵ Na grande maioria dos relatos é evidenciado o grande desconforto dos visitantes e da população local com o calor escaldante e os inconvenientes provocados por este, incluindo a falta de higiene associada ao clima, conforme relatava Luccok⁴⁸⁶.

A população feminina copiava os trajes de luxo ao Estilo Império, confeccionados em tecidos aparentemente mais leves e frescos, como a seda, entretanto, um tecido quente; assim este era, notadamente, inadequado ao clima do Brasil. Tanto quanto em Portugal – terra de clima muito quente no verão –, também conheceu a cambraia de linho e viu seus vestidos confeccionados neste têxtil, que se adequavam muito bem ao clima e ao talhe das vestes da Moda em vigor. Os trajes para o passeio ganhavam, na Moda Império, um ar de frescor, principalmente aqueles constituídos de tecidos claros, mais soltos, com mangas curtas e bufantes. A vestimenta confeccionada em fino linho foi muito usada para o passeio e para a intimidade doméstica. Partes da veste poderiam ser confeccionadas em linho, criando uma

⁴⁸² LEITHOLD, op. cit., p. 28.

⁴⁸³ EDMUNDO, Luiz. O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis (1763-1808). Brasília: Senado Federal, 2000, p. 155. Site: <www2.senado.leg.br> Consultado em: 20/05/2014.

⁴⁸⁴ SILVA, Maria Beatriz Nizza da. Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821), 2 ed. Brasileira, vol. 363. São Paulo: Editora Nacional, 1978, p. 55.

⁴⁸⁵ Gazeta do Rio de Janeiro. BNRJ. Nº 13, quarta-feira, 14 de fevereiro de 1810. Site: <www.objdigital.bn.br> Consultado em: 17/03/2014.

⁴⁸⁶ LUCCOK, Jonh. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil, tomadas durante uma estada de dez anos nesse país, de 1808 a 1818*. São Paulo; Martins, 1942, p. 35.

peça mais fresca. Esta veste em linho colava-se ao corpo e, desta maneira, mantinha o frescor do corpo, mesmo se ela fosse usada sob uma peça de tafetá de seda pura (tecido encorpado e muito quente).⁴⁸⁷

O movimento de Moda deu-se concomitantemente a uma “europeização” dos costumes que impunha normas de etiqueta e de conduta. Ainda que bastante difundidas na Europa não se encontravam cristalizadas particularmente nas camadas mais altas que aportaram na Colônia. Neste sentido, pode-se perceber a dificuldade dos europeus na adaptação de seus costumes às condições locais, principalmente no desconforto em tentar preservar as normas de etiqueta que não se adequavam ao clima quente dos trópicos. Havia um esforço para se adequar aos gostos dos habitantes e muitas vezes notava-se algumas incongruências resultantes da adoção de costumes alheios de ambos os lados, tanto dos europeus quanto dos brasileiros. “Por um lado, não se abriam muitas possibilidades aos estrangeiros de cultivar os mesmos hábitos, fossem eles alimentares, de indumentária ou tratamento, tendo-se em conta a realidade da oferta do mercado local”⁴⁸⁸. O empenho nas relações de comunicação entre os diferentes grupos era evidenciado principalmente pela assimilação dos trajes de Moda tão desejados pelas damas cariocas. Comportamento que também estimulou a presença de profissionais da Moda, anunciada através das páginas da Gazeta Mercantil tornando público o gosto daquela sociedade ávida pelo mercado crescente do luxo no vestuário e na decoração.

Para abordar essa questão baseou-se na documentação disponível em descrições de viajantes, em anúncios e em avisos encontrados na Gazeta do Rio de Janeiro (1808-1822), as quais nos elucidam simultaneamente sobre a indumentária destinada ao grupos sociais mais abastados e requintados, sobre o modo de a população em geral se vestir, sobre os hábitos vestimentares impostos aos escravos por ocasião de ofertas de venda ou de apelo à busca e à apreensão de fugitivos com suas descrições vestimentares que os caracterizava a fim de que pudessem ser melhor identificados, além de tantos outros adereços conexos. Os anúncios dos comerciantes, particulares, intuições oficiais e navegantes listam as variedades dos trajes tanto feminino quanto masculino, as gamas de formas e denominações do vestuário com suas cores, texturas, variações de tecidos, preços, raridades, apreciações morais e os têxteis a varejo para confecção.

No corpus iconográfico com imagens de Debret e Rugendas e no corpus iconográfico com peças do vestuário do acervo: do Museu Nacional do Traje de Lisboa, do *Palais Galliera*

⁴⁸⁷ Cf. Cap. IV, Debret, fig.10 e 11

⁴⁸⁸ MALERBA, Jurandir. A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821). São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 163.

de Paris e do *Victoria & Albert Museum*, pode-se verificar uma variedade de vestimentas. Dentre esta variedade, há uma infinidade de peças referenciadas nas documentações pesquisada no Brasil: camisas de cambraia bordada para homens e senhoras, coletes masculinos para ambos os sexos -- contudo um colete de cassa bordado, ou um colete com espartilho de aço coberto de tafetá, eram certamente femininos e um colete de seda preta, masculinoc – “coletes simples e elásticos para senhoras” (cf. fig. 68 - Anexo 2) , vestidos de tecidos leves e finos, vestidos de cassa bordados, vestidos de filó bordados de ouro e prata, vestidos de filó de seda, vestidos de garça para baile, vestidos bordados de flores, vestidos barrados, vestidos de musselina bordados, vestidos de seda com rendas, vestidos de cauda e bordados de ouro (cf. figs. 145,146 e 153 - Anexo 3), os vestidos de tecidos pesados, etc. Quanto aos chapéus, as mulheres usavam-nos de palha, guarnecidos ou não, e de seda; os homens também usavam chapéus de palha e, além disso, de castor; quanto à forma podiam ser redondos ou armados. E o guarda-sol era complemento indispensável por causa do calor. Os sapatos anunciados para senhora eram de seda ou lã (cf. figs. 210, 216 - Anexo 4) , mas, pelo testemunho de Debret, havia uma nítida preferência pelos primeiros. Segundo Von Leithold, um bom par de sapatos ingleses (ignoramos se para homem ou para mulher) custava nove patacas, ao passo que os franceses, apenas quatro ou cinco. As botas, contudo, eram muito caras no Rio de Janeiro. Elemento importante na indumentária feminina eram os xales: havia-os de seda, de lã, de Lã fingindo de camelo, de touquinha bordados, de ponto de meia, de cassa bordados de prata e ouro, e de filó. Usavam-se também os corpinhos de renda e de cassa, e as roupinhas⁴⁸⁹, geralmente de cetim. As toucas eram de veludo, por vezes bordadas de ouro e prata. Havia também pescocinhos para senhoras, além de coleiras e gargantilhas; mantinhas de garça e seda com bordas.

A esta variedade de peças e de materiais características dos grupos sociais mais elevados, opunha-se a simplicidade da indumentária das escravas e, entre dois extremos, muitos outros tipos de vestuário feminino eram possíveis no Rio de Janeiro de então. As escravas fugitivas eram descritas vestindo uma saia (de chita, riscado ou zuarte), uma camisa de cassa grossa, um corpo de linho ou roupinha de chita, ou usando vestidos de linho, ganga ou baeta*. Muito raramente usavam xale ou capote, e as negrinhas novas fugiam por vezes de tanga de riscado. Escravos vestidos de seda, ou ricamente enfeitados, só quando faziam escolta aos seus senhores, que deste modo ostentavam a sua riqueza. Vemos, portanto, que a diferenciação social da indumentária se faz simultaneamente através da forma (certas peças

⁴⁸⁹ “Vestidura de mulher, que se aperta por diante, chega até à cintura e tem manga até meio braço ou que o cobre todo.”(Morais Silva, ob.cit.)

constituem *sinais* de que o indivíduo pertence a um determinado grupo social) e através dos materiais (certos tecidos são exclusivos de alguns grupos apenas, de nível de fortuna mais elevado).

A conotação positiva da moda aparece, evidentemente, nos anúncios dos comerciantes franceses, que afluíam ao Rio de Janeiro depois da queda de Napoleão e da restauração dos Bourbons. A moda francesa invadiu, então, a área dos penteados e trajos: Girard, cabeleireiro de princesas e damas, penteava as senhoras “na última moda de Paris e Londres”; César Boulicch, alfaiate, fazia “vestidos à moda do mais moderno gosto de Paris”; Tornier, chapeleiro de Paris, anunciava “chapéus redondos e armados de todas as qualidades no último gosto” e Mesdames Suisse e Neveu ofereciam “um grande sortimento de chapéus de senhora no último gosto”.

Dentro do momento aqui apreciado de espaço e de tempo em que nos movimentamos, não existe um material deste tipo: nenhum jornal de Moda circulou no Rio entre 1808 e 1821⁴⁹⁰. Isso significa que na documentação existia um divórcio entre o vestuário-imagem (constituído principalmente pelas gravuras e estampas da época, de Debret, Rugendas, Chamberlain, etc.) e o vestuário-palavra (contido nos anúncios da Gazeta do Rio de Janeiro). Só o jornal de moda justapõe de maneira precisa a imagem e a palavra, sem haver equívocos entre a coisa designada e a palavra que a designa.

Cumpri examinar, em seguida, que noção se tinha então de Moda, e de que maneira este termo era empregado. Moraes Silva define a moda como “o uso corrente e adotado de vestir, trajar, em certas maneiras, gostos, estudos, exercícios”, definição que, muito embora relacione moda e vestuário, amplia a outras áreas o mesmo fenômeno: gestualidade e atividades estão tão submetidas à moda como traje, o que aliás é coerente com a ideia de moda como *uso corrente*. Nenhuma conotação há aqui de requinte, sofisticação: também não se observa nenhuma conotação pejorativa, ao contrário do que acontece em outros textos.

Aliás essa conotação pejorativa está ligada à ideia de excesso: “Podemos seguir as modas, mas não sermos inventores delas, nem os primeiros a tomá-las ou os últimos em deixá-las; seguindo em todas as gravidades e a mediania, em que consiste a virtude e a boa educação”⁴⁹¹.

⁴⁹⁰ Logo em 1785 a França teve jornais como o *Cabinet des Mode*. Outros periódicos surgiram depois da Revolução Francesa. Nas primeiras décadas do século XIX circulou *Le Journal des Dames et des Modes* e ainda *L'Observateur de la Mode*, que apareceu em 1818. (Cf. SULLEROT, Evelyn. *La presse féminine*. 1818, pp. 15-18.) O primeiro periódico português de que temos notícia é bem posterior: *O Correio das Damas (Jornal de Literatura e de Moda)*, publicado em Lisboa de 1836 a 1852).

⁴⁹¹ SIQUEIRA, D. João de N. S. da Porta - Escola de política, ou tratado prático da civilidade portuguesa. Lisboa, 1814, p. 158. apud SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*, 2 ed. Brasileira, vol. 363. São Paulo: Editora Nacional, 1978, p. 32.

Sem perder de vista as grandes estruturas, a configuração do vestuário na sua totalidade, procurar-se-á pontuar cada novidade no traje, realçada como algo possível de modificação, não se tratando da readaptação do modelo, mas de inovação. É partindo desse movimento de Moda que se propagarão as influências estéticas europeias. Procurar, na sua própria concepção, formas de vestuário que se propagaram e que, certamente, fazem parte da construção cultural de uma nação como o Brasil, período em que se construía uma identidade nacional por pessoas formadoras dessa cultura nascente. A Moda espelhava uma realidade em permanente transformação, percebida nos pequenos detalhes, nas mudanças do próprio vestuário.

No Brasil, a Moda Império marcou a memória do vestido feminino como símbolo do Brasil Império, Reino Unido à Portugal e Algarve, no período 1808-1822.

CONCLUSÃO

A história do vestuário não é um simples inventário de imagens e textos, mas um espelho do articulado entrelaçamento de fenômenos socioeconômicos, políticos, culturais e logo de costumes que caracterizam uma determinada época. Assim sendo, no decurso deste trabalho procurou-se desenvolver a contextualização de numerosos fatores, que envolveram o objeto de estudo: o pensamento da época (conceitos e preconceitos), o quadro econômico, o progresso científico, a mudança do referencial estético e as suas respectivas influências na criação e expansão da Moda do período do Antigo Regime ao período Império, vindos da Europa Ocidental ao Brasil Colônia.

Considerado do ponto de vista das mudanças históricas modais, o século XVII impele ao entendimento de uma progressiva, porém constante, disputa entre o antigo e o novo, entre o conservador e o inovador, entre o estilo renascentista *à l'espagnole* e o florescente estilo Luís XIV, entre o outrora e o devenir, em lutas constantes para a transição e da qual saem vencedoras a exuberância da Moda, a “nova” Moda do século XVIII. Ao final deste período, esta se torna, por sua vez, excessiva e conservadora; para logo, e diante da qual já se apresentava a “nova” Moda, que é por natureza revolucionária em sua metamorfose filosófica e industrial da virada para o século XIX: o Estilo Império; as duas, intermeadas pelo hiato modal do “não estilo” do período dito Diretório francês. “A moda deve ser percebida como variação no interior de uma série conhecida, como repúdio à moda precedente.”⁴⁹²

Durante a Regência francesa do infante Luís XV, a tendência vestimentar nascida na Inglaterra em refutação ao estilo francês de então, se manteve discretamente durante todo o século XVIII para realmente florescer na França no começo do século XIX, a qual seria conhecida como “Estilo Império”. Surgido na França, de maneira discreta no período pré-revolucionário sua difusão intensificou-se imediatamente no período pós-revolucionário para reforçar, no campo da estética, a oposição aos valores políticos do faustoso estilo Regência do período de Luís XVI.

A transplantação deste estilo vestimentar a Portugal se operou dentro de outro contexto local e sua reprodução esvaziou-se de seu conteúdo político simbólico, como até então fora percebido na França revolucionária. Em Portugal foi interpretado à maneira lusitana, através de uma visão mais conservadora, menos original e, em compensação, mais incrementada no excesso dos ornamentos na composição da indumentária. Destarte, a relação

⁴⁹² SAPIR, Edward. *Anthropologie. Tome 1: Culture et personnalité*. Chicoutimi: Université du Québec, 1921, p. 89.
Site: <classiques.uqac.ca> Consultado em: 11/05/2014. (Digitado do original)

iconográfica do universo de referência utilizado para construir o Estilo Império se dissipou levemente nas interpretações próprias à cultura portuguesa da época.

Neste sentido, a composição geral dos trajés, a modelagem das peças, a qualidade dos tecidos e dos ornamentos utilizados são absolutamente equivalentes ao vestuário de Moda francês. Entretanto, ao analisar as pinturas, as gravuras, e os vestuários da época, notou-se que as senhoras eram emolduravam por adereços que expressavam suas intenções representativas peculiares a cada uma das suas respectivas culturas nobiliárquicas, francesa ou portuguesa.

Os códigos de conduta e os códigos vestimentares, no Brasil e tais quais aos da Europa que estabeleciam regras para o ser e para o parecer, propiciaram o que se poderia chamar de desenvolvimento de um processo de tradução sem tradição, ou seja, uma tradição inventada e posteriormente implantada. No universo do vestir, costumes seculares estabelecem naturalmente tradições culturais, entretanto nos países do Novo Mundo, criam-se tradições para se assegurar do pertencimento daqueles que, na nova cultura em gestação, se reconhecem. O parecer na roupa e pela roupa foi um ponto chave daquela sociedade hierarquizada e estamental, mesmo se este parecer fosse, em geral, limitado à “cada qual o seu” e às diversas condições próprias à vida de então.

No Brasil, observou-se o vestuário imerso num processo de tradução com apropriação, pois mesmo seguindo os modelos de Portugal, pôde-se observar um movimento criativo e de adaptação às circunstâncias locais, naturalmente adversas. A Moda do vestuário fluiu e se desenvolveu no Brasil a partir de uma valoração na maneira do vestir europeu e de uma apreciação das condições locais, para então surgirem novos modelos “europeus”. A Moda da Revolução francesa foi propícia ao clima quente dos trópicos; a Moda da redução de tecido e do desnudar feminino, aos poucos encantou as damas locais. A Moda Império trouxe uma leveza de forma, de peso, de simplicidade, de facilidade no vestir muito mais adaptável às condições tropicais do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Sua adaptação foi possível graças ao longo período da estada da Família Real portuguesa no Brasil que já a havia trazido desde quando de sua fuga dos exércitos napoleônicos, em 1808.

Num sincretismo vital entre as vestimentas dos brancos e dos negros, os escravos também fizeram, à sua maneira, a tradução do vestuário de Moda. Eles recebiam as roupas dos senhores, implantavam na sua composição vestimentar aparatos provenientes de suas culturas. Na intimidade doméstica, as senhoras reproduziam algumas das práticas vestimentares dos escravos negros no que haviam de simplicidade no trajar e de praticidade para enfrentar algumas das adversidades locais. Elas se apresentavam “à vontade” no ambiente interior da casa-grande. Sobressai que os elementos recorrentes no vestuário vinham

carregados de significados culturais próprios a cada etnia, a cada estamento, a cada condição econômica ou a cada condição social.

Não existia uma obsolescência programada de parte ou da totalidade da roupa. Existia sim, uma vontade da nobreza de provocar mudanças caracterizadas pela intenção de se diferenciar, tal qual acontecia na Europa, gerando uma dinâmica de mudanças que provocava a obsolescência. Essa mudança, que poderia também ser denominada de reinterpretação ou de adaptação, gerava outras, num processo contínuo de criatividade.

Quando dos séculos estamentários do Antigo Regime, no qual a imagem personalizada e individualizada do “ser” estava presa a regras que autorizavam ou proibiam, i.e. limitavam, o campo do “parecer”, o indivíduo ainda estava “preso” ao grupo, às regras do grupo e às suas exigências. Estes foram elementos que serviram de pano de fundo para as rivalidades de excesso e para a exibição formal do luxo, onde “para parecer era preciso ser.” Essas regras contingenciais ainda limitavam muito as liberdades vestimentares à sua estrutura tradicional central. Já a inovação não fica presa a um estamento, ela circula, ainda que de cima para baixo na hierarquia social. Só que desta vez, ela circula muito mais rapidamente, para em seguida renascer como uma fênix; recria o novo, eterno novo, tão diversificado e variado em suas formas. As mudanças se aceleram à cadência animada das criações, e as novidades acompanham essa ciranda que faz a originalidade sempre se regenerar..., mais uma vez e cada vez mais. A julgar por esse prisma modal, há nos dias de hoje uma completa inversão dos valores: da sociedade nobiliárquica de então para uma sociedade moderna atual, baseados nos valores liberais burgueses onde “para ser é preciso parecer”.

Quando um objeto é registro temporal e referencial, através do qual se pode delimitar um entendimento, tornando-o um parâmetro cultural, nós lhe atribuímos, culturalmente, o estatuto de documento. Quando esse mesmo objeto é apresentado como iconografia num corpo de representação, num quadro cênico, com interferências de profundidade, cor, textura, claridade, forma, que lhe acercam, a iconografia dá amplitude à percepção multifacetária. A observação do objeto interfere no entendimento pelos conceitos que esta visão pessoal desencarna no quadro ou pela ênfase dada a tal ou tal detalhe exposto. Daí a importância de se poder analisar a relação da iconografia com o objeto real, para avaliar a dimensão tomada pelo objeto pesquisado na contemporaneidade de seu contexto.

O que se pode ler, ou seja, interpretar de um objeto real, concreto ou não, como ser de representação cultural, gera um entendimento minorado do universo possível de valores simbólicos do objeto. Não se consegue captar todos os sentidos que nos são dados a ver das representações culturais que dele se pode extrair, isso porque esse entendimento nasce a de

uma necessária reciprocidade (interação), entre o objeto, culturalmente construído num momento histórico, e o interpretante que, por definição, tem uma dimensão de entendimento limitado, se comparado à totalidade infinita de possibilidades que seriam possíveis de extrair do objeto. Como a originalidade da pesquisa está no estranhamento do investigador sobre o objeto, a pesquisa deve fundamentar-se no ineditismo, levando em conta os parâmetros espaço-temporal do objeto avaliado e por isso exige um conhecimento do momento histórico em que ele se encontrava. O novo olhar do investigador sobre o objeto tema de sua pesquisa permite sempre novas leituras e novas significações. Assim, não se pretendeu esgotar, longe disto, o campo dos recursos interpretativos sobre a origem da vestimenta de Moda no Brasil e suas consequências na formação brasileira de uma *modus vivendi* de interpretar o mundo a partir da expressão estética da Moda vestimentar.

Não se pretendeu discorrer sobre a evolução da Moda, nem foi o objetivo de unicamente mostrar as passagens históricas das mudanças da Moda, mas para o propósito do presente trabalho estes pontos foram necessariamente abordados. A intenção foi o de levantar questões que pudessem induzir a uma explanação do como e do por quê das condições históricas se tornarem favoráveis no desabrochar dos primeiros indícios de um vestuário desvinculado, de alguma forma, de suas origens mais fortes em termos de Moda: o vestuário europeu. Para tanto, fez-se necessário uma abordagem histórica do traje através do fenômeno da evolução da Moda. Processo este complexo, que levantou uma série de problemas para cada determinada sociedade no momento em que uma dessas Modas despontou. Assim, optou-se, portanto por estudar a Moda, imperativa, oficial, normativa, e a maneira pela qual esta se impôs à nobreza desses tempos.

Se olharmos a Arte como sendo a forma de expressão de um objeto contendo a sua noção característica de singularidade e que gera no interlocutor sensações intencionais por parte daquele que a produz, pode-se dizer que, à luz da indumentária de Moda, cada produto autoral e artesanal contém a essência da arte e assim poderia se cogitar como sendo uma das categorias de expressão artística. Da mesma maneira se olharmos o objeto Moda, mais especificamente o vestuário, sob a ótica do Design, podemos dizer que este poderia se apresentar como expressão formal do design. Ela a moda pode então ser abordada pelo seu aspecto estético, pela sua qualidade formal enquanto produto de design ou pelo seu caráter de registro documental, tal como foi entendido acima. Deixando de lado o caráter social da Moda, e analisando o traje, em sua linguagem estética, como expressão única da singularidade do artista no momento de sua concepção, obtém-se a expressão de sua quintessência ou a Moda como manifestação estética da Arte.

Finalmente, o procedimento de pesquisa seguiu etapas distintas para poder caracterizar, delimitar e contextualizar a história da Moda analisada pelo diafragma do universo dos costumes da aristocracia. Assim, objetivou-se a observação do modo como se estruturavam e se organizavam os processos de registros históricos, os níveis de interação, em função das possibilidades de acesso ao material disponível; favoreceram-se as potencialidades de inovações no processo de compreensão da Moda como fator de construção cultural; foram avaliados os materiais catalogados por meio de uma análise comparativa com fontes primárias e a partir de critérios pré-estabelecidos; definiram-se parâmetros e referências para a aplicação da metodologia ao estudo proposto, com o objetivo de fazer com que este trabalho pudesse contribuir para com as disciplinas de projeto dos cursos de design e de artes, a fim de enfrentar novos desafios.

Restam aqui algumas últimas considerações a respeito das possíveis projeções desta tese, na qual viu-se abrir inúmeras possibilidades para futuras pesquisas no âmbito acadêmico que abrangem o vestuário como objeto da cultura, a possibilidade de resgate cultural através do design no que se refere a desconstrução e construção da vestimenta, a catalogação das inúmeras peças da indumentária para a confecção de réplicas para estudos em modelagem plana, a constituição de um acervo iconográfico ...

Almejou-se nesta obra concretizar um conteúdo inteligível e, tanto quanto possível coeso, da construção do conhecimento referente ao vestuário feminino de luxo trazido pela Corte portuguesa ao Brasil Colonial. A análise do material catalogado demonstrou a congruência dos elementos analisados: textuais (documentos históricos), visuais (arquivo de imagem) e materiais (o próprio vestuário).

Ciente da existência de historiadores que já vêm percorrendo esse tipo de estudo, espera-se que este trabalho tenha contribuído tanto a levantar outras questões que, mereceriam ser analisadas, mas que não puderam ser tratadas diante da extensão que cada uma dessas aberturas suscita e em face de atenção que merecem; quanto contribuído, pelo menos, com um novo olhar, talvez mais precisamente com um olhar “estrangeiro”, que buscou na História cultural vestimentar nobiliárquica razões para clarificar a própria história dos costumes de Moda no Brasil.

GLOSSÁRIO I

Adorno: o que pode ser utilizado para enfeitar, adornar, alguém ou alguma coisa; enfeite, ornato, atavio*

Algodão: penugem que rodeia as sementes do algodoeiro. Tecido que se fabrica com essa penugem

Atavio: adorno, enfeite, gala

Babado: fita, adorno ou remate plissado usado para enfeitar roupas femininas, roupas de cama, cortinas etc.

Baeta: pano de lã felpudo, que não foi apisoado

Bandó: faixa de pano, tricô, croché ou renda, us. pelas mulheres na cabeça

Bergantim: embarcação antiga, a remo, esguia e de convés corrido, usada no Mediterrâneo; fragatim

Bioco: saias montadas em vastíssimas armações de arame trançado, ou de barbatanas de baleia

Blusa: vestimenta de crianças e mulheres, com ou sem mangas ou gola, que termina na cintura, prendendo-se à saia

Bordado: decoração em relevo, num tecido, feito com agulha e linha, à mão ou à máquina.

Brinco: enfeite para as orelhas; podem ser de pedras preciosas engastadas em ouro, prata ou platina

Brocado: estofado entremeado de fios de ouro ou de prata, com formas em relevo

Burato: tecido preto, de lã ou seda, espesso ou ralo, com o qual se faziam mantos, togas, trajes religiosos, etc.

Calça: peça de roupa que se veste separadamente cada uma das pernas e que vai da cintura até os pés

Cambraia: tecido de linho ou algodão muito fino. Cidade na França onde se produzia e de onde se exportava esse tipo de tecido

Camisa: peça de vestuário, de tecido leve, mangas compridas ou curtas, que é usada sobre a pele ou camiseta, e cobre o tronco

Canutilho (do espanhol canutilho = canudo): fio de ouro, prata, cobre... retorcido, que se emprega em bordados

Carro: veículo que se locomove sobre rodas, para transporte de passageiros ou de cargas

Casaco: vestimenta usada sobre o paletó; sobretudo

Cassa: tecido fino ou transparente de algodão ou de linho

Cava: abertura da parte da peça do vestuário por onde passa o braço e onde se pode encaixar ou pregar uma manga. A cava pode ser feita em diferentes formatos, além do contorno natural do ombro

Ceroula: roupa de baixo masculina em forma de calças, que se estende até o tornozelo.

Chapéu: proteção para a cabeça dos homens ou das mulheres, de forma e aspecto variável; feltro

Chapim: antigo calçado feminino de sola alta, grossa, de madeira, de cortiça, etc., usado para realçar a estatura das mulheres. Coturno usado na representação das tragédias. Patim.

Chinela: calçado sem tacão e sem contraforte, para uso doméstico

Chita: tecido de algodão com estampa colorida

Cinta: faixa, tira. Peça de baixo do vestuário feminino, confeccionada de tecido elástico e que envolve o corpo da cintura aos quadris

Colar: ornato usado ao redor do pescoço que consiste em uma fita, faixa, cadeia ou enfiada de contas, pérolas, sementes ou coisas semelhantes

Colete: peça do vestuário, cavada e abotoada na frente, que os homens usam sobre a camisa

Confeccionar: executar determinado trabalho em costura

Coque: penteado no alto da cabeça

Cortar: ação de separar em duas ou mais partes um determinado artefato, peça ou parte da peça

Corte: arte de traçar pelo sistema geométrico, linear, os mais variados modelos do vestuário

Costume: vestimenta

Costura: ato ou arte de coser. Junção de duas peças por meio de pontos; junção de tecido aberto por corte ou rasgo

Crinolina: tecido forte usado na forração interior de certas fímbrias (orla) de vestido. Tecido resistente utilizado em vestidos, complementos de vestuário, etc. Originalmente feito de crina, depois de outros materiais, a partir de 1830, com o fim de dar volume às saias

Damasco: tecido de seda com desenhos lavrados, cuja trama ou urdume* são da mesma cor e o entrelaçamento dos fios forma o desenho

Decote *degagé* (do fr. *degager*: “afastar, isolar”): decote amplo, que pode deixar à mostra o colo e os ombros

Decote (em ing., *low neckline*, em fr., *decolletage*): abertura na parte superior da roupa que pode deixar descoberto apenas o pescoço ou parte dos ombros e das costas. O decote pode ser arredondado, quadrado ou pontiagudo acompanhando a linha do pescoço ou em outras modalidades da abertura; pode ser raso, amplo, profundo ou alto

Dominós pretos: mantilhas fúnebres que cobriam as mulheres portuguesas

Enfeite: o que pode ser utilizado para enfeitar; ornamento

Escarlate: Nome de um tecido de lã ou seda dessa cor vermelha, viva e rutilante

Farrapos: pedaço de pano, de papel usado, rasgado

Fato (de origem controversa): vestuário; vestimenta utilizada para uma ocasião específica cujos propósitos já estão determinados. Em Portugal: roupa masculina, o mesmo que terno

Filó: espécie de cassa; tecido reticular de malha fina

Fivela: peça de metal (ordinariamente retangular) com um ou mais fuzilhões em que se enfia e prende a presilha de algumas peças do vestuário (cintos, sapatos)

Folhos: babado franzido ou pregueado que se coloca em roupas, colchas, cortinas, etc.

Fralda: parte inferior da camisa; aba. Peça de fazenda com que se envolve a parte inferior do tronco de uma criança.

Galões: tecido espesso de prata, ouro, seda, ou lã, do feitio de uma fita, usado como remate ou enfeite em peças do vestuário

Ganga: pano de algodão azul ou preto. Ganga azul (zuarde*)

Gibão (do italiano: *gippone*), (pl. gibões): pequeno casaco utilizado sobre a camisa. Vestimenta antiga que, usada pelos homens por debaixo do paletó; ia do pescoço à cintura; vestimenta de couro utilizada pelos vaqueiros que pastoreiam gado

Gravata: echarpe estreita de lã, seda ou outro tecido flexível, usado enrolado em torno do pescoço para proteger do frio ou como acessório de beleza; sorte de cachecol de época

Grinalda: coroa, festão de flores naturais ou artificiais; guirlanda. Coroa de pedrarias, pérolas...; diadema, tiara

Habilhamento (do francês: *habillement*): enfeite; adorno, atavio

Hábito de Santiago: vestimenta de couro utilizada pelos vaqueiros (que pastoreiam gado), diretamente responsável perante o chefe máximo da Cristandade. No Brasil Imperial a Ordem de Sant'Iago da Espada foi uma ordem honorífica brasileira, originada a partir da portuguesa Ordem de Santiago da Espada, a qual por sua vez remonta à medieval Ordem de Santiago. "Nacionalizada" por D. Pedro I logo após a Independência, essa ordem já seguia a reformulação proposta por D. Maria I, a qual lhe recomendava à magistratura. Todavia, enquanto em Portugal a ordem se consolidou como um mérito à literatura, ciência e arte, no Brasil foi concedida quase que exclusivamente a militares, tanto por D. Pedro I quanto por D. Pedro II

Indumentária: roupa; o que alguém usa para se vestir. Conjunto do vestuário utilizado em determinada época, região ou povo. Arte que se relaciona com o vestuário; traje. De indumento (o que encobre, disfarça; envoltório, induto, indúvia, revestimento) + ária

Jaqueta: casaco curto para homem, sem abas, e que só chega até a cintura; jaleca

Jarreteira: liga de tecido elástico para sustentar as meias na perna

Lenço: peça de tecido que serve, principalmente, para assoar o nariz (lenço de bolso). Peça de tecido que serve para vários usos (lenço de cabeça)

Leque: pequeno abano portátil, composto de pequenas hastes de madeira ou metal ligadas por tecido leve e articuladas na extremidade inferior por um eixo comum de modo que se possa abrir e fechar rapidamente, e que serve para abrandar o calor

Libré: uniforme que usam os criados de casas nobres

Liteira: carruagem conhecida, muito cômoda e em terras onde há montes, muito necessária. É composta de caixa, cadeira dianteira e traseira, portinholas, varões, tira vergal, mangote, pé de pata. (In Raphael Blutteau. Vocabulário português e latino... 1712)

Manga: parte do vestuário que cobre os braços, total ou parcialmente, podendo ser de diferentes modelos e comprimentos

Manga bufante: manga de tira igual de tecido, franzida no ombro e no terminal, formando volume bufante, inflado

Mantilha (mantilha de bioco, mantilha fúnebre): manto fino e rendado com que as mulheres cobrem a cabeça e parte do rosto, como demonstração de reserva, modéstia, virtude

Meia: tecido de malha para cobrir o pé e parte da perna. Certo ponto de malha (luvas de meia)

Merinaque: crinolina*

Modelo: aquilo que serve de objeto de imitação. Qualquer objeto na reprodução no qual trabalham os artistas. Peça original de uma coleção de costura

Modista: pessoa que confecciona roupas para senhoras

Musselina: tecido leve e um pouco transparente, que serve para o vestuário. Espécie de chita com alguns lavrados que serve para vestidos etc.

Pano da terra: tecido feito e trabalhado pelos artesãos locais

Penachos: conjunto de penas em ramo com que se ornem chapéus, capacetes...; crista

Penteado: arranjo e compostura do cabelo; toucado

Persevãõ: nos coches, peça geralmente de madeira para apoio dos pés

Peruca: cabeleira colocada para substituir os fios originais ou cabelo postiço. *Chinó*. (do francês: *perruque*; talvez do italiano: *parrucca*)

Pluma: pena de ave especialmente preparada para adorno

Ponto crivo: bordado de bastidor, antecipado pela preparação do tecido, removendo-se-lhe alguns de seus fios e formando-se uma grade, com os espaços intercalados no comprimento e na largura, sobre a qual se trabalha

Pulseira: formato circular para os pulsos; bracelete

Raxa de algodão: estofa grosseiro de algodão

Rebuços: parte da capa destinada a cobrir o rosto. Parte do casaco, lapela. Tecido ou véu com que se pode encobrir o rosto

Recorte: 1- ato ou efeito de recortar; 2- labor em obra de costura, em panos, como adorno ou enfeite; 3- parte de tecido usada para propiciar um caimento melhor e/ou embelezar à peça, afunilando-a ou agregando tecido a ela

Renda: tecido leve e transparente feito com fio de linho, seda, algodão, etc., que serve de guarnição a vestidos, toalhas e outras utilidades

Riscado: tecido barato de algodão com riscos de cores

Saia: peça do vestuário feminino, que desce da cintura até as imediações do joelho, variando o comprimento de acordo com a moda

Sapato: calçado de sola dura, que cobre o pé parcial ou inteiramente

Seda: fio fino e macio, produzido pela larva do bicho da seda (*bombix moris*) e de outros insetos que se encasulam na fase larvar

Spencer: casaco curto e acinturado, que chega somente até a cintura

Serafina: tecido fino de lã, usado para forro

Talhe: conformação do corpo humano, seu contorno. O corte perfeitamente de acordo com o corpo, o talhe da roupa, sem defeitos, é chamado de “talhe de mestre”

Tecido: 1- pano preparado no tear; 2- trama de fios; urdidura*; 3- modo como os fios de um estofa estão reunidos

Trapos: pedaço de pano velho, ou usado; farrapo. Roupa surrada e rasgada

Tule: tecido fino, leve e muito transparente, tramado com fios tênues de algodão ou de seda, formando uma rede de malhas redondas ou poligonais; filó

Turbante: toucado oriental, formado por um longo pedaço de fazenda que se enrola em volta da cabeça. Toucado feminino, semelhante ao dos orientais

Urdume ou **Urdidura:** conjunto de fios dispostos longitudinalmente no tear e pelos quais passa o fio da trama

Verdugado (do fr. vertugade): espécie de saia enrijecida pelas armações feira com galhos flexíveis de um arbusto chamado verdugo. A palavra *vertugadin* não está ligada à "virtude" que precisa ser guardada. (Boucher, p. 187)

Vasquinhas: casaco justo ao corpo, usado pelas senhoras, com abas muito curtas. Saia de vestir por cima da roupa, com muitas pregas na cintura

Veludo: tecido com uma lanugem macia. Essa lanugem é conhecida como pêlo. O veludo pode ser de seda, raiom, náilon, algodão ou uma mistura de dois ou mais fios

Vestimenta (do latim: *vestimenta*): quaisquer objetos ou roupas que podem ser usados para cobrir o corpo. Roupas ou o que se usa para cobrir o corpo, vestimenta. Qualquer coisa que podem ser utilizada para cobrir, ou revestir

Véu: tecido us. para cobrir; tecido, leve e fino, usado pelas mulheres sobre a cabeça; mantilha

Xale (do inglês: *shawl*; do persa: *xál ou shál*): manta que, confeccionada em lã ou seda, é usada por mulheres sobre os ombros, ou sobre a cabeça, como agasalho

Zuarte: pano de algodão azul ou preto. Ganga azul.

GLOSSÁRIO II

(termos franceses)

À la dernière mode: na última moda

À la mode: na moda

Ajour: ponto de bordado (ponto ajour); crivo

Alignement des bords: alinhamento das orelas

Allure: aparência, modo de se vestir, postura.

Âme du fil: alma do fio; essência do que é feito

Améliorer: melhorar, restaurar, consertar (uma roupa)

Ampleur: amplidão, aumentar na largura

Aplomb: ajuste. *Ligne d'aplomb*: linha de ajuste

Apprêt: acabamento (da roupa), arremate

Apprêter: fazer o acabamento

Arête: aresta, extremidade

Argenté: prateado

Armure reps: gorgorão, tecido encorpado. Repts é um derivado da tulle

Armure: ligamento: entrelaçamento de fios formando a trama do tecido

Armure uni: tafetá, tela

Arrière: parte de trás, normalmente refere-se às costas da peça

Article: artigo, produto. *Articles en coton*: artigos de algodão

Assemblage: união da peças por costura

Atelier: oficina

Atour: adorno, enfeite. Usado atualmente só no plural: *atours*

Attache: grampo, laço, presilha. *Attache de diamant*: espécie de broche de diamantes

Au-dessous du genou: abaixo do joelho

Augmentation: aumento

Baguer: alinhavar com pontos grandes, pelo avesso

Balade: passeio, excursão, viagem. *Vêtements de balade*: roupas de passeio

Baleine: barbatana de baleia; hastes flexíveis para diferentes usos no vestuário

Ballerine: sapatilha de balé, sapato feminino, leve e flexível que lembra a sapatilha

Bande: faixa, tira de tecido

Bandeau: fita usada sobre a fronte ou na cabeça ou para reter o chapéu. Bandana: lenço ou tecido triangular ou quadrangular, atado e usado como adorno na cabeça.

Bas: meia fina, sete oitavos de seda ou nylon

Base: base, fundo do tecido, de *coton*, de *lin*, etc. (de algodão, de linho, etc.)

Bateau: canoa, decote canoa

Bâtir: alinhar

Batiste: tecido de cambraia, batista, tecido mercerizado (mercerizar*)

Bavette: parte de cima de um avental ou de uma *salopette* (roupa constituído de uma calça prolongada por um babador com alças)

Biais: viés, tira cortada enviesada

Biaiser: enviesar, enclinar

Blasé(ée): pessoa entediada, desanimada. Estilo blasé: estilo desleixado, descuidado

Blouse: blusa, jaleco de profissional

Blouser: franzir na cintura por elástico, cinto ou faixa, deixar bem bufante

Bolduc: galão fino, enviesado, utilizado para indicar os ajustes

Bouton recouvert: botão forrado

Boutonnage: abotoamento

Boutonnage sous-patte: abotoamento na vista

Bracelet: pulseira, bracelete

Braguette: braguilha (da calça)

Bras: braço

Brocart: tecido brocado, com grossos bordados

Broche: broche, adorno, jóia ou bijuteria

Brodé(e): bordado(a)

Broderie: bordado (une broderie)

Brosser: escovar

Buste: busto. *Buste menu:* busto pequeno

Caleçon: cueca samba canção, ceroulas; roupa íntima de homem com pernas longas ou curtas

Camisole: combinação, camisola, colocada por cima do espartilho e sob o vestido

Chaîne: corrente

Châle: xale, manta para cobrir os ombros

Chapeau: chapéu. Tipos: *turban:* turbante; *toque:* toque; *casquette, bonnet, béret:* boné, boina; *cloche:* chapéu de abas curtas e caídas, enquadrando o rosto, como chapéu de pescador; *Breton:* borda redonda, tipo chapéu de palha; *melon:* copa alta e borda curta; *capeline:* abas largas e copa pequena; *casque d'aviateur:* boné de aviador; *canotier:* chapéu de abas lisas e estreitas; *cano:* chapéu rastafári

Chaussette : meia (cf. *socquette**)

Chaussure: calçado. Tipos: *soulier*: sapato; *chausser*: calçar; *botter*: calçar botas. Tipos de calçados: *scarpin*: sapato social; *mocassin*: mocassim; *chaussure montante ou botillon*: botina de cano curto; *botte*: bota; *botte lacée*: bota de amarrar; *bottine*: botina; *godillot*: bota de alpinista; *cuissarde*: bota de cano longo; *sandale*: sandália; *ballerine*: sapatilha; *trotteur*: sapato fechado para caminhadas, *espadrille*: alpargata; *tennis*: tênis, *jogger*: tipo de corrida; *sabot*: tamanco, *babouche*: chinelo turco; *mule*: chinelo sem apoio no calcanhar; *pantoufle*: pantufa; *chausson*: chinelo macio para interior; *cothurne*: coturno (borzeguim); *galoche*: galocha; *patin*: sapato de sola grossa usado antigamente pelas mulheres.

Chemise de nu: camisola

Chemise: camisa social, manga comprida

Chenille: espécie de passamanaria de renda aveludada, tecido/fazenda, colcha de chenile

Cheveux frisés: cabelos crespos

Chiffon: pano velho, farrapo. *Tissu froissé, fripé*: tipo de tecido amarrotado

Chignon: coque (tipo de penteado)

Chiné(e): mesclado(a), multicolorido(a). *Robe en laine chinée*: vestido de lã mesclado

Chintz: tecido da Índia em algodão, geralmente estampado e lustroso

Cintré(e): ajustado(a), acinturado(a)

Coiffe: touca; cobrir a cabeça com coifa, touca, chapéu,...; penteado

Coiffer: pentear

Coiffeur/coiffeuse: cabeleireiro(a)

Coiffure: penteado montado ou pronto; a parte do vestuário destinada a cobrir a cabeça, como coifas, chapéus, toucas, etc. Ex.: *Le turbant est la coiffure des turcs*: o turbante é a *coiffure* dos turcos.

Col: colarinho; gola. *Col à l'italienne*: gola à italiana, *col cavalier*: gola de camisa esporte; *officier*: de oficial; *chalé*: tipo virada de xale; *claudine simple ou double*: redondinha, tipo vestido de criança; *marin*: marinheiro; *noué*: tira em nó; *relevé*: levantada atrás; *ras du cou*: sem gola; *col montant*: gola alta; *roulé*: rulê; *cheminée*: tipo chaminé; *tailleur*: de tailleur, *trompette*: trompete; *polo*: polo

Collerette: colar tipo gargantilha

Collier: colar

Corsage: corpinho de vestido. *Corsage en velours*: corpinho (ou parte superior do corpete) de veludo

Corselet: corpete, corselete. Casaco corpete: antigo traje feminino, caseiro, na França

Corset: espartilho. Ex.: *serrant la taille et le ventre*: apertando a cintura e o barriga

Costume: terno de homem ou de mulher. *Veste, pantalon e gilet*: paletó, calça e colete

Côtelé(e): tipo de veludo. *Velours côtelé*

Coteline: espécie de tecido de linho e algodão

Coudre: costurar

Coulissé(e): amarrado(a), franzido(a) por um cordão. *Robe coulissée à la taille*: vestido franzido na cintura

Couronne: coroa (adereço)

Couturier(ère): costureiro(a)

Crenoline: armação, feita de hastes flexíveis de aço presa à cintura, usada sob a saia

Crêpe: tecido leve e transparente, crepe. *Crêpe de soie, crêpe de chine*

Crépine: espécie de franja

Crétonne: tecido branco com teia de cânhamo e trama de linho

Croquis: croqui, esboço

Croisures à la victime: tecido cruzado “à vítima” ou “à moda da vítima” !

Culotte: calcinha (pouco cavada); calça de montaria

Damas: tecido adamascado (com flores e desenhos em relevo)

Décolleté(e): decotado(a). *Décolleté asymétrique*: decote assimétrico

Dentelle: renda. *Robe de mariée en dentelle*: vestido de casada de renda

Deshabillé: tipo de *peignoir**; peça caseira de vestuário usada sobre a roupa de dormir

Dévoré(e): tecido com desenho em relevo sobre fundo transparente. *Velours dévoré*

D’occasion: de segunda mão

Doré(e): dourado(a)

Dormeuse: tipo de brinco, com base fixa no lóbulo da orelha

Doupiou: dupião; seda grossa que se tira dos casulos dobrados

Drap: pano, tecido, lençol

Drapé(e): drapeado(a). *Un col drapé*: um colarinho drapeado

Échancrer: cavar

Échancrure: cava, corte em forma de meia lua

Écharpe: echarpe, lenço de pescoço

Encolure: gola, decote (“*encolure en V, ronde, carrée, bateau, cache-coeur*”=decote em V, redondo, quadrado, canoa, trespasado)

Ensemble: conjunto (por exemplo, short e casaco)

Épingle: alfinete

Escarpin: tipo de sapato de sola delgada, muito leve, que deixa o peito do pé descoberto

Étiquette: etiqueta

Étoffe: pano, tecido

Étole: estola

Éventail: leque, ventarola

Fabriqué(e): fabricado, feito, “*Fabriqué en France*”- fabricado na França.

Face: rosto, aspecto, fisionomia, ângulo, lado.

Façon: fabricação, criação, trabalho de artista, mão de obra;

Façonné(e): trabalhado, “*Etoffe façonnée*”- tecido formando desenhos.

Faille: tecido com fio de seda, leve e brilhante.

Faire emboiter: ajustar, unir, juntar pela costura.

Faiseur: fabricante, “*Le bon faiseur*” – alfaiate, costureiro.

Fait sur mesure: feito sob medida.

Falbala: tira de tecido pregueada ou franzida usada para ornamentar as barras de vestidos.

Falzar: nome popular para calça-comprida.

Fardé(e): maquiado “*Une femme très fardée*”- uma mulher muito maquiada.

Faufil: alinhavo.

Faufiler: alinhavar.

Faux chignon: coque postiço usado nos penteados.

Feston: ornamento, festão, guirlanda de flores bordado em renda, usado em golas ou em barras. “*Point de feston*” - cerzido

Festonner: ornar com festões, bordar com ponto cheio ou caseado formando guirlandas.

Feutre: feltro, “*Un chapeau de feutre.*”

Feutrine : tecido de lã com feltro, baeta, “*Pantalon de feutrine*”.

Fibule: alfinete, pregadeira, broche antigo usado para prender as extremidades de uma roupa.

Ficelle : Barbante, fio.

Fichu: triangulo de tecido que as mulheres usam para se cobrir os ombros ou os cabelos; sobre os ombros, no pescoço ou sobre a cabeça e amarrado sob o queixo.

Figurine: estatueta, croqui de moda.

Fil: fio; *Fil à bâtir* - fio de alinhavo, *Fil à tisser* - fio para tecer, *Fil à deux brins* - fio duplo retorcido, *Fil cablé* - fio torcido, *Fil de chanvre* - fio de cânhamo, *Fil de coton* - fio de algodão, *Fil de lin* - fio de linho, *Fil élastique* - fio elástico, *Fil fantaisie* - fio fantasia, *Fil de laine* - fio de lã, *Fil de nylon* - fio de náilon, *Fil peigné* - fio penteado, *Fil de trame* - fio da trama do tecido, *Fil teint* - fio tinto

Filament: Filamento

Filandière: fiandeira

Filature: fiação, local onde se fia.

Filé : fio simples para tecer.

Filet: rede, “Filet à cheveux”- Rede para cabelos.

Fileté: tecido com um fio mais grosso em sua trama formando risquinhos.

Fileur(euse): fiandeiro, fiandeira.

Filière: instrumento que serve para estirar ou produzir fios.

Fille: garota, moça, filha.

Finesse: finura, delicadeza, “Finesse d’un fil”- delicadeza do fio.

Finissage: acabamento, ajuste .

Finition: acabamento de costura.

Fioriture: ornamento, os ornamentos de um motivo decorativo.

Fla-fla: chique, cheio de ornamentos.

Flanelle de laine: flanela de lã

Flanelle: flanela

Floche aveludado, peludo, “Soie floche”- Seda aveludada

Flou: leve, delicado, vaporoso.

Fond de teint: base de maquiagem

Fond: fundo, parte de uma roupa distante de suas bordas: “Le fond d’un chapeau”

Forme.: forma, silhueta, “Elle est au top de sa forme”- Ela está no auge de sua forma.

Foulard: lenço de seda leve, usado no pescoço ou em volta da cabeça.

Fouler: prensar, apertar, “Tissus foulés”- tecidos prensados, como o feltro, por exemplo.

Fourniture: aviamento, equipamento, lista de material.

Fourré: guarnecido

Frac: fraque

Fragrance: perfume, fragrância

Fraîcheur: frescor, fresco, “La fraîcheur de la peau”- frescor, viço da pele.

Frais: custo, despesa, encargos

Frangé: franja, “Frangé à pompons”

Fringuer: vestir-se bem.

Fringues: roupas, vestimentas.

Friperie: roupas velhas ou usadas, “Boutique de fripier”- brechó

Frisé(e) adj.: Frisado, encrespado, encaracolado.

Friser: frisar, anelar, encrespar.

Frisette: cachinho de cabelo

Frivolité: renda feita de um crochê especial feito com navetes.

Froissé(e): amassado, tecido que tem o aspecto de amarrotado como o chifon.

Froisser: Amarrotar, enrugar, amassar

Froncé: enrugado, crespo, tecido anarruga.

Fronce: prega curta, dobra.

Froncer: franzir

Froncis: tira de pano franzida

Front: testa, fronte, rosto, semblante

Frou-frou: frufriu, ostentação

Futaine: fustão, tecido canelado.

Gabardine: gabardine (capa de chuva)

Gaine: cinta modeladora

Gaine-culotte: cinta calça

Galoche: galocha (sapato impermeável para chuva)

Galon: galão (de ouro, prata, seda, etc.)

Ganse: presilha, cordão, alamar

Gant: luva

Garde-robe: guarda-roupa

Garniture: acessório, enfeite

Gaufrage: ação de imprimir ou estampar tecidos com ferro quente

Gaufrer: estampar

Gaze: gaze, tecido leve e transparente (gazar)

Georgette: tecido fino e ondulado (transparente ou não): crêpe georgette

Gibus: cartola

Gigot: tipo de manga: tufada (*gigot*= perna de carneiro)

Gilet: colete

Glamour: tipo de sensualidade sofisticada, sofisticado

Gland: ornamento de passamanaria

Godasse: tipo de sapato

Godé(e): godê: ” *jupe godée*”

Godet s.m. :corte circular, ou semi circular, que dá movimento ondulado à peça

Gousset: bolsinho da calça ou do colete (*montre à gousset*: relógio de algibeira)

Gratté(e): flanelado/a, escovado/a

Grené(e): granulado/a “*carnet en veau grené*”

Guêpière: modelador

Guirlande: guirlanda

Habillé(e): vestido(a), “*Bien habillé*”- bem vestido

Habillement: roupa, “*Habillement féminin*”- roupa feminina

Habiller: vestir

Habit: roupa, traje, vestimenta, hábito de religiosos, uniforme, casaca.

Hachure : riscos, traços feitos sobre uma gravura ou desenho para marcar a diferença de cores.

Haillon: trapo, farrapo, roupa muito velha.

Hamède: tecido branco de algodão.

Hanche: quadril, anca, cadeiras

Hardes: roupas simples de uso diário

Hausse: alça

Hausse-ceinture: cós

Haut relief: alto relevo

Haut(e): alto(a), bastante, “*Talons hauts*”- saltos altos;.

Haut-de-chausses: calção, culote

Haute-couture: alta costura

Haute-de-forme s.m.: Chapéu alto masculino usado com casaca ou redingote.

Hauteur: altura, nível, “*Hauteur du poil*”- Altura do pêlo.

Housse: capa, manta

Illustrateur: ilustrador, desenhista

Image: imagem, reprodução, gravura

Imagé(e): ornamentado com imagens; sentido figurado (*sens imagé*)

Immettable: uma roupa que por algum motivo não pode ser vestida.

Inachevé(e): inacabado(a), “*Une pièce inachevée*”

Infroissable: que não amarrota, “*Tissu infroissable*”

Inscription: registro, inscrição

Insigne: insígnia, emblema, marca

Jabot: peitilho de renda

Jaquette: jaqueta, fraque

Joaillerie: joalheria

Jupe à plis: saia de pregas

Jupe Plisée: saia Plisada, *froncée:* franzida, *droite:* reta, *godée:* godê, *ballonnée:* balonê (= balão), *évasée:* evasê (alargando em baixo), *à panneaux:* panos abrindo, *sirène:* sereia, *enveloppe:* envelope, *portefeuille:* cruzada, como a envelope

Jupe: saia

Jupe-culotte: saia calça

Jupon: anágua, saião

Justaucorps: gibão justo ao corpo

Lacé(e): amarrado/a: “*botte lacée*”

Lacet: cadarço, laço, cordão

Lainage: nome genérico para tecidos de lã

Laine: lã

Laisse : cordão de um chapéu

Lamé(e): tipo de tecido, liso ou jacquard, utiliza fios metálicos, palhetas de ouro ou prata.

Largeur: largura

Lavallière: nó com um grande laço

Le feutre mou : chapéu mole de feltro

Léger (légère): leve

Lin: linho (da cambraia fina ao canvas encorpado)

Linge: roupa branca

Lingerie: roupa íntima feminina (*underwear*), “*sous-vêtements*”

Liseuse: tipo de casaquinho usado sobre a camisola

Lisière: orla, orela do pano

Lisse: liso

Lourd(e): pesado/a

Lunettes: óculos

Luxe: luxo, esplendor

Madame: madame, senhora

Mademoiselle: senhorita

Magasin: loja

Magazine: revista

Maille chaussette: malha sanfonada

Maison: casa: “*maison de haute couture*”

Manche: manga de roupa

Manchette: punho (de camisa), pulseira grossa

Manchon: regalo (para proteger as mãos do frio, geralmente de pele)

Mannequin: manequim

Mante: manta, manto

Manteau: mantô, casaco

Mantille: mantilha, véu

Maquillage: maquiagem, pintura do rosto

Martingale: meio cinto, folgado, geralmente atrás, preso por botão (em vestidos, mantôs ou redingotes)

Masque: máscara

Mélangé(e): misturado/a, mista: “*laine mélangée*”

Mercerisé(e): mercerizado(a). Fios ou panos de algodão submetidos a um preparo (*mercerisage*) com soda cáustica que os torna brilhantes

Merceriser:

Metallisé(e): metalizado/a

Mètre à ruban: fita métrica

Mi-bas: meia até a altura do joelho: “*chaussette montante*”

Mitaine: luva que cobre parte dos dedos e do polegar

Mocassin: mocassim (sapato fechado e macio, sem salto)

Mode: moda: “*Le Français est à la Mode*”

Modelage: modelagem

Modèle: modelo, manequim

Modeliste: modelista(pessoa que faz ou desenha modelos), modista

Moire: chamalote (tecido sedoso tipo tafetá com reflexos ondulantes)

Mouchoir: lenço

Moufle: luva com dedo polegar separado

Moulage: ação de amoldar, moldagem

Moulant(e): que se molda, que se ajusta ao corpo

Moule: molde, forma

Mouler: modelar, moldar

Mousse: espuma

Mousseline: musselina (tecido de seda, algodão ou sintético muito fino, leve e transparente)

Moyen (moyenne): médio(a): “*taille moyenne*”

Mule: pantufla ou pantufa, chinelo

Musette: mochila, bolsa

Nattage: entrelaçamento, entrelaçado.

Natte: peça de tecido entrelaçado, com fios vegetais bem batidos, pode servir como tapete ou esteira; - trança de cabelos.

Natté: tecido de lã ou algodão com trama em diferentes cores.

Navette: peça usada na tecelagem, laçadeira.

Nécessaire: estojo ou bolsa para guardar os utensílios de toalete.

Négligé: roupa leve usada na intimidade, quimono.

Nervuré, ée: nervurado, trabalhado com nervuras “*Jupe nervurée*” : saia com nervuras.

Neuf, Neuve, Nouveau, Nouvelle: novo, nova “*Nouvelle tendance*”: nova tendência

Noeud s.m: Laço, nó corrediço “*Noeud de cravate*”: nó de gravata

Non-usage: desuso, que está fora de uso “*Le non-usage d’une robe*”

Normalisé: padronizado

Nouer: dar um nó, fazer um laço.

Nouveauté: novidade

Nu, Nue: nu, nua, despido(a).

Nuance: matiz, tonalidade, nuance de cores.

Nudité: nudez

Nuque: nuca

Nymphe: ninfa, mulher jovem e formosa.

Oblique: oblíquo, enviesado, diagonal; “*Tir oblique*”- echarpe

Oeil-de-perdrix: antigo tecido de efeito geométrico, composto de lã e seda.

Oeillet: ilhós

Oeufs à repriser : objeto em forma de ovo que se introduz por dentro das meias para cerzi-las; ovo de cerzir.

Officine: oficina, ateliê, butique; “*Officine de couture*”

Ombrelle: sombrinha.

Oreiller: travesseiro, almofada

Oreillette: parte do chapéu ou de um gorro que protege as orelhas

Organdi: organdi, tecido leve e transparente com acabamento gomado o que lhe dá uma certa rigidez.

Organsin: organsim, fio de seda torcido formando a urdidura do tecido

Oripeau: tecido bordado com fio de ouro falso ou de prata falsa

Ornement: ornamento, enfeite; “*Vêtement sans ornements*”- roupa sem enfeites.

Ôter: tirar, despir, descalçar

Ottoman: gorgorão, tecido de seda com trama grossa de algodão.

Ouate: lã, algodão em rama utilizados nos acolchoados de roupas, mantas, etc.

Ourdir: tecer os fios da urdidura

Ourdissage: urdidura, preparação da trama para tecer

Ourler: fazer a barra, embainhar; *Ourler à la main* - barra feita à mão

Ourllet à jours: bainha delicada

Ourllet: bainha, barra. *Ourllet à feston* - barra festonada, com galão

Ourllet simple: barra simples, *Ourllet rabattu* : barra batida

Ouverture: abertura. *Ouverture de poche* - abertura do bolso

Ouvrage à l'aiguille: trabalho com agulha

Ouvrager: adornar, enfeitar, ornamentar de maneira delicada e complicada.

Ouvrages de dame: costura, bordado, tricô, tapeçaria

Ouvrages manuels: trabalhos manuais

Ouvré(e): manufaturado

Ouvrer: enfeitar uma peça de roupa com bordados. *Ouvrer du linge*

Ouvreur de lisières: abridor de ourelas

Ouvreuse de balles: abridor de fardos

Ouvrir: abrir; *ouvrir au fer* - abrir uma costura com o ferro de passar

Oxford: tecido de algodão riscado

Paillette: lantejoula, paetê

Pair(e): par: “*une paire de gants*”

Paletot: paletó

Palette: palheta de cores, brilho

Pampille: cada um dos pingentes das franjas (ornamento)

Pan: fralda, aba de um vestido

Panne: tecido fabricado como o veludo, mas com pelo comprido, pelúcia; forro de arminho

Pantalon: calça comprida

Pantoufle: pantufla, chinelo

Parapluie: guarda chuva

Parasol: guarda-sol

Pardessus: sobretudo, casaco

Parfum: perfume

Parure: enfeite, adorno, adereço

Passepoilé(e): pespontado/a, debruado/a, guarnecido/a com um vivo

Peigne: pente

Peignoir: peignoir (que se usa em cima de camisola ou pijama)

Pelisse: peliça (mantô guarnecido de pele)

Peluche: pelúcia (tecido)

Pendeloque: pingente, brinco, penduricalho

Pendentif: pingente preso a uma corrente ou cordão que se usa como um colar

Pied-de-poule /coq: xadrez

Pince: pinça: “*pantalon à pincés*”

Pinceau: pincel

Piqué: tecido de algodão (seda ou nylon) com minúsculos losangos em relevo

Plaid: manta ou cobertor de viagem, capa de senhora

Plastron: gravata (século XIX) com extremidades largas tipo lenço de seda com nó, próprio para fraque

Plat(e): plano/a, liso/a *talon plat*: salto baixo

Pli: prega: *pantalon à plis*

Plier: preguear, dobrar

Plisé(e): Plissado/a

Plumetis: ponto de bordado em relevo (ponto cheio):

Poche: bolso

Pochette: bolsinha de festa (geralmente a tiracolo), bolsa tipo carteira

Poignet: pulso, punho de casaco ou camisa

Pointure: número de sapato ou de chapéu

Pois: estampa de bolinhas - *une écharpe à pois*

Porte-habit: cabide

Porter: vestir. Ex: “*Elle porte un pyjama en soie*”

Prêt-à-porter: confecção em série

Queue de boutons: botões em fileira

Queue de cheval : rabo de cavalo (penteado)

Queue de pie: fraque, traje masculino curto na frente e com abas longas atrás.

Queue de rat: alças fininhas como rabo de rato

Queue: rabo, cauda

Raccomoder: consertar, remendar

Raffiné(e): refinado delicado; pessoa de bom gosto

Rayure: listras: “*chemise à rayures*”; *rayure tennis*: risca de giz

Redingote : sobrecasaca; tipo de vestido ou casaco todo abotoado, botões dois a dois; casaco de viagem ou de montaria: “*long manteau à basques pour le voyage ou l’équitation*”

Réticule: retícula; pequena rede

Robe à l’anglaise: vestido inspirado no estilo campestre inglês, com saia em forma de “sacos”.

Robe à la française: vestido em corpete justo que moldava o corpo, e era geralmente usado sobre as anáguas. Popular em meados do século XVIII.

Robe de chambre: roupão

Robe de mariée: vestido de noiva

Robe de soirée: vestido de noite

Robe manteau: vestido tipo casaco, todo abotoado

Robe: vestido

Ruban: cadarço, fita, galão

Ruche: tira de fazenda, pregueada ou franzida, para enfeitar vestidos

Satin: cetim

Sautoi: cordão comprido usado como colar

Savate: chinelo, pantufa

Semelle: sola (de sapato)

Serre-tête: fita para cabelo, coifa

Serviette: guardanapo, pasta

Shantung: shantung (tecido)

Silhouette: silhueta, perfil

Socquette: meias soquete

Soie huilée : seda impermeabilizada

Soie: seda

Soulier: sapato

Sous robe: um vestido sob outro.

Strass (stras): stras, composição que imita o diamante e outras pedras preciosas

Strasse: cadarço de seda

Surpiqué(e): respontado(a)

Tablier: avental

Taffetas: tafetá (tecido)

Taille: cintura: “*taille de guêpe*” (cintura fina), tamanho, manequim: “*taille*”

Tailleur: alfaiate: “*un tailleur pour dames*”, *tailleur* (conjunto paletó e saia)

Talon: salto

Tenue: traje, roupa: “*grande tenue*” roupa de gala

Tisser: tecer

Tissu huilé : tecido impermeável

Tissu: tecido

Toile: tela, tecido.

Toque.: chapéu tipo gorro, boné de jóquei

Tour de cou: fio em volta do pescoço, com algum enfeite: “*tour de cou en perles*”

Tressé(e): trançado/a (tipo de apresentação do couro): “*sandale tressée en cuir à lacets*”

Tube: tubo: “*robe tube*”

Turban: turbante

Tutu: tutu, saia de bailarina

Uniforme: uniforme, roupa padronizada, farda, “*Uniforme de soldat*”

Usagé(e): usado(a)

Usé(e):usado, gasto

Usiner: fabricar, produzir

Usuel(elle): usual, comum

Velours: veludo

Veste: paletó: veste + pantalon = costume

Veston: casaco tipo jaqueta

Vêtement : roupa, vestimenta: “Nous porterons toujours des vêtements, qui sont le moyen le plus direct d’affirmer notre personnalité, status social, niveau de vie et sens de l’élégance”

Vichy: xadrez miúdo (estamparia)

Visage: rosto

Voile: tecido fino e semi transparente (algodão, lã ou fibras sintéticas), véu

Voilette: véu pequeno e curto dos chapéus

Volant: babado: “*jupe à volants*”

Zébrer: fazer listras como as da zebra

Zenana (hindu): pano empolado usado para fazer roupas de baixo

Zibeline: zibeline, tipo de pele usada em casacos, “*Manteau de zibeline*”

FONTES

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCASTRO, Luís Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ALMEIDA, Adilson José; WAJNMAN, Solange. *Moda, Comunicação e Cultura: um olhar acadêmico*. São Paulo: Arte e Ciência Editora, 2002.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Ed. Thompson Pioneira, 1998.
- BALDINI, Massimo. *A invenção da moda*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1978.
- _____. *Sistema da Moda*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.
- _____. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- _____. *Imagem e Moda*, vol. 3. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOUCHER, François. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2008.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história – ou ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2002
- BRAGA, João. *História da Moda: uma narrativa*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.
- _____. PRADO, Luís André do. *História da Moda no Brasil: das influências às autorreferências*. São Paulo: Editora Pyxis, 2011.
- BRUHN, Wolfgang; TILKE, Max. *A pictorial history of costume from ancient times to the nineteenth century*. New York: DOVER, 2004.
- BUESC, Isabel. *A Mesa dos Reis de Portugal*. Lisboa: Círculo dos Leitores.
- CALANCA, Daniela. *História social da moda*. São Paulo: Editora SENAC, 2008.
- CALDEIRA, Jorge. (Org.) *Brasil - a história contada por quem viu*. São Paulo: Mameluco, 2008.
- CASSOTI, Marsilio. *Carlota Joaquina, o pecado espanhol*. Lisboa: Esfera dos Livros, 2009.
- CASTELLANI, Regina Maria. *Moda Ilustrada de A a Z*. São Paulo: Manole, 2003.
- CASTILHO, Kátia; GALVÃO, Diana. *A moda do corpo; o corpo da moda*. São Paulo: Editora Esfera, 2002.
- _____. *Moda e Linguagem*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.
- CHATAIGNIER, Gilda. *História da Moda no Brasil*. São Paulo: Estação das Letras, 2010.

- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- COX, Caroline. *Lingerie: A lexicon of style*. New York: Thomas Dunne Books, 2000.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Trad. e Notas: Sérgio Milliet. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1954.
- DE CARLI, Ana Mery Sehbe. *O sensacional da moda*. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.
- DEJEAN, Joan. *A essência do estilo: como os franceses inventaram a alta-costura, a gastronomia, os cafés chiques, o estilo, a sofisticação e o glamour*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- DE KOCK, Henri. *Cortesãs e favoritas*. São Paulo: Editora Gemape, 2002.
- DEL PRIOPRE, Mary; VENÂNCIO, Renato. *Uma breve história do Brasil*. Ed. Planeta, 2010.
- _____; AMANTINO, Márcia. *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.
- _____; PINSKY, Carla Bassanezi. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.
- DOWNING, Sarah Jane. *Fashion in the time of Jane Austen*. Great Britain: Shire Publications, 2011.
- DUBY, Georges; ÁRIES, Philippe. *História da vida privada, vol. 2 e vol. 3: da Europa feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *História da vida privada, vol. 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____; PERROT, Michel. *História das Mulheres: a Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990.
- _____. *História das Mulheres: Renascimento*. Porto: Afrontamento, 1990.
- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do Corpo*. Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.
- ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis, 1763-1808*. Brasília: Ed. do Senado Federal, 2008.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- _____. *O processo civilizador: uma história dos costumes. Vol. I*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

- FEGHALI, Marta; SCHMID Erika. *O ciclo da moda*. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2008.
- FONTANEL, Béatrice. *Support and seduction: a history of corsets and bras*. New York: Abradale Press, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. Vol.3 – O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal Editora, 1985.
- TAUNAY, Affonso de E. (da Academia Brasileira). *Visitantes do Brasil Colonial (Séculos XVI-XVIII)*. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1938. (série 5 - Brasiliana - v.19 - Biblioteca Pedagogia Brasileira).
- FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *A construção do Brasil: na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: UNESP, 2012.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. São Paulo: Editora Global, 2008.
- _____. *Modos de Homem e Modas de Mulher*. São Paulo: Editora Global, 2009.
- FRUTIGER, Adrian. *Sinais e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GANDAVO, Pero de Magalhães. *História da Terra de Santa Cruz*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008. (o original foi citado nas obras raras)
- GOMES, Laurentino. *1808*. São Paulo: Editora Planeta, 2008.
- GRAHAM, Mary. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.
- GUILLEBAUD, Jean-Claude. *Tiraniam do Prazer*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- HARVEY, John. *Homens de preto*. São Paulo: Fundação da Editora da UNESP, 2001.
- HAUSER, Arnold. *História da literatura e da arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.
- HILL, Margot Hamilton; BUCKNELL, Peter. *The Evolution of Fashion: Pattern and cut from 1066 to 1930*. London: Batsford, 2004.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Caminhos e fronteiras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- JANSON, H. W.; JANSON, Anthony E. *Iniciação à História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1971.
- JOANNIS, Claudette. *Josephine Imperatrice de la Mode: L'élégance sous L'Empire*. Paris: Réunion des Musées Nationaux - RMN, 2007.
- KÖHLER, Carl. *História do Vestuário*, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KUNSTLER, Charles. *La Vie Privée de L'Impératrice Josephine*. Paris: Hachette, 1939.
- LAMAISON, Pierre. *Atlas de la civilization occidentale: généalogie de l'Europe*. Paris: France Loisirs, 1995.
- LAVIER, James. *A Roupas e a Moda. Uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- LE GOFF, Jaques. *História e memória*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.
- _____. *Reflexões sobre a História*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- _____. *A civilização do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc, 2005.
- LEITE, Adriana Sampaio; VELLOSO, Marta Delgado. *Desenho Técnico de Roupas Femininas*. Rio de Janeiro: Editora SENAC Nacional, 2004.
- LEITE, Miriam Moreira. *A condição feminina no Rio de Janeiro no século XIX*. Coleção Estudos Históricos. Org. Miriam Moreira Leite. Org.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LIPOVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette. *O Eterno Luxo: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera*. Madrid: Cátedra, 1996.
- LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil*. (1808). São Paulo: Itatiaia, 1975. (ed. 1942)
- MALERBA, Jurandir. *A Corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808 a 1821)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MATHARU, Gurmit. *O que é Design de Moda?* Porto Alegre: Bookman, 2011.
- MATOS, Gregório de. *Crônica do viver baiano seiscentista: obra poética completa*. (Regras de Bem Viver). Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MATTOSO, José. *História da Vida Privada em Portugal: A Idade Moderna*. Coordenação de Nuno Gonçalo Monteiro. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2011.
- _____. *História de Portugal: no alvorecer da Modernidade*. Coordenação de Joaquim Romero Magalhães. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *O Espírito das Roupas. A moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MIRKIN, Toby Fisher. *O código do vestir: os significados ocultos da moda*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2001.
- MOURA, Clóvis. *História do Negro Brasileiro*. São Paulo: Ed. Ática S.A., 1992.
- MOUTINHO, Maria Rita; GONÇALVES, Maria Helena Barreto; KRITZ, Sonia. *A Moda no século XX*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- MUZZARELLI, Maria Giuseppina apud SORCINELLI, Paolo. *Estudar a Moda*. São Paulo: SENAC, 2008.

- NÉRET, Gilles. *1000 Dessous: A History of Lingerie*. London: Taschen, 1998.
- NEWMAN, Alex; SHARIFF, Zakee. *Dicionário Ilustrado Moda de A a Z*. São Paulo: Publifolha, 2011.
- NORTON, Luís. *A Corte de Portugal no Brasil. Vol. I*. São Paulo: Coleção Brasileira, 1979.
- NOVAIS, Fernando; MELO e SOUZA, Laura de. *História da Vida Privada no Brasil. Vol. I*. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.
- O'HARA, Georgina. *Enciclopédia da Moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia e CASTILHO Káthia. *Corpo e Moda*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.
- PANOFFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEREIRA, Ana Marques. *Mesa Real: Dinastia de Bragança*. Lisboa: Esfera dos Livros, 2012.
- PEZZOLO, Dinah Bueno. *Tecido, História, Tramas, Tipos e Usos*. São Paulo: Editora SENAC, 2007.
- PIRES, Doroteia Baduy. *Design de Moda: olhares diversos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.
- PLANCHÉ, James Robinson. *An Illustrated Dictionary of History Costume: from the first century B.C. to c. 1760*. New York: Dover Publications, 2002.
- POIRIER, Jean. *História dos Costumes. O homem e o objeto*. Lisboa: Estampa, 1999.
- RACINET, Auguste; HOTTENROTH, Friedrich. *História do Vestuário: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX, com ilustrações dos mestres Auguste Racinet e Friedrich Hottenroth*. Melissa Leventon (org.). São Paulo: Publifolha, 2009.
- RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções - Rio de Janeiro, século XIX*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002.
- ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: Editora SENAC, 2007.
- _____. *História das coisas banais: nascimento do consumo (séculos XVII-XIX)*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- ROQUETTE, José Inácio. *Código do Bom-Tom, ou, Regras de Civilidade e de bem viver no século XIX*. SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROUSSEAU, René-Lucien. *A linguagem das cores*. São Paulo, 1995.

- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Edusp-Itatiaia, 1975.
- SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes Tropical*. Lisboa: Editorial Estampa, 2008.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SERRÃO, Joel; MARQUES, A.H. Oliveira. *A História da Expansão Portuguesa: O Império Luso Brasileiro 1750-1822*. Coordenação de Maria Beatriz Nizza da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. Brasileira, vol. 363. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- SORCINELLI, Paolo. *Moda: corpos, vestuário, estratégias*. São Paulo: Editora SENAC, 2008.
- SOUZA, Gabriel Soares. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Editora Nacional, 1987.
- SLEMIAN, Andréa; PIMENTA, João Paulo G. *A corte e o mundo: uma história do ano em que a família real portuguesa chegou ao Brasil*. São Paulo: Alameda, 2008.
- STEELE, Valerie. *The Corset. A cultural history*. London: Yale University Press, New Haven & London, 2004.
- STEVENSON, N.J. *Cronologia da Moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SVENDSEN, Lars. *Moda, uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2010.
- YALOM, Marilyn. *A história da esposa: da Virgem Maria a Madonna - O papel da mulher dos tempos bíblicos até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- WEBER, Caroline. *Maria Antonieta. A rainha da moda. Como Maria Antonieta se vestiu para Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2008.
- WEKMANN, Luis. *La herencia medieval del Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica México, 1993.
- WILLIAMS, Kate. *Josefina: desejo, ambição, Napoleão*. São Paulo: Leya, 2014.
- ZWEIG, Stefan. *Maria Antônia: retrato de uma mulher comum*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

FONTES PRIMÁRIAS

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Manuscritos dos navegantes.

Site: <<http://www.bn.br/portal/>>.

Consultado em: 15/01/2013.

Gazeta do Rio de Janeiro.

Site: <www.bn.br/portal>.

Consultado em: 14/11/2012.

Museu Nacional Palácio do Príncipe Frederiksholms – Copenhague – Dinamarca

História da Moda

Site: <<http://natmus.dk/historisk-viden/temaer/modens-historie/>>.

Consultado em: 07/10/2012

Museu do Design e da Moda de Lisboa (MUDE)

Site: <www.mude.pt/>

Consultado em: 15/10/2012

Museu Nacional do Traje de Lisboa

Site: <<http://museudotraje.imc-ip.pt/>>

Consultado em: 10/10/2012

Bibliothèque Nationale de France

Site: <<http://gallica.bnf.fr>>

Consultado em: 20/12/2012

CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade – Portugal.

Site: <www.cepese.pt>.

Consultado em: 07/01/2013.

Instituto de Museus e Conservação - IMC - Lisboa

Site: <<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/NormasInventario.aspx>>

Consultado em: 29/03/2014

Instituto de Museus e Conservação - Lisboa

MatrizNet - Normas de Inventário

Vestuário do século XVIII.

Site: <<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/>>

Consultado em: 29/03/2014

Biblioteca do Congresso dos EUA

Library of Congress

Site: <www.loc.gov/>

Consultado em: 03/02/2013

Biblioteca Digital Mundial

World Digital Library

Site: <<http://www.wdl.org>>

Consultado em: 29/03/2014

Open Library

Site: <<http://archive.org>>

Consulta em: 27/11/2013

Site: <<http://archive.org/details/historiadaprouin00gand>>

Consultado em: 19/11/2013

Biblioteca USP

Obras raras e especiais, pesquisa por autor ou obra

Site: <<http://www.obrasraras.usp.br/>>

Consultado em: 14/04/2013

Biblioteca Digital Brasileira USP de acesso a obras raras

Site: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd>>

Consultado em: 27/03/2013

FONTES PRIMÁRIAS IMPRESSAS

(acervo digital de Obras Raras)

ANCHIETA, José de. *Informações da província do Brasil para nosso padre, 1585*. In: Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões (1554-1594).

Site: <<http://www.bn.br/portal/>>. Consultado em: 18/11/2012.

BLUTEAU, Padre Raphael. *Vocabulário portuguez e latino...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu [sic], 1712-1728. 10 vol. (Original impresso e escaneado)

Site: <<http://purl.pt/13969/2/>>. Consultado em: 07/10/2012.

CARDIM, Fernão. *Tratados da Terra e Gente do Brasil*. Rio de Janeiro: Editores J. Leite e Cia., 1925, p. 197. (Reedição integral do texto original). Biblioteca Nacional de Portugal.

Site: <<http://purl.pt>> Consultado em: 12/10/2012.

CALÓGERAS, João Pandiá. *Formação histórica do Brasil*. Rio de Janeiro. 1930.

Site: <<http://www.bn.br/portal/>>. Consultado em: 15/01/2013.

CAMINHA, Pero Vaz de. *A Carta de Pero Vaz de Caminha: Auto de nascimento do Brasil*. Lisboa: Mar de Letras, 2000, pp. 156-157. Reprodução da: *Carta a el-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*. Manuscrito original de 01/05/1500. Biblioteca Nacional de Portugal.

Site: <<http://purl.pt>> Consultado em: 24/10/2013

Coleção Brasiliana. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Site: <<http://www.bn.br/portal/>>. Consultado em: 15/01/2013.

CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, Sebastião Monteiro da Vide; estudo Introdutório e Edição Bruno Feitler e Evergton Sales Souza (org.) - São Paulo: EDUSP, 2010. Obras Raras (reeditadas).

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis, 1763-1808*. Brasília: Ed. do Senado Federal, 2008.

Site: <www.senado.gov.br>. Consultado em: 14/11/2012.

FLECKNOE, Richard apud TAUNAY, Affonso de E. (da Academia Brasileira). *Visitantes do Brasil Colonial (Séculos XVI-XVIII)*. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1938. (série 5 - Brasiliana - v.19 - Biblioteca Pedagogia Brasileira).

Site: <<http://www.bn.br/portal/>>. Consultado em: 15/01/2013.

FREIREYSS, G. W. *Viagem ao interior do Brasil nos anos de 1814-1815*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, vol. XI - 1906/1907. Traduzido por Alberto Lüfgreen. Livro extraído do volume digitalizado pelo projeto Googles Books, disponível na Biblioteca Digital Curt Nimuendaju.

Site: <<http://biblio.wdfiles.com/local--files/>> Consultado em: 04/05/2014.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Visões do Rio de Janeiro Colonial. Antologia de textos de 1532-1800*. Vol. 19. São Paulo: USP - Brasiliana (coleção) - Biblioteca Pedagogia Brasileira).

Site: <<http://www.bn.br/portal/>>. Consultado em: 15/01/2013.

GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tractado da terra do Brasil no qual se cõtem a informação das cousas que há nestas partes*. [sic] Lisboa: Antonio Gonçalvez, 1576, p. 34 bis.

Biblioteca Nacional de Portugal. (Original manuscrito em português e escaneado).

Livro original impresso em Lisboa (Lixboa), com o Prólogo de Luís de Camões.

Site: <<http://purl.pt>>. Consultado em: 12/10/2012.

GRAHAM, Mary. *Journal of voyage to Brazil, and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823*. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternoster - Row; and J. Murray, Alparmarle - Street, 1824. ORIGINAL: LC - Library of Congress - Washington D.C. - USA.

Site:<www.loc.gov>. Consultado em: 8/01/ 2013.

KOSTER, Henry. *Travels in Brazil*. Vol. I., 1th ed. London : Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1816.

Site: <<http://archive.org>>. Consultado em: 22/10/2012 e 11/11/2012.

LEBEAU, Madame. Bibliothèque Nationale de France.

Site: <<http://www.bnf.fr>>. Consultado em: 16/12/2012.

- LERY, Jean de. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil, autrement dite Amerique. - Coustume des femmes sauvages de se lauer souuent*. La Rochelle: par Antoine Chuppin, 1578. Biblioteca Nacional de Portugal. (Original impresso em francês e escaneado).
Site: <<http://purl.pt>> Consultado em: 26/9/2012.
- MATOS, Gregório de. *Crônica do viver baiano seiscentista: obra poética completa. (Regras de Bem Viver)*. Rio de Janeiro: Record, 1999. Biblioteca do Senado Federal.
Site: <www.senado.gov.br>. Consultado em: 15/11/2012.
- NÓBREGA, Manuel da. *Carta do padre Nóbrega ao padre Simão Rodrigues de Azevedo*. Bahia, 1549. In: Nóbrega, *Cartas do Brasil*, p. 74. Biblioteca Nacional de Portugal.
Site: <<http://purl.pt>>. Consultado em: 20/10/2012.
- PIGAFETA, Antonio. *Journal du Voyage de Magellan*. Editado na França em 1525, p. 26. (Manuscrito original em francês). Yale University Library
Site: <<http://hdl.loc.gov/loc.wdl>> Consultado em: 15/10/2012.
- RAISSON, Horace-Napoleon. *Code de la toilette, manuel complet d'élégance et d'hygiène: contenant les lois, règles, applications et exemples, de l'art de soigner sa personne, et de s'habiller avec goût et méthode*. Paris: J. P. Ronet, Librairie, Editeur, 1828. BnF
Site: <<http://www.bnf.fr>>. Consultado em: 09/12/2012.
- SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem à Província de São Paulo*. São Paulo: Martins Fontes/Edusp, 1972.
- SOUZA, Gabriel Soares. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Editora Nacional, 1987. Biblioteca do Senado Federal.
Site: <www.senado.gov.br>. Consultado em: 12/10/2012.
- SPIX, J. B. von; MARTIUS, C. F. P. von. *Travels in Brazil in the years 1817-1820*. London: Longman, Hurst, rees, Orme, Brown, and Green, Patrenoster-Row, 1824.
Site: <<http://biblio.wdfiles.com/>>. Consultado em: 04/05/2014

FONTES IMPRESSAS

(acervo de Obras Raras)

KOSTER, Henry. *Travels in Brazil. Vol. I. 2d ed.* London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, Paternoster-row, 1817. Printed by A. Strahan, Printers - Street, London.

Acervo da BNP – Lisboa.

LEITHOLD, T. von; RANGO, L.von. *Mein Husflucht nach Brasilien ober Keife von Berlin nach Rio de Janeiro und von bort furud,* Berlin: chez Maurer, 1820.

Acervo da BNF – Paris.

LINDLEY, Thomas. *Narrative of voyage to Brazil.* London: Printed for J. Johnson, St. Paul's Church-Yard, 1805.

Acervo da BNP – Lisboa.

MISSY, J. R. “*La Cour du Portugal*”. *Le Cerimonial Diplomatique des Cours de l'Europa, ou collection des actes, memoires et relations...*, Amsterdam: Chez les Janssons [etc], 1739. (Recueilli en augmenté por Mr. Rousset a., 2t. Coleção - Fundo Geral)

Autor: DU MONT, Pierre. fl. 1650, compil. Cota: HG 7106 A ou HG 7107 A

Acervo da Torre do Tombo - Lisboa.

PRAULT, P. *Description de la ville de Lisbonne, ou l'on traite de la Cour de Portugal, de la langue protugaise et des habitants, du Gouvernement, des revenus du Roi et de ses forces...* Paris: chez Pierre Humbert PRAULT, 1730, pp. 60-61.

Acervo da BNF - Paris.

RAISSON, Horace-Napoleon. *Code de la toilette, manuel complet d'élégance et d'hygiène, contenant les lois, règles, applications et exemples, de l'art de soigner sa personne et de s'habiller avec goût et méthode.* Paris, J. P. Ronet, Librairie, Editeur, 1828.

Acervo da BNF – Paris.

RETIF de LA BRETONNE, Nicola-Edme. *Le Paysan perverti ou les dangers de la ville.*

Ilustrações: Louis Binet (ilustrador), 1780.

Acervo da BNF - Paris.

FONTES ICONOGRÁFICAS
(documentos)

Fig. 1 – <i>Court mantua, 1755-1760 – Victoria & Albert (V&A – Museum), London</i> - fotografia da autora	50
Fig. 2 – <i>Guard-infants – V&A – Museum, London</i> - fotografia da autora	52
Fig. 4 – <i>Vestido robe à la française – V&A – Museum, London</i> - fotografia da autora	58
Fig. 5 – <i>Vestido robe à l’anglaise – V&A – Museum, London</i> - fotografia da autora	59
Fig. 6 – <i>Madame Moulé-Reymond, 1786 – Musée du Louvre, Paris</i> - fotografia da autora	61
Fig. 7 – <i>Madame Reymond de Verninac, 1798-1799 – Musée du Louvre, Paris</i> - fotografia da autora	62
Fig. 8 – <i>Costume Parisien – Palais Galliera Paris</i> - fotografia da autora	64
Fig. 9 – <i>Costume Parisien – Palais Galliera Paris</i> - fotografia da autora	65
Fig. 10 – <i>Costume Parisien – Palais Galliera Paris</i> . - fotografia da autora	66
Fig. 11 – <i>Costume Parisien – Palais Galliera Paris</i> . - fotografia da autora	67
Fig. 12 – <i>Costume Parisien – Palais Galliera Paris</i> . - fotografia da autora	69
Fig. 16 – <i>Carregadores d’água – Johann Moritz Rugendas: Carregadores de água. Lápiz, tinta e guache sobre papel – 43,4 x 30,6 cm. gravura sobre papel, 24,3 x 31,8 cm. São Paulo, Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade.</i>	109
Fig. 17 – <i>Escravas negras de diferentes nações - Jean-Baptiste Debret: Escravas negras de diferentes nações. (1835). Litografia sobre papel – 23 x 32 cm. São Paulo, Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade.</i>	111
Fig. 18 – <i>O velho Orfeu africano – Jean-Baptiste Debret: O velho Orfeu africano. (original: aquarela sobre papel) – 15,6 x 21,5 cm (1826). Litografia sobre papel – 23 x 32 cm - 1835. São Paulo, Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade.</i>	112
Fig. 19 – <i>Missa na Igreja de Nossa Senhora da Candelária em Pernambuco – Johann Moritz Rugendas. Missa na igreja de Nossa Senhora da Candelária em Pernambuco – Gravura sobre papel (século XIX). São Paulo, Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade.</i>	117
Fig. 20 – <i>Grande Costume de Corte – Imper. Leopoldina, Rainha D. Carlota Joaquina, - Jean-Baptiste Debret.: Imperatriz Leopoldina, Rainha D. Carlota Joaquina, (c.1826); gravura sobre papel, 24,3 x 31,8 cm. São Paulo, Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade (c.1826)</i>	131

- Fig. 27** – Ilustração de Vestuário - *Le Clerc* Acervo de Imagens da Bibliothèque Nacional de France, Paris. Desenho: Le Clerc - 23,8 x 16,9 cm. Proprietária da coleção: Madame Lebeau, Gravador: Le Roy. Comentários da estampa: “Robe de Cour sur le grand panier, cette robe est de gros de Nantes et garnie de dentelle entrelassée de rubans noués de distance em distance.” Editor: Esnauts et Rapilly. Paris. Ficha técnica da BNF:..... 134
- Fig. 28** – *Um funcionário do Governo saindo de sua casa com sua família. Uma dama brasileira no interior de sua casa.* Jean-Baptiste Debret: *Um funcionário do Governo saindo de sua casa com sua família;* (c.1820-1825); original: aquarela sobre papel, 19,2 x 24,4 cm, gravura sobre papel, 24,3 x 31,8 cm. *Uma dama brasileira em seu interior* (c.1827); (original: aquarela sobre papel, 15,9 x 21,9 cm), gravura sobre papel, 24,3 x 31,8 cm. São Paulo, Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade (gravura: 24,3 x 31,8 cm.) 159
- Fig. 39** – *Mercador de Flores à porta de uma Igreja. Promessa feita a Nossa Senhora dos navegantes por marinheiros que se salvaram de um naufrágio.* Jean-Baptiste Debret: *Mercador de Flores à porta de uma Igreja. Promessa feita a Nossa Senhora dos navegantes por marinheiros que se salvaram de um naufrágio.* (c.1828) original aquarela sobre papel, 17,5 x 23,2 cm, gravura sobre papel, 24,3 x 31,8 cm. São Paulo, Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade 169
- Fig. 46** – *O ancião convalescente. Uma Dama transportada em cadeirinha, indo à missa.* (c.1826) – Jean-Baptiste Debret: *O ancião convalescente e Uma Dama transportada em cadeirinha, indo à missa.* (c.1826); (original:aquarela sobre papel, 15,8 x 21,9 cm) gravura: 24,3 x 31,8 cm. São Paulo, Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade 171
- Fig. 50** – *Os refrescores após o almoço na Praça do Palácio e Uma visita ao campo (interior da casa)* - Jean-Baptiste Debret: *Os refrescores após o almoço na Praça do Palácio e Uma visita ao campo (interior da casa)* (c.1827); (original: aquarela sobre papel, 15,9 x 21,9) gravura sobre papel, 24,3 x 31,8 cm. São Paulo, Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade 174
- Fig. 59** – *Família de Plantador.* (c.1828) - Johann Moritz Rugendas: *Família de Plantador.* (c.1828); original:, gravura sobre papel, 24,3 x 31,8 cm. São Paulo: Acervo de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade. 178

ÍNDICE DE FIGURAS – ANEXOS

Fig. 64 – Vestuário do MNT de Lisboa	249
Fig. 65 – Vestuário do MNT de Lisboa	250
Fig. 66 – Coleção de acessórios - MNT de Lisboa	251
Fig. 67 – Coleção de acessórios - MNT de Lisboa	251
Fig. 68 – Coleção de acessórios - MNT de Lisboa	252
Fig. 69 – Vestidos de cambráia - MNT de Lisboa	253
Fig. 70 – Arara com vestidos Estilo Império para exposição - MNT de Lisboa	254
Fig. 71 – Arara com vestidos Estilo Império para exposição - MNT de Lisboa	254
Fig. 72 – Peça de mobiliário para o acondicionamento do Vestuário - MNT de Lisboa	254
Fig. 73 – Vestido de cetim de seda - MNT de Lisboa	256
Fig. 74 – Detalhe da cauda - MNT de Lisboa	256
Fig. 75 – Detalhe do bordado - MNT de Lisboa	256
Fig. 76 – Tiara - MNT de Lisboa	257
Fig. 77 – Fivela de aço (dupla)- MNT de Lisboa	258
Fig. 78 – Fivela de aço - MNT de Lisboa	259
Fig. 79 – Alfinete Borboleta - MNT de Lisboa	260
Fig. 80 – Fivela de cobre prateado - MNT de Lisboa	261
Fig. 81 – Tiara de aço prateado - MNT de Lisboa	262
Fig. 82 – Alfinete seta - MNT de Lisboa	263
Fig. 83 – Fivelas - MNT de Lisboa	264
Fig. 84 – Leques - MNT de Lisboa	265
Fig. 85 – Leque - detalhe - MNT de Lisboa	266
Fig. 86 – Leque - detalhe - MNT de Lisboa	266
Fig. 87 – Leque - detalhe - MNT de Lisboa	266
Fig. 88 – Leque - detalhe - MNT de Lisboa	266
Fig. 89 – Leque - detalhe - MNT de Lisboa	266
Fig. 90 – Vestido de cetim/barra colorida e bordada - Museu Nacional do Traje de Lisboa	267
Fig. 91 – Vestido de cetim - detalhe - MNT de Lisboa	268
Fig. 92 – Vestido cetim inteiro - MNT de Lisboa	268
Fig. 93 – Vestido - detalhe manga - MNT de Lisboa	268
Fig. 94 – Detalhe barra colorida - MNT de Lisboa	268

Fig. 95 – Vestido de cambraia de linho/seda bordada e renda - MNT de Lisboa	269
Fig. 96 – Vestido de cambraia - MNT de Lisboa	270
Fig. 97 – Detalhe da manga - MNT de Lisboa	270
Fig. 98 – Detalhe do corpo alto, decote rendando	270
Fig. 99 – Vestido de cambraia - MNT de Lisboa	270
Fig. 100 – Detalhe - Vestido de cambraia –MNT de Lisboa	270
Fig. 101 – Detalhe - Vestido de cambraia - MNT de Lisboa	270
Fig. 102 – Vestido de cambraia de linho com faixa de cetim - MNT de Lisboa	271
Fig. 103 – Vestido com <i>faixa</i> - MNT de Lisboa	272
Fig. 104 – Vestido detalhe do corpo - MNT de Lisboa	272
Fig. 105 – Detalhe manga e punho - MNT de Lisboa	272
Fig. 106 – Vestido de tule de seda - MNT de Lisboa	273
Fig. 107 – Vestido inteiro - frente - MNT de Lisboa	273
Fig. 108 – Vestido, decote costas - MNT de Lisboa	273
Fig. 109 – Vestido, decote profundo costas - MNT de Lisboa	273
Fig. 110 – Detalhe da barra - MNT de Lisboa	273
Fig. 111 – Vestido longo de seda verde - MNT de Lisboa	275
Fig. 112 – Vestido longo de seda verde - MNT de Lisboa	276
Fig. 113 – Detalhe do decote profundo - MNT de Lisboa	276
Fig. 114 – Detalhe da barra bordada - MNT de Lisboa	276
Fig. 115 – Sapatos - forma arredondado - MNT de Lisboa	277
Fig. 116 – Sapatos de cetim - detalhe - MNT de Lisboa	277
Fig. 117 – Sapatos; vista superior - MNT de Lisboa	278
Fig. 118 – Sapatos; vista lateral - MNT de Lisboa	278
Fig. 119 – Sapatos; vista superior - MNT de Lisboa	278
Fig. 120 – Sapatos vista lateral - MNT de Lisboa	278
Fig. 121 – Sapatos de forma arredondada - MNT de Lisboa	279
Fig. 122 – Sapato com lacinho (par) - MNT de Lisboa	279
Fig. 123 – Capa de brocado de seda - MNT de Lisboa	280
Fig. 124 – Detalhe de Capa - MNT de Lisboa	250
Fig. 125 – Detalhe de Capa - Dr ^a . Xênia Ribeiro - MNT de Lisboa	250
Fig. 126 – Detalhe de capa - MNT de Lisboa	281
Fig. 127 – Detalhe da Capa - MNT de Lisboa	281
Fig. 128 – Vestido de Corte <i>Plis Watteau</i>	282

Fig. 129 – Vestido de Corte <i>Plis Watteau - detalhe</i> - MNT de Lisboa	282
Fig. 130 – Coletes masculinos de seda lavrada - MNT de Lisboa	283
Fig. 131 – Detalhe de bolso - MNT de Lisboa	283
Fig. 132 – <i>Broderie</i> para o bolso	283
Fig. 133 – <i>Detalhe frente - Colete de seda</i> - MNT de Lisboa	284
Fig. 134 – Detalhe costas - <i>Colete masculino de seda lavrada</i> - MNT de Lisboa	284
Fig. 135 – Armário - Depósito do Acervo do <i>Palais Galliera - Paris</i>	288
Fig. 136 – Armário - Depósito do Acervo do <i>Palais Galliera</i>	288
Fig. 137 – Armário - Depósito do Acervo do <i>Palais Galliera Paris</i>	289
Fig. 138 – Gavetões - Depósito do Acervo do <i>Palais Galliera – Paris</i>	289
Fig. 139 – Armário - Depósito do Acervo do <i>Palais Galliera - Paris</i>	289
Fig. 140 – Cama em aço - Depósito do Acervo do <i>Palais Galliera – Paris</i>	289
Fig. 141 – Armários com araras - Acervo do <i>Palais Galliera – Paris</i>	290
Fig. 142 – Gavetões em aço - Acervo do <i>Palais Galliera – Paris</i>	290
Fig. 143 – Vestido de Corte - <i>Palais Galliera - Paris – Paris</i>	292
Fig. 144 – Vestido de Corte - <i>Palais Galliera - Paris</i>	293
Fig. 145 – Vestido de Corte (inteiro) - <i>Palais Galliera - Paris</i>	293
Fig. 146 – Cauda - Vestido de Corte - <i>Palais Galliera</i>	294
Fig. 147 – Cauda - Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	295
Fig. 148 – Detalhe da cauda - Vestido Corte - Depósito - Acervo do <i>Palais Galliera – Paris</i>	295
Fig. 149 – Detalhe da cauda - Vestido Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	295
Fig. 150 – <i>Cauda</i> - Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	296
Fig. 151 – <i>Cauda</i> - Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	296
Fig. 152 – Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	297
Fig. 153 – Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	298
Fig. 154 – Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	298
Fig. 155 – Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	299
Fig. 156 – Detalhe - Vestido de Corte - Depósito Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	299
Fig. 157 – Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	299
Fig. 158 – Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	300
Fig. 159 – Detalhe - Vestido de Corte - <i>Palais Galliera – Paris</i>	300

Fig. 160 – Cauda - Vestido de Corte - <i>Palais Galliera – Paris</i>	301
Fig. 161 – Fragmento de tecido - Cauda para Vestido de Corte - <i>Paris</i>	302
Fig. 162 – Detalhe da cauda - Vestido Corte - Depósito - Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	302
Fig. 163 – Detalhe da Cauda - Vestido Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	302
Fig. 164 – Cauda - Vestido de Corte - <i>Palais Galliera - Paris</i>	303
Fig. 165 – Detalhe (pala/cinto) – <i>Palais Galliera - Paris</i>	303
Fig. 166 – Cauda - Vestido de Corte - Depósito do Acervo- <i>Palais Galliera – Paris</i>	304
Fig. 167 – Cauda - Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	304
Fig. 168 – Cauda - Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	304
Fig. 169 – Cauda (vermelha) - Vestido Corte - Depósito do Acervo- <i>Palais Galliera – Paris</i>	305
Fig. 170 – <i>Cauda</i> (vermelha) - Vestido Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	306
Fig. 171 – <i>Cauda</i> (vermelha) - Vestido Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	306
Fig. 172 – <i>Detalhe Cauda</i> - Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	306
Fig. 173 – <i>Detalhe Cauda</i> - Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	307
Fig. 174 – <i>Cauda</i> (vermelha) - Vestido Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	307
Fig. 175 – <i>Cauda</i> (vermelha) - Vestido Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	308
Fig. 176 – <i>Cauda</i> (vermelha) - Vestido Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	308
Fig. 177 – <i>Cauda</i> (vermelha) - Vestido Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	309
Fig. 178 – <i>Cauda</i> (vermelha) - Vestido Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	309
Fig. 179 – <i>Cauda</i> (vermelha) - Vestido Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	309

Fig. 180 – Cauda (vermelha) - Vestido Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	309
Fig. 181 – Cauda (vermelha) - Vestido Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	309
Fig. 182 – Cauda (vermelha)- Vestido Corte - Depósito do Acervo <i>do Palais Galliera – Paris</i>	309
Fig. 183 – Cauda (vermelha)- Vestido Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	309
Fig. 184 – Cauda (vermelha) - Vestido Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	308
Fig. 185 – Cauda (vermelha) - Vestido Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	310
Fig. 186 – Cauda (vermelha) - Vestido Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	310
Fig. 187 – Vestido de Corte - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	311
Fig. 188 – Vestido de Corte (inteiro) - Depósito do Acervo <i>Palais Galliera - Paris</i>	312
Fig. 189 – Barra - Vestido de Corte -Depósito do Acervo - <i>do Palais Galliera – Paris</i>	312
Fig. 190 – Detalhe Corpo - Vestido de Corte - Depósito do Acervo <i>do Palais Galliera – Paris</i>	312
Fig. 191 – Vestido de Corte (laminado) Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	313
Fig. 192 – Vestido de Corte (laminado) - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	313
Fig. 193 – Vestido de Corte (laminado) - Depósito do Acervo <i>Palais Galliera - Paris</i>	313
Fig. 194 – Vestido de Corte (laminado prata) - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	314
Fig. 195 – Detalhe do corpo alto e busto bordado - Vestido de Corte - Depósito do Acervo <i>Palais Galliera – Paris</i>	315
Fig. 196 –.Detalhe da manga bufante e bordada - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	315

Fig. 197 – Vestido de Corte - destaque para a saia - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	315
Fig. 198 – Vestido de Corte - destaque do bordado na saia - Depósito do Acervo- <i>Palais Galliera - Paris</i>	315
Fig. 199 – Detalhe de bordado na barra do vestido - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	315
Fig. 200 – Detalhe do bordado na saia - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera - Paris</i>	315
Fig. 201 – Vestido de Corte rebordado - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	316
Fig. 202 – Vestido de Corte rebordado - Depósito do Acervo - <i>Palais Galliera – Paris</i>	316
Fig. 203 – Vestido estilo Império - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	318
Fig. 204 – Vestido de passeio - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	319
Fig. 205 – Vestido de passeio - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	319
Fig. 206 – Vestido de passeio - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	319
Fig. 207 – Vestido de passeio - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	319
Fig. 208 – Vestido de passeio - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	319
Fig. 209 – Vestido de passeio - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	319
Fig. 210 – Vestido de tafetá - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	320
Fig. 211 – Vestido - de tafetá - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	321
Fig. 212 – Vestido - de tafetá - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	321
Fig. 213 – Vestido - de tafetá - <i>Victoria & Albert Museum – London</i>	321
Fig. 214 – Vestido de baixo - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	322
Fig. 215 – Detalhe do recorte no corpo - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	322
Fig. 216 – Vestido de festa de tafetá - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	323
Fig. 217 – Vestido de festa de tafetá - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	323
Fig. 218 – Vestido de Corte de tule rebordado - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	324
Fig. 219 – Vestido de Corte de tule rebordado - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	324
Fig. 220 – Croquis <i>Janet Arnold</i> - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	328
Fig. 221 – Croquis <i>Janet Arnold</i> - <i>Victoria & Albert Museum - London</i>	329
Fig. 222 – Croquis e modelagem - Janet Arnold	329
Fig. 223 – Croquis e modelagem - Janet Arnold	330
Fig. 224 – <i>Croquis - Janet Arnold - Victoria & Albert Museum - London</i>	330
Fig. 225 – Molde manga bufante	331
Fig. 226 – Peça de molde de corpo de vestido	331

Fig. 227 – Peça de molde de corpo de vestido.....	331
Fig. 228 – Molde para o corpo do vestido - frente	332
Fig. 229 – Molde para o corpo do vestido - costas	332
Fig.230 – Molde para saia - frente	332
Fig. 231 – Molde para saia - costas	332
Fig. 232 – Molde para saia longa com cauda	333
Fig. 233 – Molde para manga longa bufante	333
Fig. 234 – Molde para o corpo do vestido (peça 1)	334
Fig. 235 – Molde para o corpo do vestido (peça 2)	334
Fig. 236 – Molde para o corpo do vestido (peça 3)	334
Fig. 237 – Molde para o corpo do vestido (peça 1)	335
Fig. 238 – Molde para o corpo do vestido (peça 2)	335
Fig. 239 – Molde para o corpo do vestido (peça 1)	336
Fig. 240 – Molde para o corpo do vestido (peça 2)	336
Fig. 241 – Molde para o corpo do vestido (peça 3)	336

ANEXO 1

A CONSTRUÇÃO DA INDUMENTÁRIA

1 – Especificidades das matérias-primas, das técnicas e da produção

O fenômeno que chamamos de Moda há muito se tornou uma realidade histórica. Procurar, na sua própria concepção, formas de vestuário que se propagaram e que, certamente, fazem parte da construção cultural de uma nação como o Brasil, é deveras importante para a identidade da Moda nacional como uma realidade construída por pessoas formadoras dessa cultura nascente.

Um longo caminho de indagações foi necessário para se percorrer os caminhos da história e para se esmiuçar documentos literários de obras raras, verificar os acervos de vestuário e sua procedência, tentar perceber as funções e o valor que tais documentos tinham em seu momento histórico, para então, poder encontrar respostas as nossas questões.

Nesta etapa do trabalho, pretendeu-se levantar os questionamentos sobre a maneira como se desenvolveram e se expressaram os primeiros movimentos de Moda no Brasil a partir da vinda da Corte portuguesa. Tencionou-se manifestar interrogações que nos incitaram a procurar explicações nos documentos históricos – especialmente sobre o vestuário que tivemos oportunidade de ver *in loco* – que nos fizeram refletir, para só então podermos interpretar e registrar as nossas conclusões sobre a construção e a desenvolvimento do vestuário das damas no Brasil do início do século XIX.

A cada passo, a cada interrogação que fazíamos mais fundo queríamos pormenorizar os acontecimentos, sem, entretanto, deixar que a curiosidade nos desviasse do foco. Tal prática nos permitiu trilhar o caminho proposto: o de desvelar a vestimenta do período, denominada Moda Império. Perceber nos detalhes da construção da roupa formas outras que pudessem indicar a delicadeza de sua concepção e de sua confecção. Momento único foi aquele de poder ver o objeto real, a vestimenta exposta nos museus: Museu Nacional do Traje de Lisboa, *Palais Galliera* de Paris e *Victoria and Albert Museum* de Londres, no qual foi possível rastrear vestígios que comprovassem sua originalidade, e, desta maneira, interpretar os registros iconográficos deixados pela história.

Viu-se a importância de se poderem resgatar os resquícios do período de formação de uma identidade nacional que se desenhava no Brasil, a partir de um processo de mestiçagem cultural com a qual nos identificamos até hoje. Moda essa, no Brasil, que é espelho dessas intrincadas relações. Partiu-se da questão norteadora que propunha pensar o vestuário

feminino no Brasil, suas origens e implicações. Para proceder às investigações, foi preciso recortar na história do Brasil acontecimentos que estivessem intimamente ligados à questão do vestuário.

Tivemos a oportunidade de conferir *in loco* as vestimentas das damas da aristocracia portuguesa, que fazem parte das coleções do acervo de obras raras do *Musée Galliera* em Paris, do *Victoria and Albert Museum* em Londres e do Museu Nacional do Traje de Lisboa, que guarda uma pequena, mas significativa, coleção de vestuário do fim do século XVIII e início do século XIX.

Na visita aos museus para verificar o acervo de vestuário, nos foi possível observar detalhes que não eram claros em fotografias. O vestuário, composto de inúmeras peças, as quais individualmente desenhadas, servindo ao propósito de uma composição identitária. A roupa precisa ser vista localmente de maneira a se poder perceber sua amplitude tridimensional. Cada peça do vestuário apresentada era acompanhada de uma ficha inventarial, na qual era possível obter informações sobre a dita peça: ano de confecção, tecido, ornamentos, proprietário, doador, enfim, tudo que se poderia esperar de uma catalogação de museu. Entretanto, mesmo sendo possível acessar as imagens das peças de vestuário através dos sites na Internet, nada poderia substituir a experiência visual e tátil para sentir a leveza do tecido, analisar o caimento da roupa, avaliar cada ornamento, verificar cada ponto de linha e a delicadeza ou rudeza da confecção. Esta é uma prática que implica tempo e paciência para interpretar cada registro desenhado nos tecidos, procurar nos recortes detalhes da roupa, algo novo, algo que indicasse uma evolução tecnológica, que pudesse até prenunciar uma nova Moda.

Para a pesquisa, foi preciso seguir regras empíricas, se preocupar com conceitos, normas, documentação, historicidade, autenticidade, bibliografia de referência, etc. Seguindo este pensamento, as páginas seguintes verão desfilar a análise de conteúdo do vestuário selecionado nos Museus que fizeram parte do que denominei *corpus* iconográfico do objeto real, o vestuário documento do acervo dos museus. Elas foram apresentadas, em anexo, através dos registros fotográficos contendo o detalhamento de cada peça, bem como as suas catalogações de origem. Apresentar-se-á nas páginas seguintes a coleção de vestuário, dos museus visitados, que foi registrada para análise.

A princípio, selecionou-se o acervo de vestuário do Estilo Império do Museu Nacional do Traje de Lisboa, por ser constituído de peças que mantiveram a essência estilística do período estudado. Considerou-se ainda que, este acervo serviria como suporte para análise do conjunto de gravuras de Debret e de Rugendas. Posteriormente, houve a necessidade de se

proceder a uma análise comparativa com as peças de vestuário francesas e inglesas do mesmo período. Conhecendo a grande influência que França e Inglaterra exerciam na Moda, que se propagou por toda Europa, buscou-se as fontes primárias no *Palais Galliera - Musée de la Mode de la Ville de Paris* e no *Victoria & Albert Museum* de Londres.

2 - Pesquisa técnica sobre têxtil

Sentiu-se necessidade de realizar uma pesquisa técnica para conhecer a matéria têxtil e sua classificação no vestuário para se fazer a avaliação do traje nas várias questões que envolvem também a sua classificação. A pesquisa foi feita na página da MatrixNet do MNT de Lisboa ⁴⁹³. Por exemplo, ao se observar a fibra têxtil, foi possível notar que ao envelhecimento natural da fibra, crescem-se fatores potencialmente degenerativos, ligados ao próprio processo de fabrico e utilização. As peças – designa os objetos vestimentares no caso específico deste trabalho – vão sendo progressivamente afetadas pela exposição à luz, por condições ambientais de temperatura e umidade relativamente inadequadas à sua conservação, por desgaste e alteração devido ao uso, para além de serem grandes coletores de vários tipos de sujeiras e muito sensíveis aos ataques de origem biológica. Muitos desses fatores são interativos, desencadeando e acelerando o processo de degradação.

Os materiais utilizados nos têxteis são as fibras, geralmente de origem natural. A composição física e química e as propriedades físicas, químicas e mecânicas são variáveis, dependendo do tipo de fibra. Contudo, as mais adaptadas à produção têxtil apresentam em comum a flexibilidade, a ductilidade e a resistência à tensão. Para além das fibras naturais, são utilizadas fibras sintéticas e outros materiais como, por exemplo, fios e lâminas metálicas.

Através da fiação, as fibras ligadas e torcidas, são transformadas em fios. Os fios organizam-se em estruturas têxteis, mais ou menos complexas, pelo cruzamento num tear ou pela criação de nós, redes ou rendas, recorrendo a outros instrumentos. Incluem-se igualmente em Têxteis os feltros e similares que, pela matéria-prima e função, poderão ser considerados tecidos, mas que divergem dos tecidos propriamente ditos pelo modo de execução.

Às estruturas têxteis designadas genericamente por tecidos, são acrescentados outros elementos, integrados e/ou sobrepostos, tendo como intenção o acréscimo de valor plástico ou funcional, como tingimentos, bordados ou efeitos de acabamento. As superfícies têxteis podem ser utilizadas para criar peças tridimensionais, como o vestuário, através do corte e

⁴⁹³ MatrixNet, site do Museu Nacional do Traje de Lisboa.

reunião, por meio de costuras, de vários elementos constitutivos da peça. Utilizam-se, igualmente, num grande número de objetos e aparecem frequentemente integradas em peças de outras categorias, associadas a diferentes materiais. A natureza orgânica das fibras confere-lhes grande sensibilidade e vulnerabilidade a numerosos fatores de degradação, intrínsecos, levando-as a perder as qualidades que inicialmente as caracterizavam.

Utilizou-se a classificação do têxtil como base para a análise das peças do vestuário. Far-se-á a seguir uma breve descrição dos elementos de classificação que foram mencionados nas Fichas Inventariais, bem como na abordagem técnica das vestes apresentadas.

3 - Classificação do Têxtil

Esta passagem nos explica o passo a passo de uma metodologia de registro manual ou até informático das peças (objetos) de museus para classificar, ordenar, registrar e restaurar as informações das peças inscritas no patrimônio de museus e cujas informações são partes indispensáveis ao entendimento do acesso às obras.

3.1 – Categoria

À **Categoria** correspondem os grandes agrupamentos de peças de coleção, designados por seções nos museus. Não se propõe nem a passagem automática dos arquivos manuscritos aos eletrônicos, nem tampouco uma ruptura abrupta com os procedimentos, terminologias e formas de atuação tradicionais. Pretende-se unicamente obter uma maior racionalização, sistematização e uniformização desses agrupamentos, de forma a conseguir-se uma unidade de nomenclaturas e, sobretudo, de critérios facilmente reconhecíveis no universo museológico nacional. O elemento base definidor é o material/técnica, entendendo por técnica um conjunto de procedimentos característicos de uma determinada actividade: o pintar, o esculpir, o tecer, etc. Contudo, por vezes, a função intervém como fator determinante na definição da **Categoria**.

A **Categoria** Têxteis contém todas as subcategorias que venham a mostrar-se pertinentes. Ex.: vestimentas, tecido, roupa, ornamentos, etc.

3.2 – Subcategoria

De maneira mais extensa, é o conjunto de peças (objetos) que apresentam características formais comuns, tais como a cor, o tecido e a ornamentação, indicando as suas

utilizações simultâneas características de um contexto cerimonial e/ou de um momento histórico específico. De uma forma mais restrita, designa-se por **Paramento** o conjunto de peças que compõem uma indumentária específica, como a militar, a litúrgica, a aristocrática, a do Estilo Império, a da Regência,... Exemplo de peças vestimentares individuais, pertencentes a **Subcategorias** maiores: broche, retícula*, casula*, manípulo*, dalmática*, tunicela*, estola*.

As coleções de têxteis dos museus incluem frequentemente um tipo de objeto que se designa por **tecido e bordado**, na grande maioria dos casos sob forma de fragmentos, dado que não é possível determinar a sua função inicial ou pertencimento a uma peça. São de variadas dimensões, desde fragmentos muito pequenos a rolos de tecido.

3.3 – Elemento de Conjunto

Campo previsto para registro de peças diferenciadas, mas que, pela sua função inicial, iconografia ou outra característica, formam indubitavelmente um conjunto. Dito de outra maneira, são peças que, embora podendo viver isoladamente do seu contexto, seu significado pleno fica substancialmente truncado pela falta de uma delas ao conjunto que formam. É preciso distinguir, e não só para os têxteis, **elemento do conjunto** de **objetos compósitos** e de **objetos semelhantes**. Assim, uma casula, duas dalmáticas, estolas e manípulos fabricados com o mesmo tecido e com o mesmo esquema de composição, formam um conjunto e cada uma dessas peças é um “elemento do conjunto”. No entanto, um sapato de um par é um elemento de um “objeto compósito” e não um “elemento de conjunto”. Nos conjuntos, para além do preenchimento dos campos de **outros elementos do conjunto**, abre-se uma **ficha-global** onde devem ser preenchidos os seguintes itens abaixo, tendo em conta unicamente o conjunto, nomeadamente:

1. Denominação - inscreve-se a designação do conjunto.

Ex.: “Paramento”, no caso do registro de indumentária

Coleção: “História de Josefina”

2. Número de inventário - o número de inventário do conjunto ou, na ausência dele, todos os números de inventário das peças que o constituem.

Ex.: 18 Tap a 23Tap; 1235 Tec.

3. Dimensões - inscrevem-se as dimensões das diferentes peças.

No caso da vestimenta, inscreve-se a maior e a menor altura e largura.

4. Descrição - descrição do conjunto e não do somatório das peças.

Ex.: “Paramento formado por uma casula, duas dalmáticas, duas estolas, dois manípulos e bolsa de corporais”; ou “Armação composta por nove panos que narram nove episódios da história de Josefina...”

3.4 – Autoria

Nome dado ao campo de registro que, em regra, só poderá ser preenchido para a **Subcategoria** Tapeçaria e para raríssimos bordados. Porém existem casos de haver mais de um autor, a exemplo de dois atesãos que trabalhariam na mesma peça, um que teria contruído o desenho de base e outro que teria executado o trabalho manual do bordado Nesse caso, devem ser inscritos os dois autores, com seus respectivos ofícios.

Ex.: Louis van Schoor: desenhista, Alexandre Baert I (+1789): bordador.

3.5 – Escola/Estilo

A ser especificado de acordo com a obra.

3.6 – Oficina (Centro de Fabrico – Local de Execução)

No que diz respeito aos tecidos e bordados, salvo raras exceções, até ao século XVII torna-se muito difícil estabelecer, com rigor, a origem de fabrico. A partir do século XVII, importantes centros de fabrico como Lyon (França) ou Spitalfields (Inglaterra) estão amplamente documentados, incluindo desenhos originais de tecidos, o que permite uma classificação rigorosa.

Reconhecendo a falibilidade da atribuição por análise comparativa baseada na conjugação das características técnicas e estilísticas de exemplares afins, esta parece ser a abordagem possível, aberta a mais ampla pesquisa. Deste modo, preenche-se o campo **Oficina** quando existir uma referência documental específica, por exemplo: “Oficina de paramentaria da Sé de Lisboa”.

Em **Local de execução**, regista-se o país e a cidade, com outras possíveis alternativas. Por exemplo: “Portugal, Porto”; “Portugal ou Espanha”; “Brasil”; “Itália e França”. Para peças que incluam partes constitutivas de proveniências diferentes, este campo deverá ser preenchido mesmo no caso dessa informação já terem sido registradas no campo **Oficina**.

3.7 – Função Inicial, Alterações

A peça têxtil, situando-se simultaneamente entre o objeto de uso comum e o objeto suntuário, para além da concepção e uso a quem se destina, é frequentemente reutilizada, integrada numa função diversa da original.

A paramentaria é, sem dúvida, a subcategoria em que este campo será mais utilizado. Acontecia com frequência que fragmentos de uma peça não identificada fossem utilizados juntos com outros fragmentos de outras peças, totalmente diferentes entre elas pelas suas utilizações originais, para a produção de um terceiro objeto final distinto. Por outro lado, surgem exemplos da aplicação de tecido ou bordado de qualidade, inicialmente destinado a um determinado propósito, porém reutilizados finalmente como uma peça de paramentaria não tão nobre, como uma colcha feita de retalhos. Há também casos em que apenas se verifica mudança da função inicial da vestimeta sem alterações da peça.

3.8 – Matéria

Registro do material(s) utilizado(s) no corpo da peça, nas partes componentes; fio(s) ou outros materiais utilizados no processo têxtil.

Exemplos:

1. Tecido: fio de seda, vermelho e amarelo, fio metálico laminado dourado com alma de seda amarela.
2. Bordados: - fios de seda policromos, lâmina de prata, crina;
- bordado de aplicação: fio de seda branca.
3. Tecido do forro: fio de linho.
4. Galão: - fio de seda amarela, fio laminado dourado;
- fio de seda branca, lâmina prateada.

Nota 1: Quando se trata de bordado de aplicação, o tecido utilizado deve ser registrado em Material e Técnica.

Nota 2: Sempre que seja possível fazer a observação sobre a torção do coser, deve-se indicar o seu sentido, S ou Z. No caso de um fio não apresentar uma torção apreciável, utiliza-se a sigla STA (sem torção apreciável).

Ex.: Fio de linho, torção Z, azul, ou fio de seda, STA, verde.

3.9 – Suporte

O registro do suporte refere-se a bordados. Numa mesma peça, podem existir bordados realizados sobre suportes diferentes que devem ser registrados.

Material(s), técnica(s).

Exemplos de:

1. Fio: fio de linho, tafetá.
2. Bordado do campo: fio de seda vermelha, veludo cortado liso;
3. Sebasto (detiras de cor) bordado: - fio de seda vermelha, papel de arroz
- fio de linho, tafetá.

3.10 – Técnica

Os tecidos são obtidos pelo cruzamento de duas séries de fios num tear. Os fios estendidos longitudinalmente formam a teia e os fios que o cruzam transversalmente, a trama. O modo como os fios são cruzados dá origem aos chamados pontos, sendo pontos base o tafetá, a sarja e o cetim. A partir destas estruturas mais simples, através da introdução de muitos e variados processos técnicos, criam-se tecidos muito complexos com características específicas e correspondente designação.

O bordado é uma sobreposição ao tecido, executado com fios, conduzidos por uma agulha ou instrumento similar que normalmente trespassa o tecido-base. A obtenção de efeitos ornamentais é conseguida por uma grande variedade de processos técnicos chamados pontos.

Registro da técnica(s) utilizada(s), no corpo da peça, nas partes componentes.

Exemplos de:

1. Tecido: veludo lavrado;
2. Sebastos e orla: bordado de aplicação, cetim;
3. Galão: galão bordado; galão tecido;
4. Tecido do forro: tafetá.

Nota: Quando existir ourela(s)*, ou fragmento(s), deverar-se registar a material, a técnica, a cor, a largura, a colocação.

Ex.: Fio de seda, tafetá, listas vermelho, branco, vermelho, 2 cm., lado direito.

3.11 – Tecidos e Bordados

1. Descrição geral: Identificação (fragmento, amostra, peça de tecido com função não identificável,...), formato aproximado, outros elementos;

Exemplo: fragmento de pequena dimensão, rectangular irregular, formado por duas partes unidas por costura grosseira, apresenta fragmento bordado no canto superior esquerdo;

2. Descrição de motivos ornamentais: estrutura ornamental, identificação e colocação do(s) motivo(s). Quando existam representações iconográficas, personagens ou narrativas, atributos, enquadramento, outros elementos, inscrição;

3. Comentário mais extenso sobre campos já indicados: atribuição, origem de fabrico, data de atribuições anteriores, especificidade de técnicas e materiais, ornamentação, aproximação com outras peças.

Nota: Numa peça, podem existir vários tecidos, bordados ou outros elementos. Todos devem ser descritos pela ordem apontada.

ANEXO 2

VESTUÁRIO ESTILO IMPÉRIO

1 – Museu Nacional do Traje de Lisboa

Coleção de Vestuário Estilo Império, 1796-1820

O MNT de Lisboa criado em 1976, instalado no Palácio Angeja-Palmela e anexo ao Parque Botânico do Monteiro-mor, reúne uma coleção de indumentária histórica, desde o século XVIII até a atualidade. Apresentando ao público sua exposição permanente e as temporárias, este museu se propõe como missão: a investigação, conservação e divulgação da história do traje e do têxtil, além de salvaguardar o Parque Botânico do Monteiro-Mor e promover a ligação de todo este patrimônio à comunidade. Com ações que envolvem projetos de sustentabilidade, integrando ainda a gestão do patrimônio cultural e natural à guarda do Museu Nacional do Traje. Este reúne coleções de traje civil, nacional e internacional, assim como respectivos acessórios, fragmentos de tecidos e de peças de bragal, materiais e equipamentos que testemunham dos processos de produção do têxtil, do traje e dos acessórios. O seu acervo conta ainda com coleções de bonecas (e seus respectivos trajes), pintura e mobiliário, entre outras. Para o projeto do museu se concretizar, foi preciso contar com doações de peças de particulares. Em 1976, as doações atingiram o número de 5.000 peças, contra 507 peças adquiridas e apenas 304 peças incorporadas por transferência e provenientes de outros museus do Estado. Atualmente, cerca de 38.000 peças do acervo – do museu provém de doações. As variadas coleções em que se organiza este vasto acervo representam essencialmente os trajes cívicos e respectivos acessórios, do século XVIII à atualidade. Essas coleções documentam a evolução das formas de vestir neste período de tempo, e representam sobretudo o modo de vestir da aristocracia e da alta ou da média burguesia. O traje popular, quase ausente das coleções quando da criação do Museu, não sofre grandes variações de moda e é transformado, adaptado e usado até o fim; não se conhecendo exemplares de épocas muito remotas. O traje feminino representa a maior parte do acervo da coleção, em associação com todo o tipo de acessórios. O traje masculino está também presente, com predominância para as épocas em que a seda e o linho tinham primazia. Uma interessante coleção de traje de criança completa o núcleo do traje civil. Completa-se a coleção de traje interior: abundante e representativa dos séculos XIX e XX. O trabalho de pesquisa focou a Coleção de vestuário do Estilo Império, de 1796-1820.

Os vestidos femininos de Estilo Império deste período, do acervo do Museu Nacional do Traje de Lisboa, foram-nos expostos, *in situ*, na ordem de qualidade de conservação das peças do acervo. Foram-nos apresentados os originais e as réplicas a elas contemporâneas, construídas a partir de tecidos da época e baseadas nos modelos originais; acervo este que nos serviu de suporte para a análise dos trajes. As peças foram dispostas e mostradas pela Dr.^a Xênia Ribeiro, Curadora do Patrimônio de vestuário Estivo Império, assistida por sua equipe⁴⁹⁴.



Fig. 64 - Coleção de Vestuário Estilo Império, 1796-1820.
(Fotografia da autora)
Museu Nacional do Traje de Lisboa

⁴⁹⁴ NOTA: Em 14/03/14, concretizou-se a visita à reserva do acervo do Museu Nacional do Traje de Lisboa no Palácio Angeja-Palmela, Largo Júlio de Castilho Lumiar - 1600-483 Lisboa. Fomos recebidos pela Dr.^a Xênia Ribeiro, Curadora do Patrimônio de vestuário - Estilo Império - e por sua equipe. No local, a Curadora disponibilizou-nos 30 vestidos femininos e diversos acessórios para questões e registros fotográficos. Todo o material serviu-nos para posterior análise. Foram registradas 59 fotos no local.



Fig. 65 - Coleção de Vestuário Estilo Império, 1796-1820.
(Fotografia da autora)
Museu Nacional do Traje de Lisboa

Os vestidos expostos nesta ala do salão do Museu são trajes de festa e de passeio, confeccionados em seda, tafetá de seda pura, brocado, musselina e filó, todos rebordados, ao longo do corpo do vestido e da saia, que também se apresenta bordada na barra. Os bordados eram feitos com lâminas finas de metal, em ouro ou prata, e os motivos, em geral, florais. Os trajes eram ornados com fitas de seda e veludo, todos apresentavam bom estado de conservação.

Na figura 66 abaixo, pode-se verificar os vestidos expostos no salão do museu e as estantes de vidro que acondicionam os adereços que compõem também o acervo da mesma época. Os leques feitos em tecidos de seda, adamascados e rebordados com pequeníssimas peças metálicas (que seriam as lantejoulas, como conhecemos hoje), formando ramalhetes.



Fig. 66 - Coleção de Acessórios Estilo Império, 1796-1820.
(Fotografia da autora)
Museu Nacional do Traje de Lisboa



Fig. 67 - Coleção de Acessórios Estilo Império, 1796-1820.
(Fotografia da autora)
Museu Nacional do Traje de Lisboa



Fig. 68 - Coleção de Acessórios Estilo Império, 1796-1820.
(Fotografia da autora)
Museu Nacional do Traje de Lisboa

Acima (fig. 68), estão expostas nas estantes de vidro peças do vestuário feminino. Em destaque, vê-se um corpete feito provavelmente em barbatanas de baleia, forrado em tecido e ornado em rendas. Notam-se peças de abotoar feitas em metal, ornamentos em renda e fitas de cetim. O corpete também era um acessório muito usado pelas senhoras, por baixo das vestimentas mais soltas do período de 1800. Algumas senhoras não deixaram o uso dos corpetes que ainda continuavam a ser confeccionados, mesmo que em escala reduzida.

Na página seguinte (fig. 69), verifica-se que vestidos do acervo especial de obras raras não são apresentados na exposição permanente do museu. Trata-se de peças mais elaboradas, confeccionadas em tecidos nobres, todas ricamente rebordadas. Além disso, são apresentadas as fichas de inventário com as especificações de cada peça do vestuário. Através destas fichas, pode-se avaliar a importância dada à veste e aos ornamentos. A peça é apresentada através da descrição técnica dos materiais, do ano de confecção, do período, da origem e do nome da família a quem pertenceu.



Fig. 69 - Vestuário Estilo Império, 1796-1820.
(Fotografia da autora)
Museu Nacional do Traje de Lisboa

Os vestidos expostos (fig. 69) nesta ala do salão do Museu são exemplares de trajes de passeio, confeccionados em cambraia de fino linho, todos rebordados ao longo do corpo e da saia, continuando até os pés da veste e terminando na barra. O vestido da esquerda apresenta mangas bufantes e vários recortes, no corpo alto e ao longo da saia. O tecido mostra-se franzido no decote, no alto das mangas e na saia, o que autoriza um movimento suave, porém pronunciado. O vestido da direita, também confeccionado em cambraia de linho, é todo rebordado em motivos florais de pequenos ramos. As mangas são longas, o decote quadrado e profundo, o corpo alto é bem marcado, ajustado ao busto. A saia da frente é reta e a de trás é mais ampla e franzida nas costas. A saia é ornada com uma barra em camadas de renda e a mesma renda orna o decote e os punhos da manga. Ambos os vestidos apresentam uma fita de cetim na altura do corpo, realçando o corpo alto do vestido. Os bordados também são feitos com lâminas finas de metal, em ouro ou em prata. Apresentavam-se em bom estado de conservação. Verifica-se nas salas (fig. 70,71 e 72), onde são guardadas algumas peças do vestuário, a maneira como elas são acondicionadas e tratadas.



Fig. 70 – Arara* com a Coleção de Vestuário Estilo Império, 1796-1820. Detalhe da foto: lençol branco que cobre os vestidos. **Fig. 71** - Arara com os vestidos prontos para exposição.
(Fotografias da autora)
Museu Nacional do Traje de Lisboa



Fig.72 - Pequeno móvel de madeira onde a parte superior serve de apoio para as peças de vestuário. A parte inferior serve para acomodar pequenos acessórios, como mostra a fotografia acima.
Coleção de Vestuário Estilo Império, 1796-1820.
(Fotografia da autora)
Museu Nacional do Traje de Lisboa

O trabalho de inventariação de obras manuscritas ou das informatizadas (baseado no programa informático Matriz⁴⁹⁵) tem características específicas, que vincula a investigação a um conjunto de procedimentos repetitivos de ficha a ficha, mas que fazem parte da pesquisa

⁴⁹⁵ MatrizNet - Site:< <http://www.matriznet.dgpc.pt>> Consultado em: 04/03/2014.

técnica para a classificação do têxtil no vestuário. É, no entanto, a partir dessa repetição que se encontram as lógicas internas de cada agrupamento de objetos, que se levantam as questões e se resolvem as dúvidas. O programa Matriz contém vários campos de preenchimentos obrigatórios, sem os quais não é possível a obtenção da ficha. Os campos são os seguintes:

Função: função original da indumentária ou alteração da função original;

Forma: forma e estrutura originais compositivas da indumentária ou alteração;

Técnica: técnicas utilizadas na constituição dos vários componentes da peça;

Ornamentação: estrutura decorativa, módulo base e motivos ornamentais;

Iconografia: tema(s) e assunto(s) representado(s);

Alterações: intervenções de conservação e restauro.

Assim, realizou-se uma observação cuidadosa de cada peça do vestuário antes de se iniciar a busca de informações.

Todas as fotos que se encontram neste Anexo 2 foram selecionadas nos salões do Museu Nacional do Traje de Lisboa. Verifica-se que os vestidos bem como os detalhes das peças que os compõem podem melhor ser apreciadas em suas formas nos manequins em exposição. A título de exemplo, a indumentária apresentada abaixo, na figura 73, é icônica da Moda de luxo do Estilo Império. Trata-se de uma vestimenta bordada que apresenta uma cauda também bordada anexada ao traje à altura do corpo alto da veste. Pode-se verificar que a vestimenta exposta foi confeccionada em cetim de seda, tafetá de seda pura, rebordado em fios metálicos, com pequeníssimas peças metálicas (que seriam as lantejoulas, como as conhecemos hoje) formando delicados ramalhetes. O corpo alto é realçado, pelas pregas abaixo do busto. O decote é raso e recebe um fino e transparente tecido, com acabamento em fita de veludo. Detalhe este que enriquece tanto o decote, quanto as mangas franzidas e bufantes.

MUSEU NACIONAL DO TRAJE DE LISBOA

Vestido de cetim de seda branco-pérola bordado com lâmina de metal prateado



Fig. 73 - Vestido de cetim de seda branca com lâmina de metal. **Fig. 74** - Detalhe da cauda do vestido.

Fig. 75 - Detalhe do bordado no barrado do vestido.

Museu Nacional do Traje de Lisboa

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário nº	10024
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Vestido/Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Portugal
Datação	1800 d.C.
Matéria	Seda branco-pérola
Técnica	Cetim bordado
Dimensões (cm)	Altura: 135 cm, largura (costas): 40 cm, manga: 12 cm
Descrição	Vestido de cetim de seda branco-pérola bordado com lâmina de metal prateado formando motivos florais e vegetais. Corpo com cintura subida. Decote quadrado na frente e nas costas, guarnecido com renda (reconstituição), franzido e ajustado com cordões. Manga curta de balão. Saia franzida nas costas, formando cauda. A guarnecer o vestido, bordado com folhas de videira, formando listras. Na extremidade, larga barra bordada e recortada.
Incorporação	Compra - Casa Antiquália
Origem/História	Pertenceu à coleção Vilhena

Tiara feminina com decoração de pontas de diamante formando folhas



Fig. 76 - Tiara feminina com decoração de pontas de diamante.
Museu Nacional do Traje de Lisboa

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário n°	10438
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Tiara/Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	1790 d. C. - 1810 d. C.
Matéria	Aço prateado; pontas de diamante.
Técnica	Ourivesaria
Dimensões (cm)	Largura: 3,5 cm, comprimento: 11 cm
Descrição	Tiara de aço prateado, com decoração de pontas de diamante formado com folhas.
Incorporação	Doação: Francisco Belard da Fonseca

Fivela de aço prateado, dupla (macho e fêmea), decorada com pontas de diamante



Fig. 77 - Fivela de aço prateado, dupla (macho e fêmea), decorada com pontas de diamante.
Museu Nacional do Traje de Lisboa

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário nº	10439
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Fivela
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	1800 d. C. - 1810 d. C.
Matéria	Aço prateado; pontas de diamante.
Técnica	Ourivesaria
Dimensões (cm)	Largura: 4,5 cm; comprimento: 7 cm.
Descrição	Fivela de aço prateado, dupla (macho e fêmea), decorada com pontas de diamante
Incorporação	Doação: Francisco Belard da Fonseca

Fivelas de aço fundido e vazado, de forma oval, decorada com três fileiras paralelas de pontas de diamante

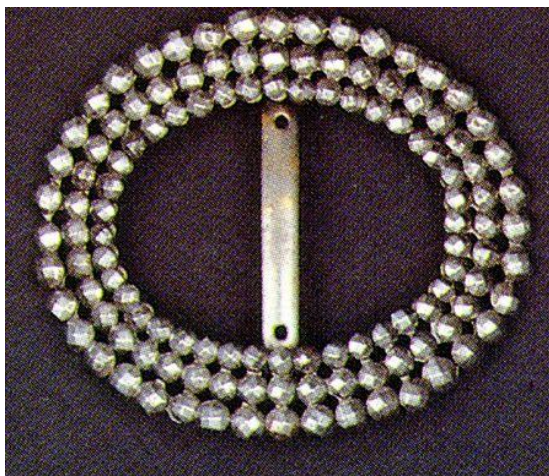


Fig. 78 - Fivela de aço prateado fundido e vazado, de forma oval.
Museu Nacional do Traje de Lisboa

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário nº	10443
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Fivela
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	1800 d. C. - 1810 d. C.
Matéria	Aço; pontas de diamante.
Técnica	Ourivesaria; aço fundido; aço vazado
Dimensões (cm)	Largura: 4,7 cm, comprimento: 5,3 cm
Descrição	Fivelas de aço fundido e vazado, de forma oval, decorada com três fileiras paralelas de pontas de diamante, decorada com pontas de diamante.
Incorporação	Doação: Francisco Belard da Fonseca

Alfinete de aço prateado, em forma de borboleta, decorada com pontas de diamante



Fig. 79 - Alfinete de aço prateado, em forma de borboleta.
Museu Nacional do Traje de Lisboa

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário n°	10445
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Alfinete/Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	1790 d. C. - 1810 d. C.
Matéria	Aço prateado; pontas de diamante.
Técnica	Ourivesaria; aço fundido; aço vazado
Dimensões (cm)	Largura: 4,2 cm; comprimento: 3,8 cm
Descrição	Alfinete de aço prateado, em forma de borboleta, decorada com pontas de diamante.
Incorporação	Doação: Francisco Belard da Fonseca

Fivela de cobre prateado, de forma oval, decorada com dois filetes com motivos florais revelados e com aplicação de pontas de diamante



Fig. 80 - Fivela de cobre prateado, de forma oval, decorada com dois filetes com motivos florais.
Museu Nacional do Traje de Lisboa

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário nº	10456
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Fivela
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	1800 d. C. - 1810 d. C.
Matéria	Cobre prateado; pontas de diamante
Técnica	Ourivesaria; cobre ondulado
Dimensões (cm)	Largura: 5 cm; comprimento: 7,3 cm
Descrição	Fivela de cobre prateado, de forma oval, decorada com dois filetes: um interior ondulado, com motivos florais relevados e outro, exterior, com aplicação de pontas de diamante.
Incorporação	Doação: Francisco Belard da Fonseca

Tiara de aço prateado, com aplicação de pontas de diamante que formam um filete de pequenas flores, sobre o qual assentam cinco estrelas de tamanhos decrescentes



Fig. 81 - Tiara feminina de aço prateado, com aplicação de pontas de diamante.
Museu Nacional do Traje de Lisboa

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário nº	10446
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Tiara/Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	1790 d. C. - 1810 d. C.
Matéria	Aço prateado; pontas de diamante
Técnica	Ourivesaria
Dimensões (cm)	Largura: 3,5 cm; comprimento: 9 cm
Descrição	Tiara de aço prateado, com aplicação de pontas de diamante, que formam um filete de pequenas flores, sobre o qual assentam cinco estrelas, de tamanhos decrescentes e ligados entre si por meias-luas.
Incorporação	Doação: Francisco Belard da Fonseca

Alfinete de aço prateado em forma de seta, com aplicação de pontas de diamantes



Fig. 82 - Alfinete de aço prateado em forma de seta, com aplicação de pontas de diamantes.
Museu Nacional do Traje de Lisboa

FICHA DE INVENTÁRIO	
Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário nº	10446
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Alfinete/Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	1790 d. C. - 1810 d. C.
Matéria	Aço prateado; pontas de diamante
Técnica	Ourivesaria
Dimensões (cm)	Largura: 2 cm; comprimento: 8,2 cm
Descrição	Alfinete de aço prateado, em forma de seta, com aplicação de pontas de diamante e formas ovais facetadas.
Incorporação	Doação: Francisco Belard da Fonseca

Fivelas (par) de aço fundido, composto por duas partes (macho e fêmea), decorada com pontas de diamante que encaixam sobre uma estrutura de cobre vazada



Fig. 83 - Fivelas (par) de aço fundido, composto por duas partes (macho e fêmea), decorada com pontas de diamante. Museu Nacional do Traje de Lisboa

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário nº	10458
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Fivela (par)
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	1800 d. C. - 1810 d. C.
Matéria	Aço; pontas de diamante; cobre
Técnica	Ourivesaria: aço fundido; cobre vazado
Dimensões (cm)	Largura: 4,7 cm; comprimento: 9 cm
Descrição	Fivelas (par) de aço fundido, composta por duas partes (macho e fêmea), formando um hexágono, decorada com pontas de diamante que encaixam sobre uma estrutura de cobre vazada.
Incorporação	Doação: Francisco Belard da Fonseca

Leques confeccionados em tecido de cetim de seda branca bordada



Fig. 84 - Leques confeccionados em tecido de cetim de seda branca bordada.
(Fotografia da autora)
Museu Nacional do Traje de Lisboa

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário nº	11223
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Leque/Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	1804 d. C. - 1815 d. C.
Matéria	Seda branca; lantejoulas douradas; aço; marfim; folha de prata; metal; strass
Técnica	Cetim; tecido bordado; tule; aço polido; marfim vazado
Dimensões (cm)	Largura: 19,6 cm; folha: 12 cm.
Descrição	Leque com pano de cetim de seda branca bordada com lantejoulas douradas, lisas e cunhadas. Aplicações de tule e de aço polido (vasos e flores) formando motivos florais e vegetalistas. Colo e guardas de marfim com decoração vazada representando motivos amorosos e aplicação de folha de prata. Rebite de metal com <i>strass</i> no colo.
Incorporação	Doação: Francisco Belard da Fonseca

Leques confeccionados em tecido de cetim de seda branca bordada com lantejoulas douradas, lisas e cunhadas, com aplicações de tule e de aço polido (vasos e flores) formando motivos florais e vegetais. Colo e guardas de marfim com decoração vazada, com aplicação de folha de prata. Rebite de metal com *strass* no colo.



Fig. 85 - Leque fechado. Detalhe da maneira e do cuidado com o manuseio da peça de coleção de antiguidade. **Fig. 86** - Leque aberto sob o papel de seda. **Fig. 87** - Leque para análise de detalhe. **Fig. 88** - Leque para verificação do material.

(Fotografia da autora)
Museu Nacional do Traje de Lisboa.



Fig. 89 - Leque aberto. Detalhes dos desenhos para análise.

(Fotografia da autora)
Museu Nacional do Traje de Lisboa

Vestido de cetim de seda creme lavrada e amalgamada, formando pequenos motivos em ramos de folhas



Fig. 90 - Vestido de cetim de seda creme lavrada e amalgamada, formando pequenos motivos em ramos de folhas.
Museu Nacional do Traje de Lisboa

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário nº	1008
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Vestido/Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	1815 d. C. - 1820 d. C.
Matéria	Seda creme; algodão creme.
Técnica	Cetim; tecido lavrado; tecido amalgamado; tafetá.
Dimensões (cm)	Altura: 128 cm; costas: 34,5 cm; manga: 61 cm.
Descrição	Vestido de cetim de seda creme lavrada e amalgamada, formando pequenos motivos vegetalistas. Grande decote redondo. Cortado por baixo do peito, com aplicação de tira de cetim de seda creme. Saia mais comprida atrás, com pequenas pregas. Manga comprida, armada com machos duplos, tendo na extremidade pequena abertura e pequeno punho guarnecido com cordão forrado com a mesma seda. Na extremidade, barra formando motivos florais em tons policromos. Aperta no punho com dois colchetes. Aperta atrás, franzindo no decote, com fita de seda creme e, na cintura, com dois colchetes. Corpo forrado com tafetá de algodão creme.
Incorporação	Compra: Casa Antiquália Pertenceu à Coleção Vilhena



Fig. 91 - Vestido de cetim de seda creme lavrado. Verificar detalhe no corte do corpo alto. **Fig. 92** - Vestido de cetim de seda inteiro com detalhe na barra. **Fig. 93** - Detalhe do tecido franzido no decote redondo do vestido.

Fig. 94 - Detalhe do bordado no tecido adamsado da barra.
(Fotografia da autora)

Museu Nacional do Traje de Lisboa

Vestido de cambraia de linho branco, aplicação de cetim de seda e rendas, bordado com fio laminado de prata e fio de algodão, formando motivos florais



Fig. 95 - Vestido de cambraia de linho branco, com aplicação cetim de seda e rendas, bordado com fio laminado de prata e fio de algodão, a ponto de cadeia, formando motivos florais e vegetalistas.

(Fotografia da autora)

Museu Nacional do Traje de Lisboa

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário n°	Sem numeração
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Vestido/Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	1805 d.C.- 1810 d.C.
Matéria	Sedaverde; seda creme; lantejoulas de metal pobre prateado; fio de seda verde.
Técnica	Organza creme; tecido bordado; cetim.
Dimensões (cm)	Altura: 127 cm; ombros: 26,5 cm; manga: 18 cm;
Descrição	Vestido comprido de cambraia de linho branco com aplicação de cetim de seda e rendas, bordado com fio laminado de prata e fio de algodão, ponto de cadeia, formando motivos florais e vegetalistas. Grande decote redondo, à frente e atrás. Cortado por baixo do peito. Manga curta balão de organza creme guarnecida, na extremidade, com tira de seda creme. Saia muito franzida atrás, formando pequena cauda. Extremidade bordada com fio de seda creme e lantejoulas de metal pobre prateado, formando motivos florais, vegetalistas e geométricos. Aplicação de tira de cetim de seda, na extremidade.
Incorporação	



Fig. 96 - Vestido de cambráia de linho branco, com aplicação cetim de seda e rendas, bordado com fio laminado de prata e fio de algodão, a ponto de cadeia, formando motivos florais e vegetalista **Fig. 97** - Detalhe da manga curta balão, de organza creme guarnecida, na extremidade, com tira de seda creme. **Fig. 98**- Detalhe do decote e corte do corpo alto.
(Fotografia da autora)

Museu Nacional do Traje de Lisboa



Fig. 99 - Vestido de cambráia de linho branco, com aplicação cetim de seda e rendas (detalhe costas). **Fig. 100** - Detalhe dos recortes no tecido, decote e fechamento. **Fig. 101** - Detalhe da manga balão, ornada em cetim e renda.
(Fotografia da autora)

Museu Nacional do Traje de Lisboa

Vestido de cambraia de linho branco, aplicação de rendas, bordado com fio laminado de prata e fio de algodão, formando motivos florais, com faixa de cetim



Fig. 102 - Vestido de cambraia de linho branco, com aplicação de rendas, bordados com fio laminado de prata e fio de algodão, formando motivos florais, com faixa de cetim.

(Fotografia da autora)

Museu Nacional do Traje de Lisboa

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário n°	Sem numeração
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Vestido/Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	1805 d.C.- 1810 d.C.
Matéria	Sedaverde; seda creme; lantejoulas de metal pobre prateado; fio de seda verde.
Técnica	Organza creme; tecido bordado; cetim.
Dimensões (cm)	Altura: 127 cm; ombros: 26,5; manga: 18 cm.
Descrição	Vestido comprido de cambraia de linho branco, com aplicação de rendas, bordados com fio laminado de prata e fio de algodão, formando motivos florais, com faixa de cetim. Grande decote redondo, à frente e atrás. Cortado por baixo do peito. Manga comprida guarnecida na extremidade, do ombro com rendas. Saia de corte reto, na frente e pouco franzida nas costas. Aplicação de faixa de cetim de seda rosa salmão claro, no corpo alto.
Incorporação	



Fig. 103 - Vestido de cambráia de linho branco. Verificar detalhe no corte do corpo alto. Decote quadrado e profundo em rendas. **Fig. 104** - Verificar o corte do corpo alto e encaixe das mangas.

Fig. 105 - Detalhe do corte do punho, acabamento em rendas e bordado.

(Fotografia da autora)

Museu Nacional do Traje de Lisboa

Vestido de tule de seda creme bordado com fio laminado de prata e fio de algodão, a ponto de cadeia, formando motivos florais e vegetalistas



Fig. 106 - Vestido de tule de seda creme bordado com fio laminado de prata e fio de algodão, a ponto de cadeia, formando motivos florais e vegetalistas.

(Fotografia da autora)

Museu Nacional do Traje de Lisboa

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário nº	12178 B
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Vestido/Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Portugal
Datação	1804 d.C.
Matéria	Seda branca; fio laminado de prata; fio de algodão.
Técnica	Tule mecânico; tecido bordado.
Dimensões (cm)	Altura: 135 cm; manga: 25 cm.
Descrição	Vestido de tule mecânico de seda creme bordado com fio laminado de prata e fio de algodão, a ponto de cadeia, formando motivos florais e vegetalistas. Corpo com cintura subida, franzido nos ombros. Grande decote em bico, trespasado à frente e atrás e ajustando com fita na cintura. Manga curta, de balão. Aplicação de rouches, no decote da manga. Saia franzida. Na extremidade, larga barra bordada.
Incorporação	Maria Eduarda Mascarenhas Machado de Oliveira



Fig. 107 - Vestido de tule de seda creme lavrado (frente). Verificar detalhes da barra bordada. Forro de cetim.
Fig. 108 - Verificar detalhe do decote profundo (nas costas do vestido). **Fig. 109** - Detalhe do acabamento em fitas de cetim e rendas, fechamento em finos cordões de cetim. **Fig. 110** - Detalhe do bordado na barra.
 (Fotografia da autora)
 Museu Nacional do Traje de Lisboa

Vestido longo de seda verde. Grande decote redondo à frente e atrás. Cortado por baixo do peito. Manga curta de balão de organza



Fig. 111 - Vestido longo de seda verde. Grande decote redondo à frente e atrás. Cortado por baixo do peito. Manga curta balão de organza.
(Fotografia da autora)
Museu Nacional do Traje de Lisboa

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário n°	12178 A
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Vestido/Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	1805 d.C.- 1810 d.C.
Matéria	Seda verde; seda creme; lantejoulas de metal pobre prateado; fio de seda verde.
Técnica	Organza creme; tecido bordado; cetim.
Dimensões (cm)	Altura: 127 cm; ombros: 26,5; manga: 18 cm.
Descrição	Vestido comprido de seda verde. Grande decote redondo, à frente e atrás. Cortado por baixo do peito. Manga curta de balão de organza creme guarnecida, na extremidade, com tira de seda creme. Saia muito franzida atrás, formando pequena cauda. Extremidade bordada com fio de seda creme e lantejoulas de metal pobre prateado, formando motivos florais, vegetalistas e geométricos. Aplicação de tira de cetim de seda verde claro, na extremidade. Aperta atrás, franzindo no decote, com cordão de fio de seda verde.
Incorporação	Maria Regina Quintanilha de Vasconcelos



Fig. 112 - Vestido comprido de seda verde. Grande decote redondo à frente e atrás. O vestido é feito em organza rebordada com fios de seda creme, ornada com fitas de cetim nos detalhes de acabamento de mangas, corpo alto e barra. Vestido com forro de cetim (veste de baixo). **Fig. 113** - Verificar detalhe do decote profundo (frente e costas do vestido).

Fig. 114 - Detalhe da barra bordada com fios de seda creme, com acabamento em fita de cetim.
(Fotografia da autora)

Museu Nacional do Traje de Lisboa

Sapatos sem salto de forma arredondado, com vários modelos de ponta: arredondada, quadrada e fina (estreita), em cetim de seda, rebordada com fios de seda e metálicos

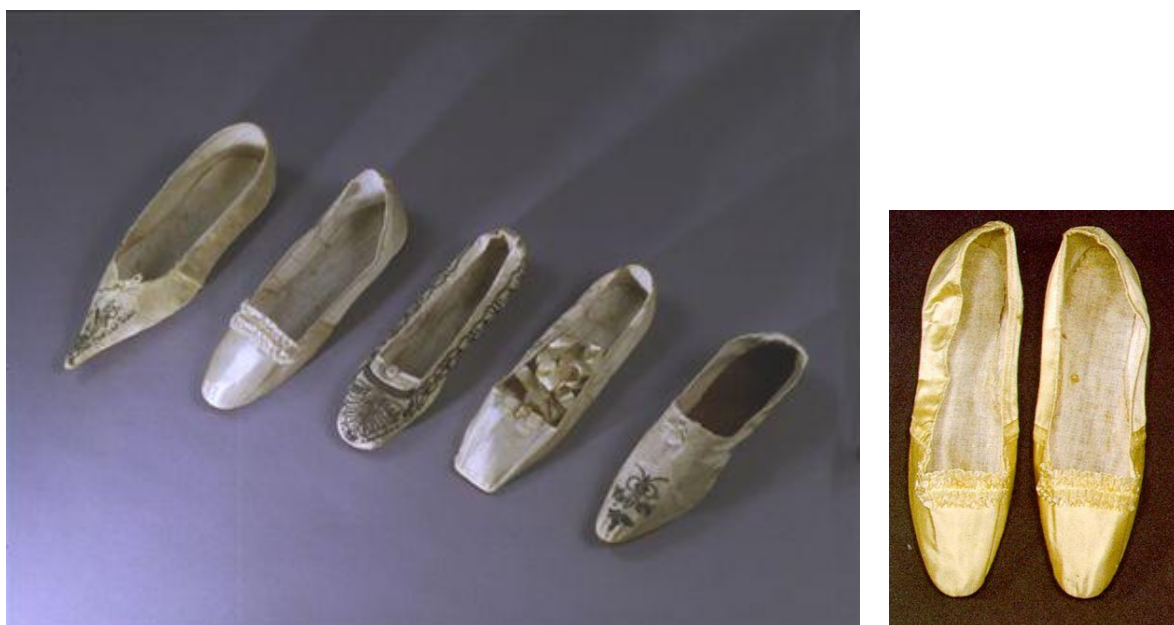


Fig. 115 - Sapatos sem salto, de forma arredonda, com vários modelos de ponta: arredondada, quadrada e fina (estreita), em cetim de seda, rebordada com fios de seda e metálicos. **Fig. 116** - Sapatos sem salto, de forma arredondada, de cetim. Museu Nacional do Traje de Lisboa

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário nº	12181
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Sapatos (par)/Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Portugal
Datação	1800 d.C.
Matéria	Seda branca; couro; linho branco e verde; seda creme; lantejoulas de metal pobre prateado; fio de seda verde.
Técnica	Cetim.
Dimensões (cm)	Largura: 6,5 cm; comprimento: 25 cm.
Descrição	Aplicação de duas <i>rouches</i> (rufos) na frente. Ajustável no peito do pé com cordão. Contraforte atrás. Sola de couro, gravada e arqueada. Forro e palmilha de linho branco.
Incorporação	Maria Eduarda Mascarenhas Machado de Oliveira
Origem/Historial:	Pertenceu a Augusta de Queiroz de Serpa e Mello Almeida e Vasconcelos



Fig. 117 - Vista superior. Sapatos sem salto, com formato de: ponta arredondada e quadrada. Guarnecidos com fitas de cetim em laços e franzidas. **Fig. 118** - Vista lateral. Sapatos (par) sem salto, de forma arredondada, de cetim de seda. **Fig. 119** - Vista superior - Sapatos detalhes. **Fig. 120** - Vista lateral. Sapatos, sem salto, de forma arredondada, de cetim. (Fotografia da autora)
Museu Nacional do Traje de Lisboa

Sapatos sem salto, de forma arredondada, com vários modelos de ponta: arredondada, quadrada e fina (estreita), em de cetim de seda, rebordada com fios de seda e metálicos



Fig. 121 - Sapatos sem salto, de forma arredonda, com vários modelos de ponta: arredondada, quadrada e fina (estreita), em cetim de seda, rebordada com fios de seda e metálicos.

Fig. 122 - Sapatos (par) sem salto, de forma arredondada, de cetim de seda com ponta quadrada.
Museu Nacional do Traje de Lisboa

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário n°	11964
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Sapatos (par)/Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Portugal
Datação	1820 d.C.
Matéria	Seda azul clara; couro; linho branco.
Técnica	Cetim.
Dimensões (cm)	Largura: 7 cm; comprimento: 23 cm.
Descrição	Sapatos (par), de forma quadrada na frente, de cetim de seda azul claro. Ajustável no peito do pé com cordão. Aplicação de laço de seda da mesma cor, na frente. Sola de couro, gravada e arqueada. Forro e palmilha de linho branco.
Incorporação	Maria Adelaide Monteiro

Capa de seda lavrada cor-de-rosa, espolinada com fio de metal prateado e fio de seda verde, formando grandes motivos florais e vegetalistas



Fig. 123 - Capa de seda cor-de-rosa, espolinada com fio de metal prateado e fio de seda verde, formando grandes motivos florais e vegetalistas.
Museu Nacional do Traje de Lisboa



Fig. 124 - Detalhe da capa de seda cor-de-rosa, espolinada com fio de metal prateado e fio de seda verde, formando grandes motivos florais e vegetalistas. **Fig. 125** – Dr^a. Xênia Ribeiro mostrando os detalhes de acabamento do bordado da capa.
(Fotografia da autora)
Museu Nacional do Traje de Lisboa

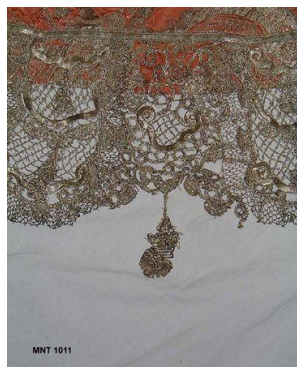


Fig. 126 - Detalhe da capa de seda cor-de-rosa - fragmento de renda. **Fig. 127** - Detalhe da capa. Fragmento de renda.
Museu Nacional do Traje de Lisboa

No caso dos fragmentos, deve-se acrescentar à palavra “fragmento” à tipologia, se ela for de indubitável identificação. Se essa identificação não for possível, dever-se-á acrescentá-la à palavra “técnica”. Ex.: Fragmento de renda, fragmento de tecido, fragmento de bordado.

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário nº	1011
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Capa/Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Portugal
Datação	1725 d.C. - 1730 d.C.
Matéria	Seda cor-de-rosa; fio de metal prateado; fio de seda verde; seda verde; seda azul.
Técnica	Tecido lavrado; tecido espolinado; galão; renda de bilros; cetim; tafetá.
Dimensões (cm)	Altura: 92 cm; largura (roda): 312 cm.
Descrição	Capa de seda lavrada cor-de-rosa, espolinada com fio de metal prateado e fio de seda verde, formando grandes motivos florais e vegetais. Aplicação de galão e renda de bilros executada com fio de metal prateado, com aplicações sobrepostas executadas com o mesmo fio. Cortada aos panos, a direito, arredondados na extremidade. Decote e frentes com aplicação de galão. Na extremidade inferior, largo folho de renda. Pelo interior do decote, aplicação de fita de cetim de seda verde, totalmente pregueado. Forro de tafetá de seda azul.
Incorporação	Compra - Casa Antiquália
Origem/Historial	Pertenceu à Coleção Vilhena

Vestido *plis Watteau*, em seda azul lavrada com decoração floral e espolinada com fio e lâmina de prata. Costas *plis Watteau*, em pequena cauda



Fig. 128 - Vestido *plis Watteau*, em seda azul lavrada com decoração floral e espolinada com fio e lâmina de prata. Costas *plis Watteau*, em pequena cauda. **Fig. 129** - Vestido *plis Watteau*. Detalhe costas *plis Watteau* em pequena cauda.

Casaco (costas) masculino para criança segue os mesmos talhe, tecido e pregas.

Museu Nacional do Traje de Lisboa

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário nº	1013
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Elemento de Vestido/Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	1750 d.C. - Traje Barroco e Rococó
Matéria	Seda azul; fio e lâmina de prata.
Técnica	Lavrada e espolinada a fio e lâmina de prata..
Dimensões (cm)	Altura (frente): 138 cm; altura (costas): 166 cm.
Descrição	Elemento de vestido <i>plis Watteau</i> , em seda azul lavrada com decoração floral e espolinada com fio e lâmina de prata. Decote em bico. Aberto na frente. Sem mangas. Costas com machos duplos <i>plis Watteau</i> , prolongando-se em pequena cauda.
Incorporação	Compra - Casa Antiquália
Origem/Historial	Pertenceu à Coleção Vilhena. Adquirido pelo Museu Nacional do Traje da Casa Antiquália por 8.000\$00.

Colete de seda lavrada com fio prateado e espolinada com fios policromos, formando decoração floral e vegetalista



Fig. 130 - Coletes masculinos de seda lavrada com fio prateado e espolinada com fios policromos, formando decoração floral. Conferir detalhes de acabamento nas peças.
Museu Nacional do Traje de Lisboa



Fig. 131 – Detalhe do bolso do têxtil rebordado e adornos na barra do colete.
Museu Nacional do Traje de Lisboa

Fig. 132- *Brorderie* para o padrão de tecido para confecção de coletes masculinos de seda lavrada. Comparar o têxtil com o desenho da peça. Conferir detalhes nos motivos do desenho da peça.
(Fotografia da autora)
Musée Galliera Paris.



Fig. 133 - Colete de seda lavrada com fio prateado e espolinada com fios policromos, formando decoração floral. Detalhe de fechamento da peça. **Fig. 134** - Detalhe das costas. Atinar para o corte da peça.
Museu Nacional do Traje de Lisboa

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário nº	1031
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Colete/Masculino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Portugal
Datação	1760 d.C. - 1780 d.C.
Matéria	Seda; fios de seda policroma; fio prateado.
Técnica	Seda lavrada e espolinada.
Dimensões (cm)	Altura (frente): 78 cm; largura (costas): 55 cm.
Descrição	Colete de seda lavrada com fio prateado e espolinada com fios policromos, formando decoração floral e vegetalista. Decote redondo. Frentes com bolsos metidos e paletas recortadas. Aperto na frente com 10 (dez) botões de metal forrados de tecido de seda lavrada.
Incorporação	Compra: Casa Antiquália
Origem/Historial	Pertenceu à Coleção Vilhena.

ANEXO 3

VESTUÁRIO ESTILO IMPÉRIO

1– *Palais Galliera - Musée de la Mode de la Ville de Paris*

Coleção de Vestuário Estilo Império, 1796-1820

O depósito do acervo de peças de vestuário de época do *Musée Galliera* fica no subsolo do prédio localizado no centro de Paris. As peças de indumentária ficam acondicionadas num depósito climatizado, refrigerado a uma temperatura baixa de cerca de 15° C, organizado e equipado para armazenar o grande acervo de obras raras de Paris. As instalações do espaço têm vastas áreas de alguns andares subterrâneos, contendo armários maciços de aço pintados que se movem sobre trilhos acionados por alavancas giratórias, com várias peças de roupa penduradas em cabides e muitas prateleiras com gavetões, onde são guardados os trajes na horizontal, principalmente os trajes mais delicados, preciosos, pesados ou danificados. (Cf. este anexo, fig. 135 a 142)

Os Vestidos de Corte foram mostrados por Mme. Alexandra BOSC, Conservadora do Patrimônio, e por sua assistente, Mme. Mathilde DEMAGNY, na ordem de qualidade de conservação, indo da peça mais deteriorada para a mais bem preservada. Acerca disso, a pesquisa técnica para classificação do têxtil no vestuário auxiliou-nos a fazer a avaliação do traje nas várias questões que envolvem a sua classificação. Observaram-se a qualidade da fibra têxtil, a sua conservação quanto ao seu envelhecimento natural devido à exposição aos agentes degenerativos e às modificações que sofreram (cortes, acréscimo de outros tecidos, etc.) devido a alterações feitas por pessoas de outras épocas posteriores, herdeiras ou proprietárias por aquisição e consequentes modificações com as modificações. Avaliar as condições da peça de vestuário e sua preservação, considerando a exposição das peças à luz, às condições ambientais de temperatura e umidade. Seguindo o propósito inicial da investigação, verificou-se a vestimenta, principalmente no seu processo de fabricação e utilização original.

As peças foram-nos progressivamente apresentadas, e isso permitiu-nos uma melhor apreciação e avaliação quanto ao estilo, ao corte, à costura, ao talhe, aos materiais e ao acabamento. As partes exteriores, laterais dos costumes contêm bordados e costuras feita à mão com fios ou lâminas, de prata ou de ouro, prensados ou trançados sobre tule*. Além das fibras naturais, são utilizados outros materiais como, por exemplo, fios e lâminas metálicas,

barbatanas de baleia, ossos, pedras preciosas e semipreciosas, madrepérolas, pérolas, etc. O entendimento da palavra “têxtil indica [...] a utilização de fragmentos dos materiais com características adequadas ao fim em vista, a criação de estruturas destinada a cobrir, abrigar, delimitar, através de um processo de ligar e ordenar que vai da fibra ao fio, do nó ao entrelaçamento do tecido.”⁴⁹⁶ (Cf. Anexo 1 - Classificação de têxtil).

Parte da pesquisa técnica possibilitou-nos a melhor apreciação das vestimentas encontradas no depósito do acervo do *Musée Galliera*, onde há aproximadamente 100.000 peças de indumentária de homem e de mulher de todos os períodos da história, desde a antiguidade até hoje, dos quais 6.000 peças são dos períodos Império e Restauração ⁴⁹⁷. Foram-nos expostos sete Vestidos de Corte, um vestido burguês Estilo Império, duas caudas e dois mantos, i.e. doze peças de vestuário feminino de Corte (vestidos, caudas, mantos) dos períodos Império e Restauração. Quase todas as peças foram de alguma forma alteradas nos anos seguintes à confecção das peças originais. Muitas peças de vestuário foram modificadas ou na costura ou em outros detalhes, algumas foram restauradas, outras, quase inteiramente refeitas ou em parte substituídas por outros tecidos e por fios de datas posteriores aos da confecção original da roupas; algumas outras eram cópias idênticas às originais, porém de qualidade inferior tanto no tipo de material empregado como na técnica menos apurada.

A este respeito, é preciso esclarecer que os vestidos originais eram raramente reutilizados, por serem feitos especificamente para uma noite, não sendo mais reutilizados para outras noites de gala. As damas da aristocracia francesa nunca deveriam expor suas ricas vestimentas mais que duas vezes. Quando uma segunda oportunidade de utilização se apresentava, esses vestidos eram quase sempre para as raras ocasiões diurnas e não mais para as noites de festa. Em seguida, esses vestidos eram doados quase sempre aos próximos serviçais que os revendiam por algum dinheiro, tendo em vista que esses próprios domésticos se encontravam impossibilitados de utilizar para si essas verdadeiras dádivas. A utilização de tais roupas, tecidos ou outros acessórios estavam severamente regulamentados por ordenanças reais, que definiam os estamentos autorizados a utilizar tal ou qual indumentária, sapato, tecido, adereços, sendo a outros grupos absolutamente excluída sua utilização, sob pena. Subsequentemente, as pessoas que adquiriam essas roupas de Corte, fossem elas mercadores ou comerciantes, revendiam-nas, por sua vez alhures e algures, a outras pessoas, colecionadores nobres ou burgueses que, para sua própria utilização, alteravam novamente as

⁴⁹⁶ Vocabulário Português de Técnica Têxtil - Centre International d'Étude des Textiles Anciens, Lyon, 1976.

⁴⁹⁷ Espaço *Galliera*. Visita na reserva do Acervo do *Palais Galliera - Musée de la Mode de la Ville de Paris*, sito na 10 Avenue Pierre 1er de Serbie, Rue de Galliera, 75016, Paris, França. O encontro se deu em 14/03/14 com Mme Alexandra BOSC, Conservadora do Patrimônio, e com sua assistente, Mme Mathilde DEMAGNY. Foram registradas 75 fotos, das 12 peças apresentadas no Depósito do Museu *Galliera* (Museu da Moda da Cidade de Paris).

peças a seu gosto. Isso permitia, contudo, mantê-las de certa maneira e de não as destruir completamente, e por outro lado, de as resguardar até sua aquisição por um museu ou por conservatórios que os conservam definitivamente como patrimônio público. Em contrapartida, estes fatos da realidade dificultou a preservação integral de modelos originais de *toilette*.

ANEXO 3

MUSÉE DE LA VILLE DE PARIS – Depósito do Museu Galliera



Fig. 135 - Depósito do *Galliera* - Armários de aço com trilhos e com gavetões em aço.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 136 - Armários de aço com trilhos e com gavetões de aço. Detalhe: portas de correr.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 137 - Armários de aço com trilhos e com gavetões de aço para armazenar as roupas.

Fig. 138 - Gavetões em aço para armazenar as roupas.

(Fotografia da autora)

Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 139 - Armários com araras de aço para guardar as roupas penduradas e com gavetões em aço para acomodar as roupas.

Fig. 140 - Cama em aço, com pés em rodízio, local em que se coloca a veste para a apresentação. A veste embrulhada em tecido de algodão cru, para sua melhor conservação. (Fotografia da autora)

Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris

A imagem abaixo mostra as peças do vestuário, principalmente as dos vestidos que são pendurados em cabides e são organizados e classificados para aguardarem os seus destinos (exposição, recatologação, estudo, reclassificação, fotografiação, etc.). Pode-se notar que as

peças são envolvidas em um tecido de algodão para depois serem acondicionadas em um plástico transparente. A curadora, Mme. Bosc (Fig. 142), explicou cada detalhe do funcionamento dos compartimentos e a maneira como as peças são classificadas.



Fig. 141 - Depósito do *Galliera* - Armários com araras de aço para guardar as roupas penduradas.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 142 - Gavetões em aço para acomodar as roupas esticadas de forma a evitar maiores desgastes.
A veste é embrulhada em tecido de algodão cru, para sua melhor conservação.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris

Vestido de Corte (organza e cetim de seda bordado em ouro)



Fig. 143 - Vestido de Corte - Depósito do Galliera.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	<i>Palais Galliera - Museu da Moda da Cidade de Paris</i>
Inventário nº	4885
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Vestido feminino de corte
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	1820 d. C.
Matéria	Cetim branco; tule; laminas de ouro.
Técnica	Tule de seda bordado de pequenos motivos
Dimensões (cm)	
Descrição	Vestido de corpo alto de cetim branco recoberto de tule de seda bordada. Tule inteiramente bordado de pequenos motivos ao longo do vestido. A barra da saia larga é bordada com lâminas de ouro em motivos florais em alto relevo e com ornamento em laminas de ouro trançadas. Grande decote redondo. Cortado por baixo do peito, com aplicação de ornamento de lâminas de ouro trançadas. Saia comprida de corte reto; mangas bufantes curta bordada com lâminas de ouro. Corpo forrado com cetim de seda pura branca. Em mau estado de conservação.
Incorporação	Fundos antigos



Fig. 144 - Vestido de Corte - Detalhe do decote profundo, das mangas balão rebordada em fio de ouro.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 145 - Vestido de Corte - Detalhe da barra bordada do vestido longo.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris

Cauda para o Vestido de Corte



Fig. 146 - Cauda para o Vestido de Corte - Detalhe para o local, para os suportes e para o manuseio da peça.
(Fotografia da autora)

Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Museu Nacional do Traje de Lisboa
Inventário nº	1008
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Vestido/Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	1815 d. C. - 1820 d. C.
Matéria	Seda creme; algodão creme.
Técnica	Cetim; tecido lavrado; tecido amalgamado; tafetá.
Dimensões (cm)	Largura: 128 cm; costas: 34,5 cm; manga: 61 cm.
Descrição	Vestido de cetim de seda creme lavrada e amalgamada, formando pequenos motivos vegetalistas. Grande decote redondo. Cortado por baixo do peito, com aplicação de tira de cetim de seda creme. Saia mais comprida atrás, com pequenas pregas. Manga comprida, armada com machos duplos tendo, na extremidade, pequena abertura e pequeno punho guarnecido com cordão forrado com a mesma seda. Na extremidade, barra formando motivos florais em tons policromos. Aperta no punho com dois colchetes. Aperta atrás, franzindo no decote, com fita de seda creme e, na cintura, com dois colchetes. Corpo forrado com tafetá de algodão creme.
Incorporação	Compra: Casa Antiquália
Origem/Historial	Pertenceu à Coleção Vilhena



Fig. 147 - Cauda para o Vestido de Corte - Detalhe do local e detalhe do suporte (cama de aço) para o manuseio da peça.
(Fotografia da autora)

Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 148 - Cauda para o Vestido de Corte - Detalhe de acabamento da barra bordada.

Fig. 149 - Detalhe do acabamento franzido e colchete para fixar a cauda na cintura alta do vestido.
(Fotografia da autora)

Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 150 - Cauda para o Vestido de Corte - Detalhe para o manuseio da peça. É necessária que se utilize luvas.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 151 - Cauda para o Vestido de Corte – A peça de vestuário é cuidadosamente dobrada, envolta em papel de seda e posteriormente em tecido de algodão cru. Detalhe para o local e para os suportes de manuseio da peça.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris

Vestido de Corte bordado laminado de ouro



Fig. 152 - Vestido de Corte de tecido rebordado em fios laminados de ouro. Detalhe dos ornamentos evidenciados no decote arredondado, na faixa que circunda a cintura alta do vestido e nas mangas bufantes.
(Fotografia da autora)

Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Palais Galliera - Museu da Moda da Cidade de Paris
Inventário n°	s/n
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Vestido feminino de corte
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	c. 1825 d. C.
Matéria	Tule ; cetim e laminas de ouro
Técnica	Tule de seda bordado de pequenos motivos
Dimensões (cm)	
Descrição	Vestido de corpo alto de cetim branco recoberto de tule de seda bordada. Tule inteiramente bordado de pequenos motivos ao longo do vestido. A barra da saia larga é bordada com lâminas de ouro em motivos florais em alto relevo e com ornamento em lâminas de ouro trançadas. Grande decote redondo. Cortado por baixo do peito, com aplicação de ornamento de lâminas de ouro trançadas. Saia comprida de corte reto; manga bufante, curta e bordada com lâminas de ouro. Corpo forrado com cetim de seda pura branca. Em mau estado de conservação.
Incorporação	Compra: Mme. Granblounay
Origem/Historial	Pertenceu à Condessa de Corbières



Fig. 153 - Vestido de Corte. Detalhe da saia em tecido, rebordado em fios de ouro e com motivos florais. Grandes ramos de flores que saltam do vestido de tulle, forrado de cetim de seda pura.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 154 - Cauda para o Vestido de Corte. Detalhe da delicadeza do bordado da barra da saia do vestido.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 155 - Vestido de Corte - Detalhe - manuseio da peça. **Fig. 156** - Detalhe do bordado em alto relêvo com fios laminados de ouro, em motivos florais (contorno e miolo das flores, ramos e folhas) na barra da saia do vestido.

Fig. 157 – Vestido de Corte com abertura no meio das costas.
(Fotografia da autora)

Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 158 - Vestido de Corte - Detalhe do bordado em alto relêvo com fios laminados de ouro, em motivos florais.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 159 - Vestido de Corte - Detalhe para o local e para o cuidado no manuseio da peça.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris

Cauda com laminados de ouro



Fig. 160 - Cauda de Vestido de Corte bordada delicadamente em toda a extensão do tecido da peça. Detalhe para o local, para os suportes e para o manuseio da peça, para o bordado do acabamento no contorno da cauda (Fotografia da autora).

Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	<i>Palais Galliera - Museu da Moda da Cidade de Paris</i>
Inventário n°	
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Mantô de vestido feminino de corte
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	1825 d. C.
Matéria	Tule ; cetim e laminas de ouro
Técnica	Tule de seda bordado de pequenos motivos
Dimensões (cm)	
Descrição	Mantô de vestido femino de corte confeccionado em cetim branco, coberto por tule e bordado com pequenos motivos em lâmina de ouro. Bordado em fios de ouro. Na extremidade, bordado trançado em todo o contorno da peça com lâminas de ouro. Peça forrada em cetim de seda pura branco, recoberta de tule de seda e bordada com lâminas de ouro em tranças.
Incorporação	Compra: Mme. Granblounay
Origem/Historial	Pertenceu à Condessa de Corbières



Fig. 161 - Fragmentos de tecido e fragmentos de bordado.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 162 - Fragmentos de tecido e fragmentos de bordado.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 163 - Detalhe da Cauda: tecido bordado.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 164 - Cauda - Detalhe da pala (faixa) bordada para servir de ornamento na composição do traje.
(Fotografia da autora)

Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 165 - Detalhe da pala bordada (faixa).
Ela será anexada na parte de trás do vestido de corpo alto.
(Fotografia da autora)

Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 166 - Detalhe da pala bordada (faixa).
Ela será anexada na parte de trás do vestido de corpo alto.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 167 - Detalhe da pala bordada (faixa)
Ela será anexada na parte de trás do vestido de corpo alto.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 168 - Detalhe da pala bordada (faixa).
Ela será anexada na parte de trás do vestido de corpo alto.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris

Cauda de Vestido de Corte - Bordada - Vermelha



Fig. 169 - Cauda de Vestido de Corte - Bordada - Vermelha.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	<i>Palais Galliera - Museu da Moda da Cidade de Paris</i>
Inventário nº	4749
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Mantô de vestido feminino de corte
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	Primeiro Império - 1810 d. C.
Matéria	Sarja de lã vermelha
Técnica	Sarja de lã vermelha, bordada.
Dimensões (cm)	
Descrição	Mantô de vestido feminino de corte. Confeccionado em sarja (tecido entrançado de lã, algodão ou seda) de cor vermelha (rouge). Bordado em fios de seda multicolorida formando pequenos motivos vegetalistas e florais. Na extremidade, barra formando motivos florais em lâminas de ouro. Peça franzinda no alto e Forada em cetim creme. Detalhe de ornamento.
Incorporação	Compra: doação da Contessa de Brantes
Origem/Historial	Pertenceu à Imperatriz Marie Louise



Fig. 170 - Cauda de Vestido de Corte - Bordada - Vermelha.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 171 - Cauda de Vestido de Corte - Bordada - Vermelha.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 172 - Cauda de Vestido de Corte - Bordada - Vermelha.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 173 - Cauda de Vestido de Corte - Bordada - Vermelha.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 174 - Cauda de Vestido de Corte - Bordada - Vermelha.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 175 - Cauda de Vestido de Corte - Bordada - Vermelha.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 176 - Cauda de Vestido de Corte - Bordada - Vermelha.
(Fotografia da autora)
Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Da esquerda para direita e de cima para baixo:
Fig. 177 - Detalhes da Cauda de Vestido de Corte - Bordada - Vermelha. **Fig. 178** - Detalhe do bordado no tecido.
Fig. 179 - Bordado na barra; **Fig. 180** - Ampliação do bordado. **Fig. 181** - Detalhe na barra bordada.
Fig. 182 - Bordado ampliado. **Fig. 183** - Forro de cetim da cauda bordada. **Fig. 184** - Detalhe do franzido do alto da cauda.
(Fotografia da autora)

Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 185 - Cauda de Vestido de Corte - Bordada - Vermelha. A peça deve ser guardada dobrada e cuidadosamente embrulhada no papel de seda.

(Fotografia da autora)

Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 186 - Cauda de Vestido de Corte - Bordada - Vermelha. A peça deve ser guardada dobrada e cuidadosamente embrulhada no papel de seda.

(Fotografia da autora)

Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris

Vestido de Corte laminado de prata



Fig. 187 - Vestido de Corte bordado laminado de prata, com cauda bordada no mesmo padrão do vestido.
(Fotografia da autora)

Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	<i>Palais Galliera - Museu da Moda da Cidade de Paris</i>
Inventário nº	1997
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Vestido feminino de corte
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	1810 d. C..
Matéria	Renda (dentelle) com aplicação.
Técnica	Renda (dentelle) com aplicação.
Dimensões (cm)	
Descrição	Vestido forma Império confeccionado em renda de prata com aplicação de bordado em pequenos motivos ao longo do vestido. A barra do vestido toda bordada em motivos florais. Grande decote quadrado, cortado por baixo do peito, com aplicação de tira de cetim de seda creme. Manga curta de corte reto. Corpo forrado com cetim de seda pura. Peça em estado muito frágil.
Incorporação	Compra: Casa de venda Rigaud
Origem/Historial	Pertenceu à Imperatriz Marie Louise



Da esquerda para direita e de cima para baixo:
Fig. 188 - Detalhes do Vestido de Corte, laminado prata e cauda com barra bordada com o padrão do vestido. **Fig. 189** - Detalhe da barra bordada e na barra do vestido. **Fig. 190** - Detalhe do corpo alto com decote amplo e detalhe de mangas.
(Fotografia da autora)

Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Da esquerda para direita e de cima para baixo:
Fig. 191 - Detalhes do Vestido de Corte laminado prata, cauda com barra bordada e com o padrão do vestido. **Fig. 192** - Detalhe da barra bordada e da barra do vestido. **Fig. 193** - Detalhe do corpo alto com decote amplo e detalhe de mangas.
(Fotografia da autora)

Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris

Vestido de Corte bordado e laminado prata



Fig. 194 - Vestido de Corte bordado e laminado de prata, com cauda bordada no mesmo padrão do vestido.
(Fotografia da autora)

Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Palais Galliera – Museu da Moda da Cidade de Paris
Inventário nº	5406
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Vestido feminino de corte
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Desconhecido
Datação	1824 d. C.
Matéria	Tule; cetim e laminas de ouro
Técnica	Tule de seda bordado de pequenos motivos
Dimensões (cm)	
Descrição	Vestido de corpo alto de cetim branco recoberto de tule de seda bordada. Tule inteiramente bordado de pequenos motivos ao longo do vestido. A barra da saia larga é bordada com lâminas de prata em motivos florais em alto relevo e com ornamento em laminas de prata trançadas. Grande decote redondo, com busto realçado pelo corte, com aplicação de tule rebordado em lâmina prata. Cortado por baixo do peito, com aplicação de ornamento de lâminas de ouro trançadas. Saia comprida de corte reto; manga bufante curta bordada com lâminas de prata. Corpo forrado com cetim de seda pura branca.
Incorporação	Compra: doação de Jean de Bernou
Origem/Historial	Pertenceu à Marquesa Anjoron



Da esquerda para direita e de cima para baixo:

Fig. 195 - Vestido de Corte - Detalhe do corpo alto, busto realçado pelo recorte no tecido. Detalhes do vestido laminado prata e cauda com barra bordada com o mesmo padrão do vestido; **Fig. 196** - Detalhe da manga balão bordada com aplicações de cetim nos recortes da manga; **Fig. 197** - Vestido de Corte - Destaque para a saia longa. **Fig. 198** - Detalhe de bordado na saia; **Fig. 199** - Detalhe do bordado na barra do vestido. **Fig. 200** - Detalhe do bordado na saia.

(Fotografia da autora)

Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris



Fig. 201 - Vestido de Corte - Detalhe do corpo alto, busto realçado pelo recorte no tecido. Detalhes do vestido laminado prata; **Fig. 202** - Detalhe da manga balão bordada com aplicações de cetim nos recortes da manga. Destaque para a saia longa, bordada. Detalhe do bordado na barra do vestido.
(Fotografia da autora)

Palais Galliera - Musée de la Moda de la Ville de Paris

ANEXO 4

VESTUÁRIO ESTILO IMPÉRIO

1 – *Victoria & Albert Museum, London*

Coleção de vestuário Estilo Império 1796-1820

No *Victoria & Albert Museum*⁴⁹⁸, pôde-se visitar a exposição permanente do acervo de vestuário, do qual constam os trajes e acessórios da indumentária da Moda - Estilo Império. Puderam-se registrar muitas peças de vestuário, porém, das quais, só foram apresentadas as peças mais significativas, relacionadas ao presente estudo. As peças escolhidas para a exposição local o são pela curadoria do museu. Algumas delas, tanto quanto outras obras de arte pictográficas, foram deslocadas para outros espaços ou para outros museus de acordo com a agenda de exposições, dificultando o acesso a algumas obras especificamente já antecipadamente selecionadas para análise.

No local, fotografaram-se 22 peças de vestimenta feminina e de acessórios do Estilo Império selecionadas do acervo permanente do *Victoria & Albert Museum London*, para um total aproximativo de 220 fotos. Os Vestidos de Corte apresentados pertenceram a aristocracia inglesa, confirmados pelas notas de apresentação de cada quadro de exposição e constatado localmente pela qualidade do tecido, do corte e talhe da roupa, adereços e adornos no traje (cf. Anexo 3). Eles foram expostos, no presente trabalho, em ordem cronológica e partindo-se do primeiro modelo simbólico da voga Estilo Império, que na Inglaterra denominou-se neoclássico, e marcado pela sua importância no contexto histórico da época, até os trajes e as peças do vestuário que já prenunciavam a transição daquele estilo para o novo, quando a Moda mostrava uma nova configuração para vestidos mais amplos e volumosos.

⁴⁹⁸ Visita feita à reserva do acervo do *Victoria & Albert Musum*, em Cromwel Gardens, South Kensington, Cromwel Road, London, em 12/04/14, sem o acompanhamento da curadoria do Patrimônio de Vestuário Estilo Império.

ANEXO 4

VICTORIA & ALBERT MUSEUM OF LONDON

Vestido Feminino



Fig. 203 - Vestido de Estilo Império de cambraia de linho bordada, com corpo alto e decote quadrado; mangas longas; saia reta na frente e cauda na parte de trás da saia do vestido.

(Fotografia da autora)

Victoria & Albert Museum, London

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Victoria & Albert Museum, London
Inventário nº	
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Vestido /Feminino (“camisola Grega”)
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Inglaterra
Datação	1760 d.C. - 1780 d.C.
Matéria	Cambraia de linho
Técnica	Linho
Dimensões (cm)	Altura (frente): 78 cm; largura (costas): 55 cm.
Descrição	Vestido em cambraia de linho rebordada, com corpo alto, decote em formato quadrado realçando o busto. Mangas longas e mais ajustadas, terminando com punhos. Frente do vestido de saia longa de corte reto; as costas da saia franzida e avolumada, terminando em cauda. A barra da cauda da saia do vestido é ornamentada com bordados delicados em motivos florais.
Incorporação	



Fig. 204 - Vestido de Estilo Império de cambraia de linho bordada; **Fig. 205**- Vestido de Estilo Império de cambraia de linho bordada. Saia de corte reto na frente e cauda na parte de trás do vestido; **Fig. 206** - Saia de corte reto na frente do vestido. **Fig. 207** - Detalhe da cauda na parte de trás do vestido; **Fig. 208** - Detalhe das mangas longas com punhos e vestido de corpo alto; **Fig. 209** - Detalhe da saia franzida no alto do corpo do vestido.

(Fotografia da autora)

Victoria & Albert Museum, London

Vestido Feminino



Fig. 210 - Vestido de tafetá de seda pura, de corpo alto, mangas longas e bufantes na parte superior, gola e decote alto, saia reta na frente e franzida na parte de trás do vestido.

(Fotografia da autora)

Victoria & Albert Museum, London

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Victoria & Albert Museum, London
Inventário nº	
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Vestido /Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Inglaterra
Datação	1760 d.C. - 1780 d.C.
Matéria	Seda; tafetá de seda pura.
Técnica	Seda.
Dimensões (cm)	Altura (frente) 78 cm; largura (costas): 55 cm.
Descrição	Vestido com corpo alto, decote aberto na frente; com gola larga; paletas recortadas e costuradas enfeitando a parte frontal do corpo, realçando o busto. Mangas longas. A parte de cima das mangas, curtas e bufantes, com detalhes de tecidos formando gomos; parte debaixo da manga mais ajustada e terminando com punhos. Frente do vestido, saia longa de corte reto; costas com saia franzida e avolumada; barra da saia trabalhada também com tecidos costurados formando gomos para ornamentar a saia. Lembra a técnica de Pathwork.
Incorporação	Compra: Casa Antiquália
Origem/Historial	Pertenceu à Coleção Vilhena



Fig. 211 - Vestido de passeio (1827-1829) de tafetá de seda pura, de corpo alto, mangas longas e bufantes na parte superior, gola e decote alto, saia reta na frente e franzida na parte de trás do vestido.
(Fotografia da autora)
Victoria & Albert Museum, London



Fig. 212 - Vista da lateral do vestido de passeio de tafetá de seda pura, de corpo alto, mangas longas e bufantes na parte superior, gola e decote alto, saia reta na frente e franzida na parte de trás do vestido. **Fig. 213** - Vista da parte de trás do vestido, com destaque para o acabamento da manga. A modelagem do vestido encontra-se no Livro de Janet Arnold.
(Fotografia da autora)
Victoria & Albert Museum, London

Vestido Feminino



Fig. 214 - Vestido de baixo em algodão cru, com corpo de cintura alta com fitas em laços para os ajustes, mangas bufantes e caídas, decote amplo e baixo. Saia reta na frente e franzida na parte de trás do vestido. **Fig. 215** - Detalhe do recorte no corpo do vestido anuncia a nova voga de cintura mais baixa.

(Fotografia da autora)

Victoria & Albert Museum, London

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Victoria & Albert Museum, London
Inventário nº	
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Vestido íntimo/Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Inglaterra
Datação	1760 d.C. - 1780 d.C.
Matéria	Cambraia de linho; algodão.
Técnica	Linho; algodão.
Dimensões (cm)	Altura (frente): 78 cm; largura (costas): 55 cm.
Descrição	Vestido íntimo, vestido de se usar debaixo da denominada veste ou traje. Desenhado para se vestir sob o vestido principal para dar forma e volume; para realçar o vestido. Corpo alto com decote profundo e quadrado; paletas recortadas e costuradas formando uma estrutura rígida para o busto. Mangas curtas e bufantes para darem mais volume às mangas do vestido de cima. Frente com saia longa de corte reto e costas com saia franzida e avolumada. Corpo alto ajustado nas laterais por pequenos laços de fita do próprio tecido. Barra da saia trabalhada em tomas de diferentes tamanhos.
Incorporação	Compra: Casa Antiquália
Origem/Historial	Pertenceu à Coleção Vilhena

Vestido Feminino



Fig. 216 - Vestido de festa de tafetá de seda pura e veludo preto, de corpo alto, mangas curtas e bufantes na parte superior, decote arredondado, saia reta na frente e franzida na parte de trás do vestido **Fig. 217** – Realce para o detalhe do recorte em tiras verticais para ornar o corpo do vestido.

(Fotografia da autora)

Victoria & Albert Museum, London

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Victoria & Albert Museum, London
Inventário nº	
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Vestido/Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Inglaterra
Datação	1760 d.C. - 1780 d.C.
Matéria	Seda negra; tafetá de seda pura; veludo em monocromia.
Técnica	Seda; veludo; bordado
Dimensões (cm)	Altura (frente): 78 cm; largura (costas): 55 cm.
Descrição	Vestido de tafetá de seda pura e veludo negro; corpo alto com recortes no busto, formando um desenho verticalizado na composição da seda com o veludo. Decoração floral e vegetalista. Decote redondo. Frente com saia longa de corte reto e costas da saia franzida e avolumada; com barra larga, rebordada com lâminas douradas em motivos florais. Mangas curtas e bufantes enfeitadas com rendas.
Incorporação	Compra: Casa Antiquália
Origem/Historial	Pertenceu à Coleção Vilhena

Vestido Feminino



Fig. 218 - Vestido de cetim e tule rebordado em laminado de ouro, corpo de cintura alta com faixa para os ajustes, mangas bufantes com punhos em babados de renda, decote amplo e arredondado, saia reta na frente e franzida na parte de trás do vestido, faixa ricamente bordada na barra da saia. **Fig. 219** - Detalhe do recorte no corpo do vestido e para saia franzida na parte de trás do vestido. Vestido originário da França.

(Fotografia da autora)

Victoria & Albert Museum, London

FICHA DE INVENTÁRIO

Museu	Victoria & Albert Museum, London
Inventário nº	
Supercategoria	Arte
Categoria	Traje
Denominação	Vestido/Feminino
Autor	Desconhecido
Local de Execução	Londres
Datação	1760 d.C. - 1780 d.C.
Matéria	Seda; fios de seda policroma; fio de lâmina dourada; tule bordado.
Técnica	Seda lavrada e espolinada.
Dimensões (cm)	Altura (frente): 78 cm; largura (costas): 55 cm.
Descrição	Vestido de seda lavrada com fio dourado e espolinada com fios policromos, formando decoração floral e vegetalista. Decote redondo. Frente com corpo alto e babados recortados. Saia frente corte reto, costas franzida e avolumada; longa com barra larga, rebordada com lâminas douradas em motivos florais. Mangas longas e bufantes, com babado em rendas.
Incorporação	Compra: Casa Antiquália
Origem/Historial	Pertenceu à Coleção Vilhena

ANEXO 5

2 – *Croquis**, *Moulage**, Modelagem, Modelo, Moldes das vestimentas

2.1 – *Moulage**, Modelagem, *Croquis** e Moldes

A investigação sobre a indumentária, a história e os registros em ilustrações de obras literárias, em publicações sobre história da arte e em obras de arte, nos possibilitam um vislumbre do que vem a ser uma vestimenta. No entanto, para se compreender uma vestimenta é necessário conhecer o seu processo de confecção. Para isso, é preciso passar pelas várias etapas da construção da roupa. Primeiramente, parte-se dos *croquis** ou esboços para a peça e, após isso, executa-se a *moulage** ou modelagem. Finaliza-se o modelo e, este aprovado, parte-se para a confecção dos moldes e posteriormente realização dos cortes. Emma von Sichart ⁴⁹⁹ enuncia bem quando diz: “o corte de um traje não pode ser descrito em palavras: na verdade, precisamos conhecê-lo graficamente para poder apreciar seu efeito.”

Na antiguidade do Ocidente Europeu surge a técnica da *moulage** na História da roupa. As vestes da antiguidade eram modeladas tridimensionalmente, e segundo Schacknat, essa técnica poderia ser considerada como a antecessora da *moulage**. Na Idade Média, quando os primeiros cortes de roupa começaram a aparecer, provavelmente o processo de criação se iniciava com a *moulage**. Os tecidos eram modelados, enrolados e aplicados envolvendo o corpo, criando volume e uma configuração para o traje. Embora a forma básica do vestuário feminino tenha se mantido, houve mudanças na maneira de expressá-la.

Modelagem, *moulage**, ou *drapping*, como é denominada em inglês é uma técnica que consiste na criação e produção da vestimenta em três dimensões. Essa técnica permite moldar a roupa no corpo, através da aplicação do tecido envolvendo as partes distintas do corpo. A etapa seguinte é transferir cada parte da vestimenta para o molde no plano bidimensional. O termo francês *moulage** vem da palavra *moule**, denominada molde na língua portuguesa, que significa “dar forma a um objeto com o auxílio de um molde”. Portanto, *moulage** significa moldar, que vem a ser o princípio da modelagem ⁵⁰⁰. Para o desenvolvimento da modelagem é imprescindível que se trabalhe com a exatidão das medidas, o que conferirá precisão ao molde. A *moulage** é uma técnica frequentemente utilizada na costura, nas mais famosas *Maisons de Mode*. A *moulage** teve seu início na Antiguidade, seu auge na década

⁴⁹⁹ SICHART, Emma von. In KÖHLER, Carl. História do vestuário. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 6.

⁵⁰⁰ Ibidem, p. 9.

de 50. O retorno à técnica da *moulage** na alta costura, deu-se em meados da década de 80. É considerada uma arte que envolve a criação do traje, passo este que antecede ao processo da modelagem ou da confecção dos moldes.

Segundo o historiador do vestuário James Laver, toda construção de roupa se baseia em dois princípios básicos: *moulage** (modelagem tridimensional) ou modelagem plana (bidimensional). Neste último caso, o corpo fica em primeiro plano e o material é cortado de acordo com o molde correspondente às medidas de comprimento e largura. As peças recortadas são unidas por costura, resultando em uma forma espacial definitiva, ao contrário de uma roupa modelada por *moulage**, que não tem forma fixa.⁵⁰¹

A técnica da *moulage** consiste em se trabalhar uma forma tridimensional. Design (criação, projeto) e moldes são feitos simultaneamente, da seguinte maneira: o tecido (por vezes cortado em moldes provisórios) é disposto em determinadas formas sobre um busto ou sobre o corpo humano para criar o esboço de um projeto ou apenas uma primeira ideia. Essa forma de trabalho propicia a grande liberdade de ação, pois o único fator limitador no processo criativo é o próprio corpo e o material a ser usado. Muitos designers consideram a *moulage** como parte essencial do processo de design. Esse árduo processo permite-nos desenvolver, visionar antecipadamente e experimentar novas ideias e formas. Um molde básico surge e ele é usado para modelar novas formas. Essas duas abordagens da confecção, por modelagem plana e por *moulage**, não são excludentes. Uma combinação de moldagem têxtil sobre o corpo – processo de *moulage** – e de roupas sob medida é possível através da *moulage** moderna, uma arte e uma técnica artesanal minuciosa de desenvolvimento de peças do vestuário.

O material usado na *moulage** é chamado de *toile*, termo francês que significa tela e, por extensão, um tipo de tecido. Na prática vários tipos de tecido já foram utilizados nessa técnica. No passado usava-se *musseline* fina e macia de algodão. Atualmente, o tecido mais usado é o algodão cru nas suas mais diversas espessuras. O tecido deve ser preferencialmente liso e de cor clara, para evidenciar a forma. A *moulage** deve ser desenvolvida em um *toile* que corresponda tanto quanto possível à gramatura do tecido em que o produto final será produzido. As peças de roupa feitas a partir de técnicas de *moulage** também são chamadas de *toile** e a pessoa que produz *toiles* é denominada, em português, de *toilista* ou de *modelista*. Concluída a *toile**, as peças para a composição das vestimentas são desmontadas,

⁵⁰¹ SCHACKNAT, Karin. In. DUBURG, Rix van der Tol. *Moulage: arte e técnica no design de moda*. Porto Alegre: Bookman, 2012, p. 9.

as partes são separadas para servirem de molde como peça final, ou no caso presente uma peça do vestuário.

Os moldes devem ser cortados em partes engenhosamente criadas, para depois serem costuradas entre si e poderem produzir um todo tridimensional. Essa técnica só surgiu a partir do século XIV. Existem muitas informações históricas sobre o vestuário, sobre as diferentes cores e sobre os têxteis, sobre os aspectos socioculturais do vestuário e da Moda, entretanto pouco se sabe sobre a passagem desenvolvida entre a concepção de uma ideia e de sua realização. Até onde se sabe, foi na Espanha que o primeiro livro sobre a arte da costura surgiu em 1580. Apesar de algumas especulações, não há registros comprovando o período de início do processo de criação pelo método da *moulage** e da modelagem. É provável que este processo tenha começado no século XV, segundo evidência dos muitos detalhes encontrados nas peças de vestuário a partir dessa época. Os alfaiates e costureiros, cada um a sua maneira, devem ter criado seus próprios métodos para criar volumes.

Para Karin Schacknat, a *moulage** poderia ser chamada de escultura em tecido. Ela é considerada a alma da alta costura ⁵⁰². Através da modelagem percebe-se uma dinâmica da forma nas várias peças do vestuário. A dinâmica entre forma e Moda dá-se através dessa estruturação ⁵⁰³. A *moulage* é a melhor maneira de se perceber a individualidade e a exclusividade de um determinado processo que envolve o corpo. Expressado através da modelagem plana, o molde pode ser reproduzido com antecedência na *toile* (tecido), de modo que a modelagem possa ser executada com base no efeito desse molde. Quando a *toile* está pronta é medido em um modelo; as mudanças são feitas e registradas na *toile*. O modelista (*toilista*) deve saber exatamente quais as mudanças que precisam ser feitas na *toile* (tecido). Após todos os ajustes necessários a *toile*, esta é completamente desmontada e as partes do molde são desenhadas em papel ou cartolina, a partir do qual o modelo definitivo é cortado no tecido apropriado. Para se produzir uma *toile*, deve-se começar sempre pelas medidas da pessoa. A maneira correta para se alcançar maior precisão é obter as medidas da pessoa que tenham vestido antecipadamente roupas ajustadas ao corpo. Ela deve deixar o corpo numa posição confortável. Hoje as medidas seguem um padrão, tendo a fita métrica como recurso de utilização. Em outros tempos, as medidas dos clientes eram feitas com tiras de papel (a fita métrica não existia até meados do século XIX) ⁵⁰⁴. Neste caso, o alfaiate usava essas medidas para desenhar o molde diretamente sobre os tecidos.

⁵⁰² Ibidem.

⁵⁰³ CIDREIRA, Renata Pitombo. *As formas da Moda*. São Paulo: Anna Blume, 2013, p. 13.

⁵⁰⁴ Op. cit., p. 13.

Para dar continuidade ao trabalho de análise das vestimentas Estilo Império, sentiu-se a necessidade de conhecer o processo da modelagem de forma prática. Para isso, tomou-se como base os desenhos de moldes de Carl Köhler e de Janet Arnold ⁵⁰⁵ para confeccionar a modelagem das vestimentas. Foram feitos então, em Portugal, os moldes para as vestes, com o auxílio da modelista lusitana Srt^a. Margarida. Posteriormente, quando se decidiu pela confecção das vestes femininas foi necessário refazer os moldes baseados nas medidas das modelos brasileiras. Partiu-se para confecção de quatro trajas que serviram para a exposição na defesa da tese, conforme pode-se verificar em Anexo 5.

2.2 – *Croquis*, Modelos e Moldes das vestimentas

CROQUIS



Fig. 220 – *Croquis* e modelagem do livro de Janet Arnold.⁵⁰⁶ Desenho de traje do Estilo Império. Vestido longo de corpo alto, com saia reta na frente e franzida atrás, formando uma pequena cauda.
Victoria & Albert Museum, London.

⁵⁰⁵ ARNOLD, Janet. *Patterns of Fashion 2 - Englishwomen's dresses and their construction - c. 1860-1940*. QSM Bookman, p. 246.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p. 241.



Fig. 221- *Croquis e modelagem do livro e Janet Arnold.*⁵⁰⁷
 O desenho acima refere-se a um traje pertencente a exposição permanente do setor de vestuário.
Victoria & Albert Museum, London.

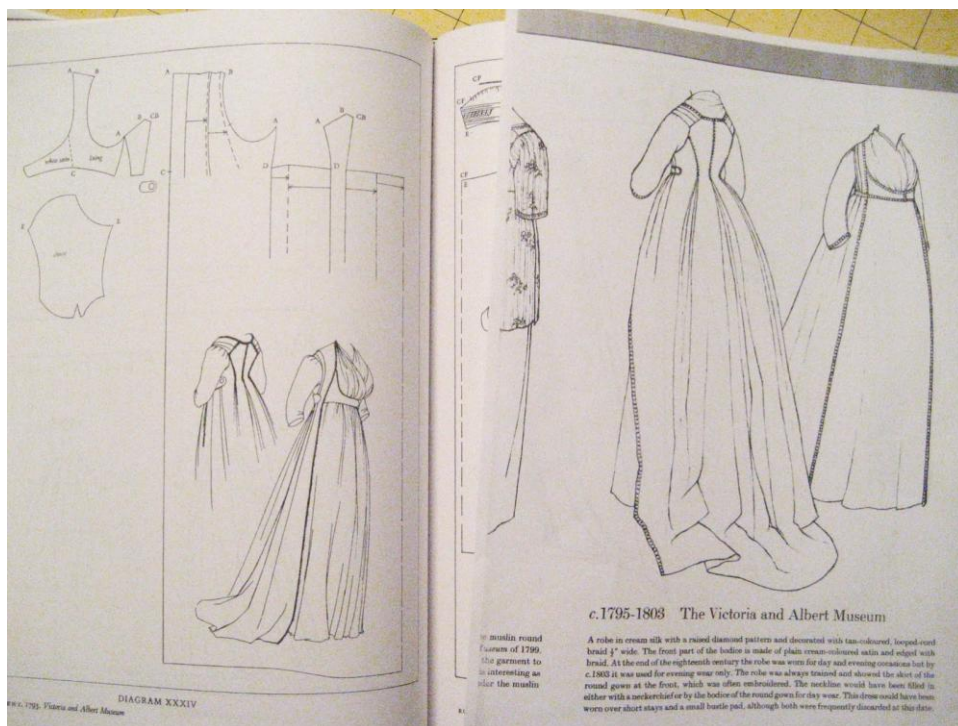


Fig. 222 – *Croquis e modelagem do livro de Janet Arnold*
Victoria & Albert Museum, London.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 247.

CROQUIS, MODELAGEM e MOLDES DOS TRAJES

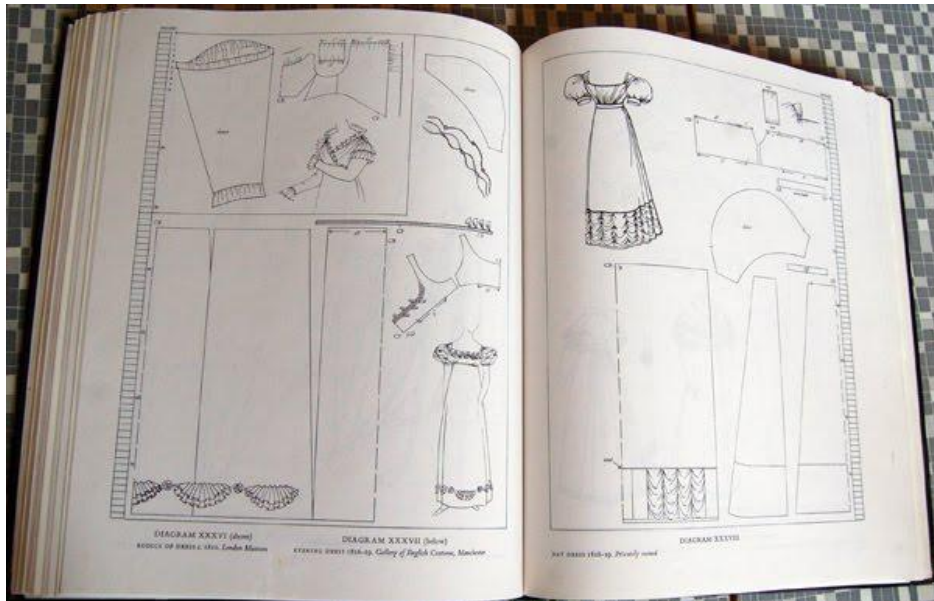


Fig. 223 - Croquis e modelagem do livro e Janet Arnold ⁵⁰⁸.



Fig. 224 - Croquis de Janet Arnold.

O desenho à direita se refere a um traje pertencente à exposição permanente. *Victoria & Albert Museum, London.*

⁵⁰⁸ Ibidem, p. 247.

2.3 – Croquis, Modelos e Moldes das Vestimentas

MOLDES DOS TRAJES

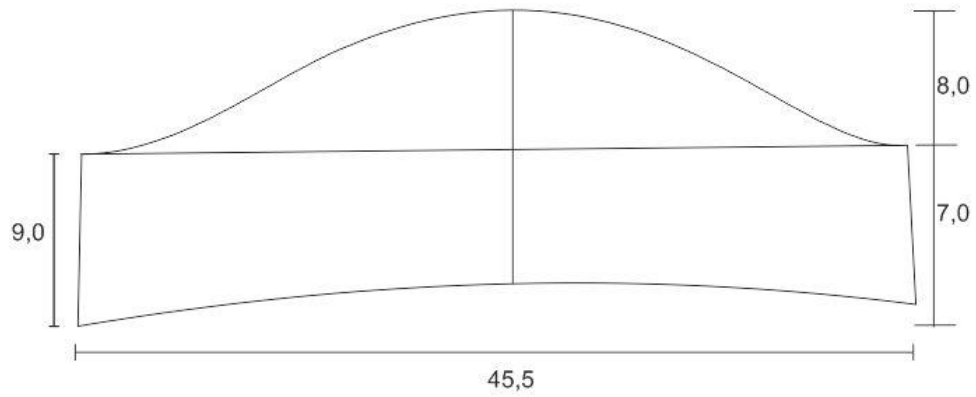


Fig. 225 - Molde manga bufante

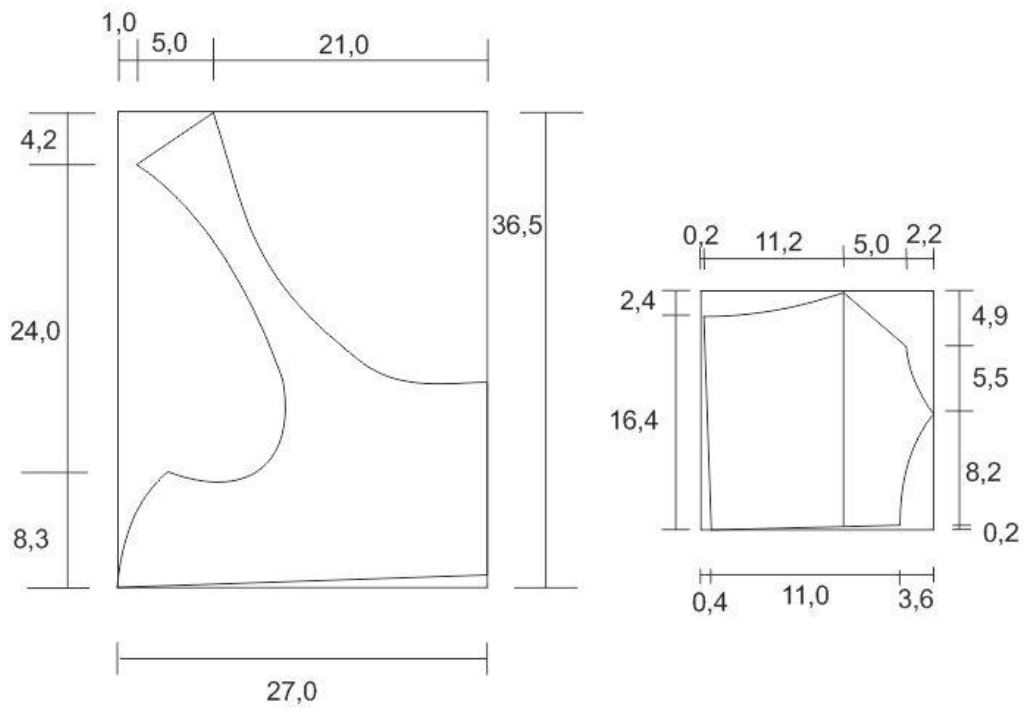


Fig. 226 - Peça do molde do corpo. **Fig. 227** - Peça do molde do corpo.
Molde para corpo do vestido frente e costas.

MOLDES DOS TRAJES

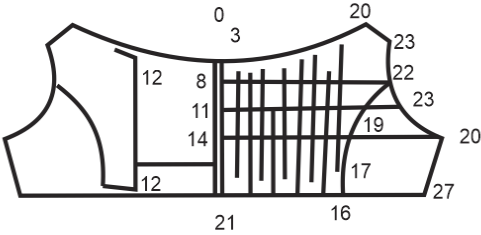
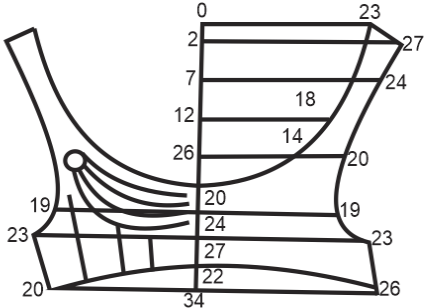


Fig. 228 - Molde o corpo do vestido: frente.

Fig. 229 - Molde para corpo do vestido: costas.

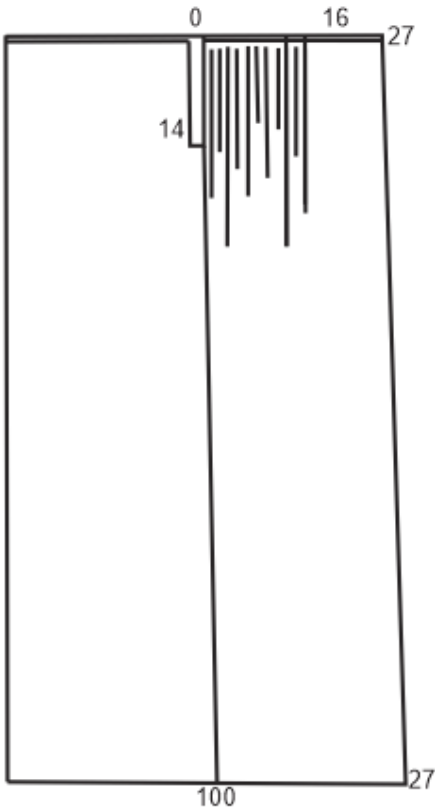
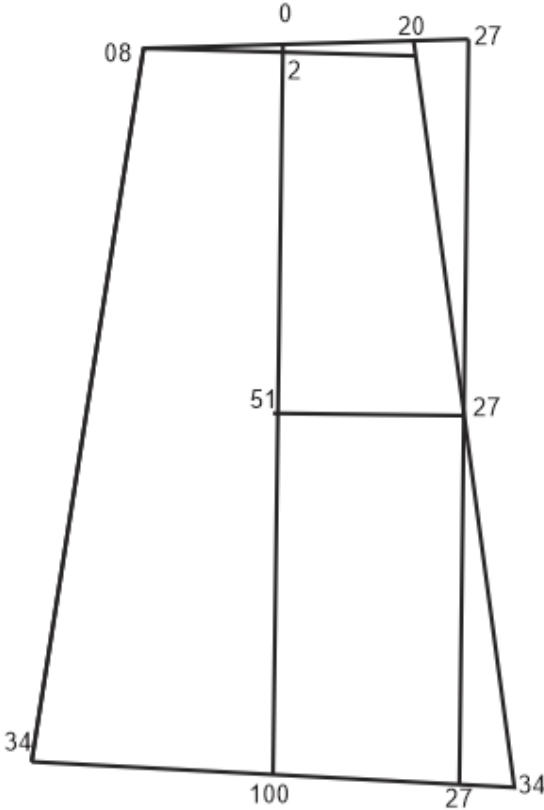


Fig. 230 - Molde para saia: frente.

Fig. 231 - Molde para saia: costas.

MOLDES DOS TRAJES

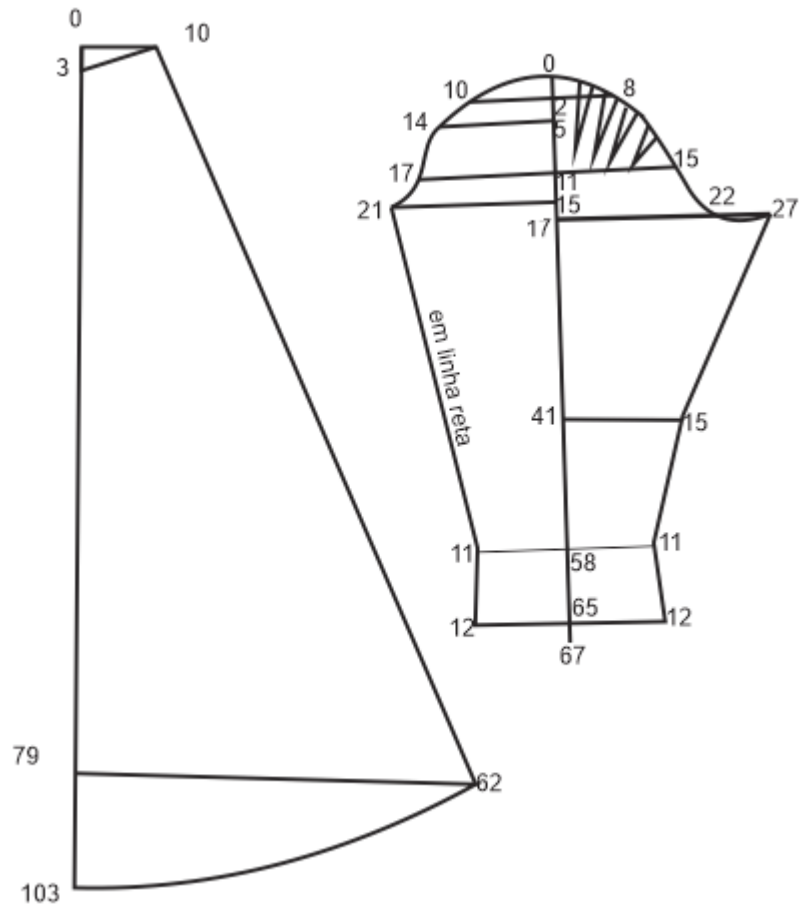


Fig. 232 - Molde para saia longa com calda (esquerda)

Fig. 233 - Molde para manga longa bufante (direita)

MOLDES DOS TRAJES

Três peças do molde para corpo alto de vestido.

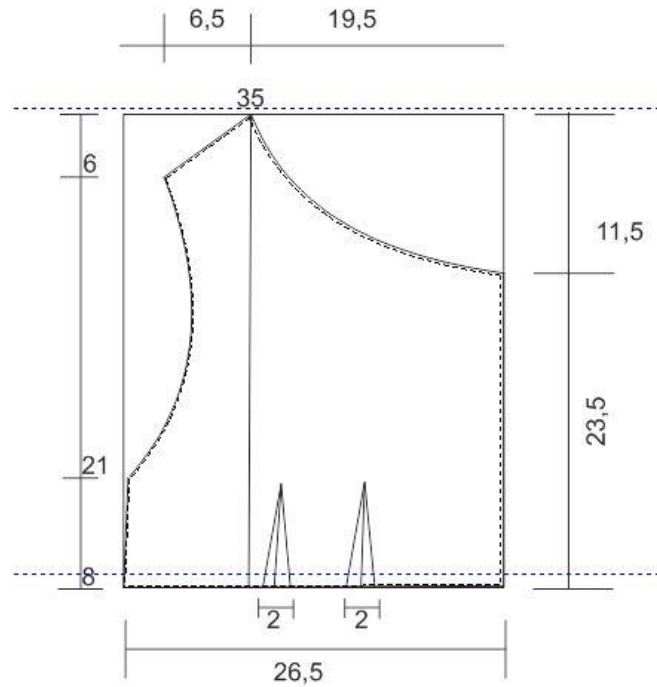


Fig. 234 - Molde para o corpo do vestido (peça 1).

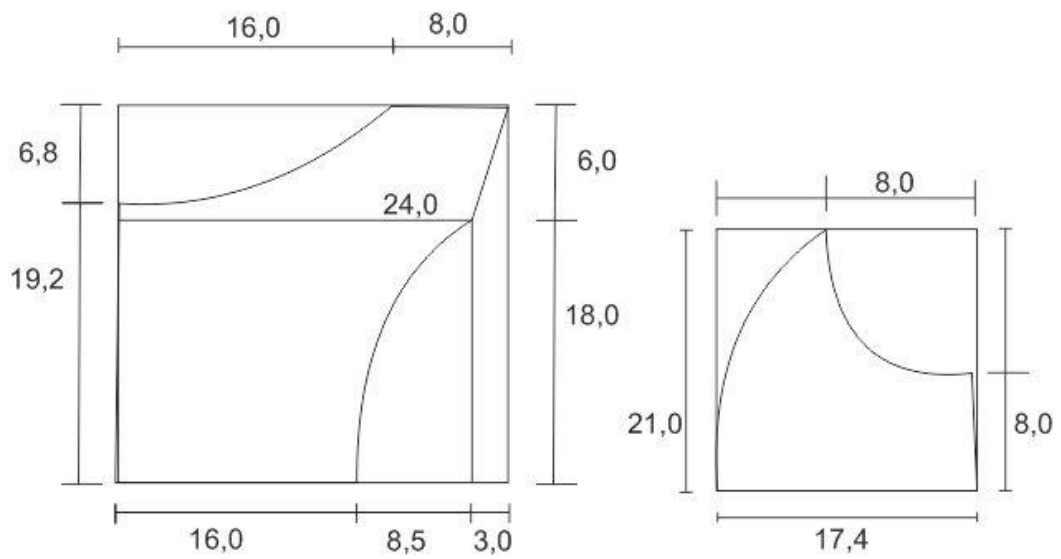


Fig. 235 - Molde para o corpo do vestido (peça 2). Fig. 236 - Molde para o corpo do vestido (peça 3).

Molde para corpo do vestido frente e costas.

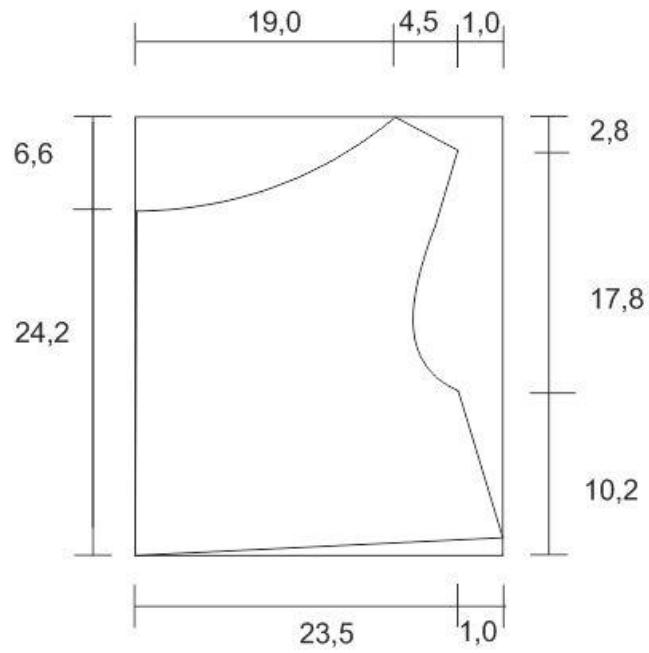


Fig. 237 - Molde para o corpo do vestido (peça 1)

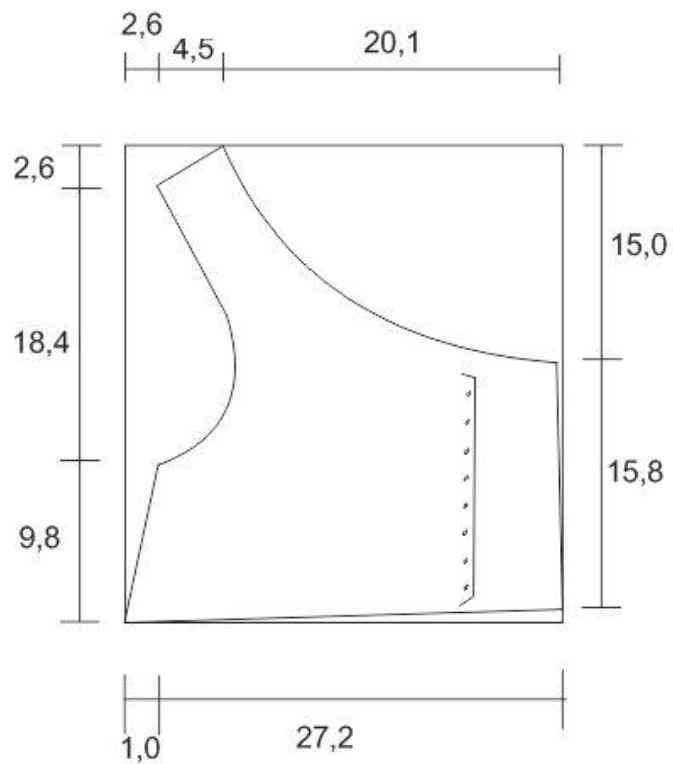


Fig. 238 - Molde para o corpo do vestido (peça 2)

Molde para corpo do vestido frente e costas

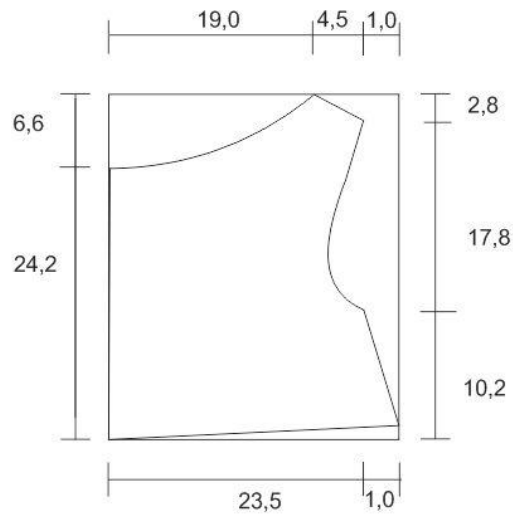


Fig. 239 - Molde para o corpo do vestido (peça 1)

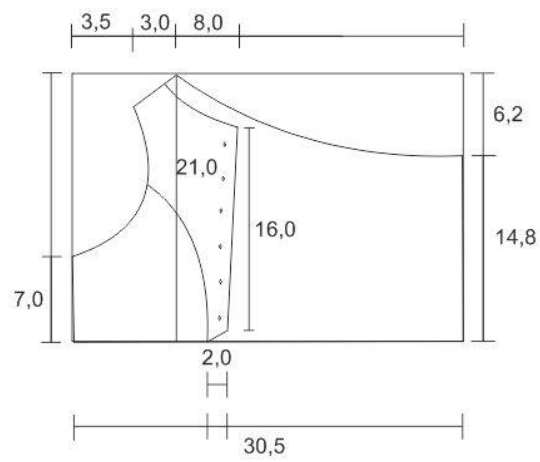


Fig. 240 - Molde para o corpo do vestido (peça 2)

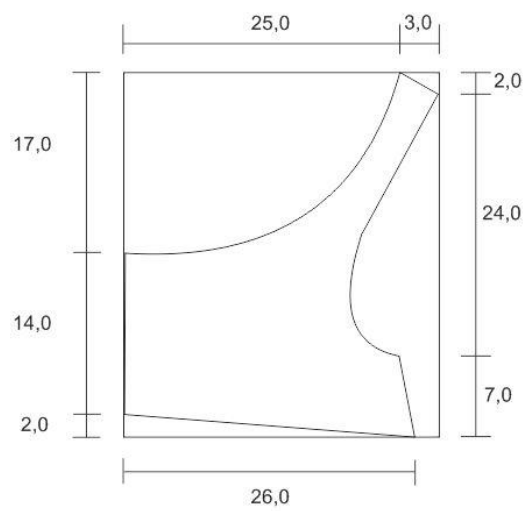


Fig. 241 - Molde para o corpo do vestido (peça 3)