

MARIA ALICE PIASSI DELLALIBERA

**TRAJES E CENAS FEMININAS NO BRASIL DO SÉCULO XIX:
estudo a partir de obras visuais**

Trabalho de conclusão de curso,
apresentado como requisito para a
obtenção de título na modalidade
Bacharelado do curso de Artes Visuais,
pelo Instituto de Artes da UNESP.

Orientação:

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento (IA - UNESP)

Prof^a. Dr^a Isabel Cristina Italiano (EACH - USP),

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

D357t Dellalibera, Maria Alice Piassi, 1998-

Trajes e cenas femininas no Brasil do século XIX : estudo a partir de obras visuais / Maria Alice Piassi Dellalibera. - São Paulo, 2022.
131 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Isabel Cristina Italiano
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Arte - História. 2. Moda e arte. 3. Trajes - História. 4. Roupas femininas. I. Nascimento, José Leonardo do. II. Italiano, Isabel Cristina. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 746.92

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

MARIA ALICE PIASSI DELLALIBERA

**TRAJES E CENAS FEMININAS NO BRASIL DO SÉCULO XIX:
estudo a partir de obras visuais**

Trabalho de conclusão de curso,
apresentado como requisito para a
obtenção de título na modalidade
Bacharelado do curso de Artes Visuais,
pelo Instituto de Artes da UNESP.

Orientação:

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento (IA - UNESP)

Prof^a. Dr^a Isabel Cristina Italiano (EACH - USP),

Trabalho aprovado em 29 de Novembro de 2022.

Banca Examinadora:

Prof. Dr José Leonardo do Nascimento
Orientador - UNESP

Prof. Marco Antonio Baena Fernandes Filho
UNESP

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeira instância a todos os professores da minha família: minha mãe Maria Amélia, minha tia Maria Cecília, meus tios e primos Luís Paulo, Davi, Pietro, e tantos outros que sempre foram fonte de inspiração, incentivo aos estudos e trocas culturais tão importantes que me capacitaram como cidadã. Neste mesmo tópico, agradeço aos meus avós Maria José, Dirce, Lázaro e Luís; meu pai Eder e meu irmão João Pedro. Por todos os ensinamentos e trocas. Responsáveis pelo meu primeiro contato com a arte, costura e interesse pelo passado e a importância da memória.

Agradeço a orientadora prof^a Isabel Italiano, que me acompanhou neste processo de iniciação à vida acadêmica. Sempre me incentivando desde o início da pesquisa. Ao prof. José Leonardo, que esteve conosco desde o primeiro ano da faculdade, me acompanhou neste processo de interesse pela história da arte.

A Elizabeth Horta Correa e ao coletivo Nhanduti de Atibaia.

Às minhas amigas do técnico de moda da ETEC Tiquatira: Bruna Santos, que sempre me auxiliou nas modelagens; Álvaro, Henrique e Victória.

Aos meus queridos amigos Diego, Karol, Lariela, Vinícius. Por todas as risadas, companhia, ajuda e grupos de trabalho dentro e fora da UNESP.

Ao Fernando, que sempre acreditou e me apoiou. Aos meus caros amigos Enzo, Gabriel, Guilherme, Ivone, Luigi, Mateus, Pedro, Thiago, Victor, que estiveram comigo nos anos difíceis da pandemia de Covid.

RESUMO

A primeira metade do século XIX no Brasil foi um momento de significativas mudanças nos âmbitos culturais e sociais. Destaca-se a vinda da família real e a independência, a qual completa 200 anos neste ano de 2022. A moda, em sua maneira de como as roupas apresentam um espelho do ideal de uma sociedade, em determinados períodos e seus respectivos movimentos artísticos, é uma importante fonte para análise histórica deste contexto brasileiro. Adjunto a isto, as iconografias como pinturas, gravuras, desenhos e impressões, revelam subsídios visuais detalhados e de fácil entendimento. Resultando assim, em um panorama de como os trajes eram utilizados e confeccionados. Quando se trata das vivências das mulheres brasileiras, esses aspectos analíticos são bem evidentes. O estudo parte das indumentárias vistas em obras do início do século XIX: período de aspirações Neoclássicas e desenvolvimento cultural brasileiro, e segue até meados de 1850: período Romântico e de inovações tecnológicas. Busca-se apresentar as características das vestimentas e cenas de mulheres de diversas classes sociais. Em conversa com o ideal estético contemporâneo da época. Sintetizando a forma pela qual a moda pode resgatar e transparecer, a memória e os signos cotidianos destas mulheres na sociedade oitocentista.

Palavras chave: arte - história; moda e arte; trajes - história; roupas femininas; Brasil; missão artística; mulheres; indumentária; século XIX; Debret

ABSTRACT

The first half of the 19th century in Brazil was a time of significant changes in the cultural and social scene. The arrival of the royal family and independence stand out, which completes 200 years in this year 2022. Fashion, in its way of how clothes present a mirror of the ideal of a society, in certain periods and their respective artistic movements, is an important source for the historical analysis of this Brazilian context. Alongside this, iconographies such as paintings, engravings, drawings and prints reveal detailed and easy-to-understand visual aids. Thus resulting in an overview of how the costumes were used and made. When it comes to the experiences of Brazilian women, these analytical aspects are quite evident. The study starts from the costumes seen in works from the beginning of the 19th century: period of Neoclassical aspirations and Brazilian cultural development, and continues until the mid-1850s: Romantic and technological innovations period. The aim is to present the characteristics of the clothes and scenes of women from different social classes. In conversation with the contemporary aesthetic ideal of the time. Synthesizing the way in which fashion can rescue and show the memory and everyday signs of these women in nineteenth-century society.

Keywords: art - history; fashion and art; costumes - history; Feminine clothing; Brazil; artistic mission; women; clothing; XIX century; Debret

ÍNDICE DE FIGURAS

Capa. Uma manhã de quarta-feira santa na Igreja, por Debret (1839)

1. **p. 18** Festa de Reis, Rio de Janeiro, Brasil. Por Carlos Julião, ca. 1770
2. **p. 20** Carlota Joaquina, Rainha de Portugal, com 10 anos de idade, por Mariano Salvador Maella, 1785.
3. **p. 20** Theodosio Gonçalves da Silva e sua mulher D. Ana de Souza Queiros Silva, autor anônimo, 1789.
4. **p. 21** Trajes de mulheres no Brasil, por Carlos Julião (1740-1811), s.d.
5. **p. 24** Paulistas Antigos em 1825, por José Wasth Rodrigues (1891–1957) s.d.
6. **p. 25** Traje modelo império europeu, por Georg Melchior Kraus (1797).
7. **p. 26** Uma família brasileira em 1822, por Henry Chamberlain.
8. **p. 31** Corset 1800-1815: linho e seda.
9. **p. 32** Corset 1805-1810: seda, metal e barbatana.
10. **p. 32** Traje europeu com Spencer, autor anônimo (Dezembro de 1797).
11. **p. 36** Desembarque da Princesa Real D. Leopoldina, por Jean-Baptiste Debret, 1818.
12. **p. 37** Estudo para o retrato de Dona Leopoldina, por Jean-B. Debret (1768-1848) s.d.
13. **p. 37** Vestimenta das Damas da Corte Real do Brasil até abril de 1821, por Debret
14. **p. 38** Corset La Ninon 1820s: algodão.
15. **p. 39** Imperatriz Leopoldina, traje da coroação, por Jean-B. Debret (1768-1848) s.d.
16. **p. 40** Retrato de Dona Leopoldina, por Joseph Kreutzinger (1815)
17. **p. 40** Retrato da Infanta D. Maria Teresa de Bragança, por Nicolas Taunay (1817).
18. **p. 45** Costumes de São Paulo, por Johann Moritz Rugendas (c. 1827-1835).
19. **p. 46** Detalhe costumes de São Paulo (Rugendas) para observação dos douilletes, xale, véu e chapéu.
20. **p. 46** Indumentária de negros e brancos, por Jean-Baptiste Debret, (c. 1817- 1829)
21. **p. 47** As vênus negras do Rio de Janeiro, por Jean-Baptiste Debret (c. 1820-1830).
22. **p. 48** Negra com tatuagens vendendo cajus, por Debret (1827)
23. **p. 49** Retrato de Rita, Rio de Janeiro, Brasil. Por August Earle (c. 1820-24)
24. **p. 50** Mocotós pelados, bolos da Bahia e polvilhos, por Debret (c. 1822)
25. **p. 51** Usos e costumes de alguns habitantes de S. Luis do Maranhão, por Guillobel (1820).
26. **p. 51** Detalhes de estudo de Debret, penteados e turbantes. (1817-1829)
27. **p. 52** Negra Livre quitandeira e negro carregador, por Debret. (1817-1829)
28. **p. 52** Negra comprando Arruda, por Jean-Baptiste Debret (1827).
29. **p. 53** Vendedora de doces, Bahia. Por Maria Callcot Graham (1785-1842) s.d.
30. **p. 54** Mulher no mercado, Bahia. Por Maria Callcot Graham (1785-1842) s.d.
31. **p. 54** Roupas de Feriado, por Maria Callcot Graham (1785-1842) s.d.
32. **p. 55** Concurso de escolares às vésperas do dia de Santo Alexis, por Debret (s/d)
33. **p. 56** Mulher de São Paulo, por Charles Landseer, 1827.
34. **p. 57** Una Señora desfrusada en paseo, por Pancho Fierro - Lima, Peru, c. 1850-1860.
35. **p. 57** Senhoras brasileiras indo à missa, por Henry Chamberlain (1819-1822).
36. **p. 58** Vestimentas de São Paulo, por Adrien Taunay (1825).
37. **p. 61** Madame Jacques-Louis Leblanc, por Jean-August Ingres (1823).
38. **p. 63** trecho do periódico "O Gosto" (n.1, 1843. p.1) revela as primeiras reações brasileiras ao movimento Romântico.
39. **p. 64** itens em trajes do passado.
40. **p. 65** Detalhe de vista da Nossa Senhora da Glória, por Debret
41. **p. 65** Venda em Recife, por Johann Moritz Rugendas (1822-1825).
42. **p. 67** Costumes do Rio de Janeiro, por Johann Moritz Rugendas (1827)
43. **p. 68** Casamento de D. Pedro I e D. Amélia, Debret 1829.
44. **p. 69** Nota a respeito das mangas gigot no século XIX. Espelho Diamantino, n. 1, 1827, p. 3.
45. **p. 70** Madame Monvoisin, por Raymond A. Quinsac Monvoisin (1794-1870) s.d.
46. **p. 71** Retrato de Dom Pedro I com Dona Amélia e sua Filha Maria da Glória. Autor anônimo, década de 1830.

47. p. 72 Dona Maria II, por John Zephaniah Bell (c. 1833).
48. p. 72 Marquesa de Santos, artista anônimo s.d.
49. p. 73 Negras livres vivendo de seu trabalho
50. p. 74 Mulher de Mantilha, por Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive (c. 1840).
51. p. 75 Moça da roça indo à missa, por Joaquim L. de Barros Cabral Teive (1841).
52. p. 76 Imperatriz Leopoldina, por Jean Philippe Goulu (c. 1817).
53. p. 76 D. Januária de Bragança, por Adolphe Dellatre (1805-1854) s.d.
54. p. 77 Dom Pedro II estudando desenho com suas irmãs D. Januária e D. Francisca no Palácio de São Cristóvão, por Adolphe D'Hastrel (1839).
55. p. 77 D. Francisca, D. Pedro II e D. Januária, por Félix-Émile Taunay (1839).
56. p. 78 Corset 1830-1835: algodão, metal e barbatana.
57. p. 78 Corset 1839-1841: seda.
58. p. 79 Ilustração da edição nº 1 de 1839, Correio das Modas.
59. p. 80 Ilustração da edição nº 4 de 1839, Correio das Modas.
60. p. 82 Francisca de Bragança, princesa de Joinville, por Franz Winterhalter, 1844.
61. p. 82 Família indo à missa, por Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, 1841.
62. p. 83 Nº 21 Preta de ballas, por Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive (1840)
63. p. 84 Família indo à missa, por Eduard Hildebrandt, c. 1846-1849.
64. p. 85 Retrato da Baronesa São João da Barra, por J. Baptista Borely, c. 1853.
65. p. 85 Baiana, Anônimo s/d.
66. p. 86 Retrato da Baronesa de Seixo, por Auguste Roquemont, 1845.
67. p. 87 Grupo de negros, (em frente da Igreja de S. Gonçalo), por Luis Schlappriz. (c. 1860)
68. p. 88 D. Francisca Princess of Joinville, autor anônimo, s.d.
69. p. 88 Dona Maria Amélia de Bragança, por Friedrich Dürck, c. 1837-1839.
70. p. 89 Princesa de Joinville, Francisca do Brasil, por Franz Winterhalter, 1846.
71. p. 89 Retrato de Dona Francisca, por Adolphe d'Hastrel, 1843.
72. p. 90 Teresa Cristina, por Johann Moritz Rugendas, 1846.
73. p. 90 Francisco Manuel e suas filhas, por José Correia de Lima, 1850.
74. p. 91 Panorama da cidade do Rio de Janeiro, por Louis Aubrun, 1854
75. p. 93 Isabel, Princesa do Brasil com 12 anos, Victor Fond, 1858
76. p. 94 Princesas Isabel e Leopoldina – Daguerreótipo. Isley Pacheco, c. 1855
77. p. 96 Spencer feminino selecionado para a recriação, c.1815-1820, visto de frente.
78. p. 98 Spencer de um traje de montaria, datado de c.1795-1810, estudado por Janet Arnold.
79. p. 99 Mulher cavalgando em uma mula, por Henri L'Evêque, 1814.
80. p. 99 Traje de passeio, Inglaterra. Por John Bell, 1819
81. p. 100 Morning and evening dresses, Summer 1820
82. p. 100 Spencer Feminino em sarja e cetim, frente e costas.
83. p. 101 Spencer feminino britânico, datado de c.1819-22.
84. p. 102 Duchess of Angoulême Bonnet & Spencer, s/d.
- 85 a 89. p. 103-105 Proposta técnica de Italiano e Viana para a recriação de Spencer
- 89 a 101 p. 10 -112 Confecção do Spencer
101. p. 113 Confecção do chapéu
- 102 p. 113 Compras em Paris em 1822, por John James Chalon
- 103 p. 114 Croquis para Figurino
- 104 a 115 p.115 - 126 Figurino concluído
- Contracapa p. 95 Huma História, por Guillobel. 1822 - Brasiliana iconográfica
- Tabela 1 p. 103 Dimensões do Spencer

SUMÁRIO

1. Introdução	11
1.1. Objetivos e justificativa	14
1.2. Materiais e método	15
2. Panorama do vestuário: contextualização pré-século XIX	17
3. A indumentária feminina nos primórdios do século XIX: a influência da estética francesa na nova metrópole	19
3.1. A questão artística em ascensão: Academia de Belas Artes	29
3.2. O traje nacional e a corte: a Independência	31
3.3. As mulheres e seu vestuário nos caminhos cotidianos	42
4. Uma nova fase: o romantismo e as novas silhuetas	59
4.1. A indumentária das mulheres brasileiras em 1830	63
4.2. A moda feminina nos primórdios do II reinado	81
5. Estudo, modelagem e a recriação de uma peça do século XIX	93
5.1 Modelagem e informações técnicas	103
5.2 Confeccção da recriação histórica	106
5.3. Conclusão do figurino	113
6. Considerações finais	127
7. Referências Bibliográficas	128

Parte I *a pesquisa*



1. Introdução

O trabalho sobre o vestuário feminino se inicia em 2020 com a Iniciação Científica: A indumentária no Brasil do Século XIX (30º SIICUSP). Definindo como objeto de pesquisa o período pré e contemporâneo à independência, momento relevante em temática para relatos e publicações de artistas a respeito do Brasil.

O início do século XIX nas terras brasileiras, é marcado pelas influências diretas da Revolução Francesa na Europa. Com a vinda de Dom João VI e a corte para o Rio de Janeiro, em 1808, as referências de moda tornam-se mais acessíveis para os brasileiros, em específico, para as elites brasileiras (ARAÚJO; MARCICANO; HELD, 2019). Neste primeiro momento, nota-se a completa relação do modo das vestimentas ao momento político e filosófico, contextualizado desde o final do século XVIII: o iluminismo. A moda feminina estilo império é o signo no qual o século XIX se inicia. Com simplicidade, representando o caráter de liberdade: vestidos leves com tecidos claros, alcançando até mesmo a transparência, com referências neoclássicas, a abolição provisória do espartilho e mangas curtas definem o apogeu na exibição do corpo (SOUZA 1987, pg. 61). Pode-se sintetizar esse ideal no trecho:

Pelas ruas de Paris, homens e mulheres já encenam uma nova república romana, por vezes uma nova antiguidade grega. Mesmo antes de estalar a Revolução – quando definitivamente os romanos ressuscitam -, as vestimentas tornam-se aos poucos menos suntuosas, as mulheres e suas filhas trajam vestidos mais simples. (NAVES, 1996 pg. 52-53).

Os periódicos femininos, com capítulos reservados à moda, são uma fonte referencial específica para compreender a indumentária no século XIX. Entretanto, esta fonte historiográfica tornou-se difundida apenas a partir de 1820, período próximo à independência e, todavia, apenas a população letrada possuía acesso ao conteúdo. Conforme Braga e Prado¹ (2011 apud Assunção, 2015, p. 4), “a circulação de periódicos de moda em território brasileiro teve início com os periódicos franceses e portugueses, trazidos para o país após a chegada da Corte

¹ BRAGA, J; PRADO, L. A. História da moda no Brasil: das influências às autorreferências. 2a edição. São Paulo: Disal Editora, 2011.

em 1808”. Devido a esta realidade, nos primórdios dos oitocentos, é necessário completar a pesquisa com outros meios de análises, e uma das mais nítidas, em termos de detalhes, são as gravuras e aquarelas dos artistas (em suma parte, implantados em missões artísticas no período joanino).

Obras de artistas como: Jean-Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas, Maria Graham, Raymond Monvoisin, Henry Chamberlain, Charles Landseer e brasileiros, como Cabral Teive e Correia de Lima, dentre outros, são alusões importantes do que era a moda em vigor no Brasil, no dito período. As iconografias destes artistas não apenas immortalizaram visualmente o período do Reino Unido de Brasil e Portugal, mas também representaram, em suas obras, a transição na moda e no cotidiano dos cidadãos, na mudança do país para o Império e, junto a isso, revelando um panorama geral da identidade nacional que nascia a partir da independência em 1822 e, posteriormente, o ideal romântico de nação (ARAÚJO; MARCICANO; HELD, 2019).

Importante ressaltar o fato de que não havia uma moda genuinamente brasileira no século XIX, sendo que a base vinha diretamente da Europa, especialmente França e Inglaterra (ASSUNÇÃO, 2015). Entretanto, a regra pré-estabelecida não era um empecilho para adaptações locais e referências de demais povos advindos ao Brasil nos trajes.

O período pré-romântico é marcado e retratado por uma sutil retomada da silhueta anterior: as mangas no estilo gibão ficam maiores e mais evidentes, saiotos retornam e assim é formada uma nova forma cônica, armando as barras (SOUZA, 1987). No decorrer da década de 1820, o novo país que ascendia e o romantismo foram fatores que influenciaram e estabeleceram uma mudança na moda em transição.

Na regência (1830-1840), artistas como Friedrich Dürck, Félix Émile Taunay e Adolphe D'Hastrel nos apresentam, nitidamente, as formas advindas do novo movimento artístico: o romântico. E neste, quando analisamos a visualidade das mulheres em suas referências góticas, “penteados elaborados [...] desaparecem as mangas inchadas, que são substituídas por mangas justas nos ombros e muito largas nos pulsos [...] corset pontudo, decote em forma de “v”, acentuando a estreiteza do busto” (SOUZA, 1987, pg. 63). Um período marcado por grande turbulência interna no Brasil acarretou um dos primeiros passos para uma nova fase na Academia Imperial de Belas Artes, em 1834, atualizando-se nos moldes

acadêmicos europeus. Sua melhor fase estaria por vir. É de lá que advém uma forte propagação das próximas fases do romantismo, dos seguintes movimentos artísticos nacionais e, conforme Chiarelli (2005), da chegada da fotografia em 1840. Um novo ponto de partida para as possibilidades de análise visual do vestuário e da moda.

A década de 1850 é marcada por diversas inovações tecnológicas e industriais: uma delas foi a difusão da máquina de costura, que agora compunham parte da produção do vestuário. Além do aprimoramento da indústria têxtil, desde o início da revolução industrial, um aspecto em especial, foi o surgimento da mesma no Brasil, segundo Lima (2008, pg. 112),

A suspensão das taxas alfandegárias incidentes sobre máquinas e matérias-primas, em 1846 e 1847, estimula o surgimento de fábricas. Surgem aí as primeiras fábricas verdadeiras de fiação e de tecelagem de algodão, como as fábricas de Santo Aleixo, no Rio de Janeiro, e a de Todos os Santos, na Bahia (LIMA, 2008, p. 112).

Uma pré-industrialização no Brasil ajudará a analisar as características da moda em centros urbanos, em comparação com os trajes rurais. O desenvolvimento industrial não se limitou à fábrica têxtil, mas também é na mesma década que surge uma das inovações mais importantes para a moda da época: a crinolina, como refere-se Souza (1987) “O triunfo da nova era do aço”. Esta inovação facilitou os aspectos práticos dos trajes que se tornaram mais leves, facilitando a movimentação. A silhueta do triângulo equilátero torna-se mais acentuada graças à combinação da mesma com as mantilhas e xales. Em 1859, a crinolina alcança seu maior diâmetro. (SOUZA 1987).

1.1. Objetivos e justificativa

A pesquisa tem como objetivo principal traçar um panorama geral dos trajes usados no Brasil, a partir de 1800 (década marcada pela pré-independência) até 1850, com enfoque para a indumentária feminina. Correlacionando registros bibliográficos com iconografias como pinturas, gravuras e primórdios da fotografia no Brasil.

Como objetivos secundários, realizar um levantamento de obras visuais e demais fontes descritivas. Identificar os detalhes e processos de peças de vestuário feminino em diversas realidades. E apresentar a influência estética da arte na moda, que transmitia signos sociais.

A relevância deste trabalho também reside em ampliar a base de referências de trajes do século XIX. Além disso, servirá como apoio para a recriação de trajes do período, favorecendo estudos de figurinistas, pesquisadores, estudantes e outros profissionais relacionados aos estudos do vestuário. Na análise visual dos movimentos artísticos paralelos à moda das referidas décadas. Acentuando este momento de comemoração de 200 anos da independência.

1.2. Materiais e método

O principal método utilizado foi o levantamento bibliográfico de artigos, livros, teses e fontes online, apresentando uma trajetória dos trajes do século XIX, entre 1820 e 1870, e suas contextualizações históricas. Adjuntas a descrições de obras da época. As informações bibliográficas levantadas serão complementadas com os registros iconográficos feitos no Brasil, no período estabelecido. Além disso, referências visuais de museus, exposições e galerias, presenciais e online serão, também, identificadas e utilizadas.

A pesquisa é dividida por década seguindo a estética vigente por período artístico que refletia veemente nos trajes e silhueta feminina. O projeto se encerra com a recriação de uma peça, orientada pela Prof^a. Dr^a Isabel Italiano e criação de um figurino. Etapa que acrescenta um repertório teórico de estudo, servindo de base para confecção histórica.

PARTE II *aspectos estéticos do traje e contextualização*



2. Panorama do vestuário: contextualização pré-século XIX

Perante o vestuário como item visual importante para a representação do Brasil e sua correlação com a situação feminina, é importante apontar que com o final da era moderna na Europa, as influências políticas, sociais e tecnológicas tornam-se evidentes em relação à arte e a moda. Espelhando-se em Portugal e conseqüentemente, no Brasil. De acordo com Köhler (1996, pg. 403) a estabilização da produção e comércio da indumentária na Europa se concretiza no século XVII. A França em si, dominava o mercado de tecidos e do luxo desde então, em especial os trajes femininos. Já a Inglaterra era referência no que se dizia dos trajes masculinos

No século citado, na presença da corte de Luís XIV, o rei dedicou grande investimento no setor têxtil e artístico na França. Com isso, enalteceu o prestígio que a nobreza francesa possuía na moda e tendências por todo o mundo. Seu ministro Colbert concordava que, melhorar a produção de tecidos como linho, lã, seda, entre outros, fortaleceria cada vez mais a economia do país. A posição referida do chefe do rei absolutista teve como resultado, a consolidação e confirmação da França como eixo principal referente à moda nos séculos seguintes: XVIII e XIX. (LEVENTON, 2009).

É nítido que ao tratar de Brasil, tornou-se presente no período imperial, influência de uma maior variedade de países. Não apenas Portugal, mas também Espanha, Holanda e é claro, os dominantes: Inglaterra e França, os quais, até mesmo disputavam o público comercial no Brasil. (COSTA, 1953). Diferente do período colonial que, em questões gerais, era restrito ao que passava por Portugal primeiro. Também havia influência de peças de trajes de países africanos², pois é importante levantar a questão da escravidão do dito período e a importância da cultura negra presente no país (figura 1):

A diversidade de ocupações, de etnias, de vestimentas e costumes, a possibilidade de encontros, danças, realização de cerimônias religiosas, enfim o cadenciamento de seu ritmo de vida da cidade um colorido particular (NAVES, 1996. p. 70)

² Para saber mais sobre indumentária africana e suas influências no Brasil, Ler Capítulo 3.3

Figura 1 - Festa de Reis, Rio de Janeiro, Brasil. Por Carlos Julião, ca. 1770



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional ³

De acordo com Freyre⁴ (1936, p.257 Apud Costa, 2000, p. 279) é no século XIX que a presença da França se solidificou. Pois, nos três séculos anteriores, os poucos franceses que habitavam o Brasil viviam distantes dos locais de intensa atividade. Antes da abertura dos portos em 1808, a maioria dos produtos, em especial, tecidos variados como algodão e linho vinham de Lisboa e tecidos específicos como a lã da Inglaterra. (VIANA; ITALIANO, 2015).

A virada do século XVIII e XIX tanto nos países europeus quanto no Brasil foi marcada por grandes mudanças, por exemplo: os movimentos de Independência e republicanos, que influenciaram a busca de alterações visuais e de formas drásticas no vestuário das quais serão apresentadas na sequência. Dessa forma, cada período será analisado a seguir, com uma visão geral do vestuário internacional, seguido pelo panorama da indumentária feminina utilizada no Brasil.

³ Disponível em:

<https://antigo.bn.gov.br/acontece/noticias/2015/11/bn-participa-exposicao-carne-vale-imaginario>
Acesso em 1 Nov. 2022

⁴ FREYRE, Gilberto. Sobrados e Mucambos. Companhia Editora Nacional, 1936 (Brasília).

3. A indumentária feminina nos primórdios do século XIX: a influência da estética francesa na nova metrópole

Sabe-se que a era do rococó, a nobreza que podia usufruir do alto luxo não poupava investimento e ostentação quando o assunto era moda. As mulheres da corte de Maria Antonieta esbanjaram seus vestidos no decorrer do século XVIII. Na época, houve o resgate das conhecidas “anquinhas”, adaptadas ao modelo “*paniers*”: uma estrutura de lâminas de bambu ou aço. Diferente das anquinhas anteriores, a *panier* tinha sua armação mais voltada para as laterais do corpo (KÖHLER, 1996). *Stays*, anáguas, *Robe* francês, penteado *coiffure à l'enfant*; eram itens que montavam os trajes adjunto o vestido *à la française*, típico da corte de Versailles ou *Redingote* com referências britânicas⁵. Com os primeiros periódicos e figurinos em Paris, como por exemplo o *Journal des dames et des modes* da década de 1790, além da influência das damas da corte francesa anteriores ao 18 de Brumário (BOUCHER, 2010), a moda francesa tinha seu protagonismo pelo resto do mundo ocidental incluindo Portugal.

A figura 2, o retrato de Carlota Joaquina no ano em que se casou com João VI, na qual estaria utilizando um vestido de corte *à la française*. De acordo com Köhler (1996, pg. 451), a partir de 1780 a *paniers* já estavam caindo em desuso, perdurando apenas para eventos como festas e como trajes palacianos até a revolução francesa. Sapatos de salto (figura 4) e fichus (figuras 3 e 4): lenço sob o busto comum no século XVIII no Brasil e no mundo, também são cada vez menos vistos no período revolucionário. O Brasil recebia o que estaria em voga no reino de Portugal e Algarves, um bom exemplo disso estão presentes nas iconografias a seguir.

⁵ Para saber mais a respeito da diferença dos trajes do século XVIII, acesse Italiano e Vianna (2018)

Figura 2 - Carlota Joaquina, Rainha de Portugal, com 10 anos de idade, por Mariano Salvador Maella, 1785.



Fonte: Acervo do Museu do Prado, Espanha.⁶

Figura 3 - Theodosio Gonçalves da Silva e sua mulher D. Ana de Souza Queiros Silva, autor anônimo, 1789.



Fonte: Acervo Santa Casa da Misericórdia da Bahia.

⁶ Disponível em:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/carlota-joaquina-infanta-de-espaa-reina-de/5dcdbf98-5320-4600-9f13-f581c44edca1> acesso em 30 Mai. 2021

Figura 4 - Trajes de mulheres no Brasil, por Carlos Julião (1740-1811), s.d.



Fonte: Cunha (1960, pr. XXII).

De acordo com o catálogo iconográfico da Biblioteca Nacional (2010), percebe-se:

Pr. XXII – Trajes femininos: 1ª figura: vestida de roupão vermelho forrado de azul, com um torso à cabeça; calça sapatos de salto e fivela – provavelmente traje caseiro matinal. 2ª figura: vestido de cerimônia azul com parte da frente amarelo-ouro, enfeites de galão prateado, mangas e gola de renda, cabelos apanhados à nuca, presos em rede que forma um adorno no alto da cabeça; pulseiras, brincos, colares. 3ª figura: vestido amarelo-avermelhado com sobressaia preta, aberta na frente; à cabeça mantilha preta de fazenda opaca que lhe recobre todo o corpo até a altura da cintura; mulher envolvida em longa capa preta, que deixa ver somente a saia vermelha; sapatos de salto da mesma fazenda da saia e fivela; à cabeça turbante escondendo os cabelos (CUNHA, 1960, p. 14).

Nota-se no segundo traje o robe estilo francês, o terceiro com predominância em preto e a mantilha há possibilidades de ter influências espanholas, resquícios da união ibérica⁷ (RUGENDAS, 1978) desde a invasão dos espanhóis no reinado de Dom José I (DEBRET, 2019).

A economia do Brasil no final do século XVIII foi marcada pela exportação de açúcar (MOURA, 2013), e em questões políticas e sociais, a tendência global era o Iluminismo. A Revolução Francesa em 1789 além de abrir horizontes para ascensão do ideal republicano e burguês, além de industrial, também teve forte influência na questão estética e artística, que de acordo com Argan (1992),

⁷ Para saber mais, ler o capítulo 3.3.

É a partir da metade do século XVIII que os tratados ou preceitísticas do Renascimento e do Barroco são substituídos a um nível teórico mais elevado, por uma filosofia da arte (estética) [...] Uma fase neoclássica (na arte), coincide grosso modo com a Revolução Francesa e o Império Napoleônico (ARGAN, 1992, p. 12).

A citada questão iluminista também acabou sendo espelhada na moda e causou grande repercussão na indumentária. Köhler (1996, pg.463) cita que foi um momento de terror. Ricos e pobres vestiam-se de forma mais simples para não destacarem as diferenças. Aquilo que remetia à nobreza corria perigo neste momento em prol dos ideais republicanos. O traje revolucionário era baseado no estilo greco-romano, o neoclássico contextualizado acima. Aponta-se que neste período, a indumentária buscava refletir a individualidade de cada um, em especial, os cargos de trabalho. Esse era o ideal de cidadão que nascera. As roupas agora podiam traduzir os pensamentos e suas vertentes políticas. A respeito dos reflexos do meio político na moda, a França levava grande destaque e hegemonia da difusão nesta área no início do século XIX, onde a mesma não possuía alcance, a Inglaterra mostrava sua influência - beneficiando-se assim, com os conflitos franceses na questão econômica (BOUCHER, 2010).

Esta corrente neoclássica advinda da Europa, a partir de um movimento que se julgava detentor da lei e da justiça perante todas as classes sociais e uma retomada a estética da antiguidade, faz-se indagar sobre qual rumo esse gênero foi implementado no Brasil. Ressalta-se que, com o passar do tempo há o abandono da monopolização de temas estritamente clássicos nas obras. (NAVES, 1996)

A partir da revolução, as primeiras mudanças nos trajes femininos foram: um vestido ajustado ao corpo, com barra comprida, mangas mais curtas e justas. O decote baixo tem tecidos claros e geralmente brancos, com caráter revelador. As cores fortes vinham geralmente nos detalhes do conjunto. Os saltos e *stays* foram abolidos, apresentando um exemplo de liberdade e conforto. Esse modelo estético assemelhava-se a uma túnica grega (KÖHLER, 1996). Esses vestidos *a la romana* tornam-se cada vez mais drapeados. Os tecidos comuns para os vestidos eram cambraia, musselina e seda. Sempre acompanhado de xales coloridos, recorrente também o uso do *spencer*: estilo de jaqueta curta que seguia a altura do corpete, comuns até a década de 1830 (figura 10). Outros itens importantes eram faixas abaixo do busto para a marcação e estruturação da silhueta, chamados de *la*

victime (BOUCHER, 2010). Os *corsets* foram deixados de lado por um curto período e as *chemises*, um tipo de camisa branca era usado na parte interior do traje (PIRANI, 2016). De acordo com Boucher (2010), apesar das fortes mudanças do advento da “*l’antique*”, nos primórdios do século XIX, o resto da Europa ainda permanecia nos trajes pré revolução, especialmente os camponeses. O vestido redondo e o vestido *chemise* com barrados ainda se mostravam muito populares.

No Brasil, essas características dos trajes da dita moda neoclássica podem ser percebidas nas figuras 5 e 7 (mais evidente na primeira mulher adulta à esquerda). As vestes das imagens citadas são de um período posterior de uso em relação à França, que os utilizava desde a virada do século XVIII. Aqui no Brasil são encontrados registros das mesmas ainda vigentes na década de 1820. Na figura 5, as mulheres utilizam o traje *la antique*. A mulher da esquerda usa a túnica e *coiffure à la grec* (explicação na figura 15) e a da direita utiliza, provavelmente, chapéu de palha e *douilletes*, casaco pouco mais longo que os *spencer* (mais explicações na figura 18 em diante).

Com o surto industrial europeu, a ascensão das fábricas estava fortemente ligada à indústria têxtil. Por exemplo, Flanders possuía uma forte produção de renda e um dos maiores centros têxteis ficavam na Bélgica no final do século XVIII. A Inglaterra beneficiou-se da realidade difícil que algumas regiões da Europa presenciaram e investiu fortemente na mecanização da indústria. A utilização do algodão nas vestimentas era bem forte na época. Nas terras britânicas a produção é grande e sua utilização aumenta devido a dificuldade de importação de lã (BOUCHER, 2010). Já no Brasil, especialmente na região de Minas Gerais, já havia um promissor cultivo de algodão desde a chegada de Dom João. (DEBRET, 2019)

Figura 5 - Paulistas Antigos em 1825, por José Wasth Rodrigues (1891–1957) s.d.



Fonte: Acervo do Museu Paulista da USP⁸.

⁸ Disponível em:

http://www.acervo.mp.usp.br/Storage/EspacoDomestico/MPACERVO_ICONO//1-19258-0000-0000-01_880x0.jpg. Acesso em: 30 mai. 2021.

Figura 6 - Traje modelo império europeu, por Georg Melchior Kraus (1797).



Fonte: Acervo do Rijksmuseum⁹.

Na figura 6, na camada superior ao vestido em azul, há uma espécie de túnica aberta. Esta peça era conhecida anteriormente por *manteau de cour*, mas quando foi resgatada posteriormente na era Napoleônica, começou a ser chamada simplesmente por robe. Havia diversos tipos os quais variam o corte e formato, como por exemplo o *robe à la pretese* (KÖHLER, 1996). Esses robes são bem diferentes dos robes *à l'anglaise* e redingotes do século XVIII que marcavam a cintura em sua real altura ainda com presença de pequenas *basques* (espécie de corpete). Os chapéus eram itens essenciais para o conjunto. Modelos como *a la toque* e *cornettes* que competiam com o uso com as plumas. Era comum o uso de perucas, além da popularização dos turbantes e demais itens orientais (BOUCHER, 2010).

⁹ Disponível em:

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Journal+des+Luxus+und+der+moden+1797&p=1&ps=12&st=Objects&ii=6#/RP-P-2009-2725.6>, acesso em 30 mai. 2021.

Figura 7 - Uma família brasileira em 1822, por Henry Chamberlain.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural¹⁰.

Após os tempos ferrenhos de revolução, nasce a era Napoleônica e por consequência, as guerras suscetíveis que atingem a realidade portuguesa em 1807. A imposição de um bloqueio continental imposto pela França em relação ao comércio português com os ingleses, tornou premissa para que a família real e corte portuguesa viessem para o Brasil, e com eles, trouxessem bens culturais e acervos da metrópole como por exemplo, um vasto acervo bibliográfico (FAUSTO, 2006). “Era um momento decisivo para a monarquia: fazia-se necessário optar entre Portugal invadido ou Brasil intacto” (DEBRET, 2019. p. 339) Outra questão referente ao bloqueio é que, de acordo com Boucher (2010), as recentes sobretaxas limitaram a utilização variada de tecidos importados dos demais países europeus. Nas artes europeias, com a era Napoleônica, provém a retomada de temas monárquicos, que contribuíram com a difusão internacional dessa estética, a mais contemporânea ao momento. Estando frequentemente conversa com uma idealização das situações, talvez um braço romântico, que veremos posteriormente sendo reproduzido nas obras brasileiras¹¹ (NAVES, 1996) e na moda, pelas mudanças estéticas dos trajes.

¹⁰ Disponível em: [Uma Família Brasileira](#), Acesso em 30. Mai 2021

¹¹ Para saber mais ler capítulo 4.

Enquanto os problemas resultantes às imposições do império francês que se disseminavam na Europa, na América, a Inglaterra auxiliava a chegada da corte. Isso coloca à tona novamente a rivalidade da mesma, contra a França, em relação ao Brasil. Até porque, de acordo com Freyre¹² (1940, p.33 apud Costa, 2000, p.280) e Frieiro¹³ (1945, p.18 apud Costa, 2000, p.280), os livros franceses (que estavam proibidos de entrar por toda a era colonial) e seus ideais estavam presentes para a inspiração de atos revolucionários. É possível confirmar isso com a fala de Rugendas (1978, p.186),

No Brasil, como na metrópole, a literatura francesa do último século teve grande influência na educação das classes elevadas e permanece, ainda agora, a única literatura mais ou menos conhecida dos brasileiros e portugueses, tanto nas obras originais quanto através de traduções (RUGENDAS, 1978, p.186).

E isso é reafirmado por Moura (2013, p.51) o qual levanta a questão de o Iluminismo presente no Brasil ter algumas modificações com a presença e influência do catolicismo Português, o qual não quis negar a religião.

Mas não apenas nos ideais e contextos históricos houveram consequências. Ao falar do meio têxtil é importante ressaltar que, de acordo com Viana e Italiano (2018), a produção de tecidos de algodão no Brasil estava proibida desde 1785, onde os mesmos eram fabricados apenas em Portugal para incentivar sua produção interna. Foi levantado anteriormente um pouco da realidade industrial europeia nos demais países. Contudo, esse cenário mudou em 1808 com a abertura dos portos, de acordo com Fausto (2006, p.122) “o ato punha fim a trezentos anos de sistema colonial”:

Isentou de tributos a importação de matérias-primas destinadas à indústria, ofereceu subsídios para as indústrias de lã, da seda, e do ferro, encorajou a invenção e introdução de novas máquinas (FAUSTO, 2006, p.122).

De acordo com Boucher (2010) após 1808 vários países, não exclusivamente Portugal, que possuíam colônias expandiram seus acessos e portos abrindo mais oportunidades para a diversidade têxtil. Ademais, proprietários rurais adquirem

¹² FREYRE, Gilberto. Um engenheiro francês no Brasil. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1940.

¹³ FRIEIRO, Eduardo. O diabo na livraria do Cônego. Edições Cultura Brasileira, 1945.

maior autonomia, em especial os produtores de algodão. Rugendas afirma (1978, p.35), por exemplo, que em São João del-Rei há produção de lã. Já em São Paulo, por exemplo, essa produção ganha força, além da própria produção caseira para a fiação, afirma Moura (2013,p.156):

Os utensílios domésticos para a fiação eram um pequeno descaroador de mão, feito de madeira, que qualquer carpinteiro remendão podia construir [...] A fiação em poucas casas se fazia com na roda, como chamavam a roca de que usavam, sendo geralmente empregado o fuso de mão (MOURA, 2013, p.156).

No âmbito comercial, a busca pelos hábitos europeus especialmente na vida da elite, faz com que a corte recém chegada invista na vinda de modistas e cabeleireiros franceses e comerciantes ingleses. Há registros de a rua do Ouvidor no Rio de Janeiro ter sido o principal local para o comércio francês (COSTA, 2000). Enquanto isso, em São Paulo, na região do triângulo, existiram pequenos armazéns. Apesar de não serem tão sofisticados quanto os do Rio de Janeiro, estavam inclusos, de acordo com Moura (2013,p.154), "comércios de fazendas". Debret cita sobre este caráter brasileiro:

O brasileiro, geralmente bom, é dotado de uma vivacidade que se vislumbra nos seus olhos expressivos, feliz disposição natural que se aplica com êxito no cultivo das ciências e das artes" (DEBRET, 2019. p. 170)

Com a queda de Napoleão na Europa e a consumação do tratado de Viena, Dom João VI fez um acordo com Luiz XVIII para como uma forma de retomar a paz nas relações entre França e Portugal. É neste momento que o príncipe francês sugere a ida de artistas conceituados para o Brasil (CUNHA, 2000). Socialmente falando, uma questão irrefutável era que, o maior constraste que fazia as ruas brasileiras retratadas nas artes visuais serem únicas em comparação as europeias, era o "traço da escravidão" (LIMA, 2007). No Rio de Janeiro, essa particularidade era mais evidente e de fácil aprofundamento para os artistas. Havia uma liberdade de movimento significativa. A cultura negra estava presente nas ruas da metrópole como consequência dos trabalhos (NAVES, 1996).

3.1. A questão artística em ascensão: Academia de Belas Artes

Ao encarar o cenário artístico do início dos oitocentos, com a vinda de Dom João VI e sua corte para o Rio de Janeiro, e a abertura dos portos em 1808 (FAUSTO, 2006), é estreado um investimento no desenvolvimento artístico e científico no Brasil. Joachim Lebreton e Nicolas-Antoine Taunay visam a implementação de um sistema acadêmico trazendo consigo a chamada “Missão artística francesa”. A qual incluía artistas e arquitetos como, Grandjean de Montigny, Marc Ferrez e Jean-Baptiste Debret, como afirma Beluzzo (1996, p. 8-19 apud Debret, 2019, p. 6). Ao deparar-se diante de um ponto de vista eurocêntrico, os artistas “missionários”, termo ressaltado por Leenhardt (DEBRET, 2019, p. 14), realizavam a “ádua missão” de registrar (majoritariamente de cunho histórico, a observação em aspectos artísticos era praticamente nula) (NAVES, 1996, p. 46) as paisagens, riquezas naturais, costumes e pessoas, nas mais diversas camadas sociais, isto é, para eles, brasileiros resumiam-se em objetos de estudo. E na maioria das vezes, estes eram retratados a partir do cânone do corpo europeu.

Pode-se vislumbrar a colocação destes artistas a partir do exemplo de Debret, as heranças francesas políticas refletiam drasticamente no ideal artístico vigente na época; o classicismo, em seus traços demarcados e cores sóbrias e significativas com herança greco-romana, em convergência a um pré-romantismo (devido a insatisfação burguesa diante a restauração monárquica francesa) e um resgate de um ideal histórico, até mesmo o greco romano, efetuados em um mesmo ciclo de pensamento, mas com características artísticas singulares (ARGAN, 1988, p. 14). Dentro desses ideais influenciados pelo Iluminismo, o artista então adquire uma liberdade e questionamento dentro de suas obras. Por exemplo no caso de Debret, tendo sido imensamente inserido em meio neoclássico, devido sua relação com seu primo David (NAVES, 1996), e perante este ideal francês sobre o sensível de suas obras, a presença do pitoresco é notável (ARGAN, 1988).

O esforço para uma representação que personifique a sua interpretação do Brasil, a partir de seus traços e cores, que transgrediram as normas pré-estabelecidas, fez com que Debret criasse uma identidade em suas aquarelas. Ultrapassando assim, o aspecto acadêmico e técnico. Estes artistas encontram assim, nas aquarelas, a forma objetiva e mais livre expressiva de representar a

realidade brasileira. Transmitindo agilidade e vivacidade. A pintura a óleo proporciona um resultado muito ortodoxo, rígido e dificultoso. Ao voltar-se para as ruas, encaram um Rio de Janeiro crescente no âmbito cultural e estrutural. As atividades civis da capital e demais cidades grandes chamam a atenção. Espaços culturais e comércios ocupam as ruas dessa nação pré-independente (NAVES, 1996).

Antes de 1808 havia apenas um pequeno teatro no Rio de Janeiro. É então reformado para a presença da corte portuguesa em seus trajes de gala. Também há registros contemplados na década de 1820, de escolas de desenho além da capital, como na Bahia, Pernambuco, Pará, Porto Alegre, Minas e São Paulo (DEBRET, 2019). As tendências nacionalista dos acontecimentos políticos franceses são internacionalizados, e com a Independência em 1822, o grupo artístico citado instruem-se em incrementar este projeto do desenvolvimento de uma Academia de Belas Artes no Brasil (NAVES, 1996).

Fundada oficialmente em 1826, presenciada pelo imperador D Pedro I, a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro pretendia seguir os moldes franceses. Tarefa liderada por Lebreton, ministro de Belas Artes na França. Este plano de ensino obteve uma turbulência perante a herança de estudos portuguesa, a qual ministros portugueses queriam que se consistisse apenas em uma simples escola de desenho. Os artistas franceses, e posteriormente os artistas aprendizes brasileiros eram professores, e responsáveis pelos cenários de cerimônias, pinturas históricas, e retratos reais: dos quais há levantamento para o arquivo de estudo dos trajes. A academia implantada, oferecia especialização em pintura, escultura, arquitetura e gravura de medalhas. O desenho era a introdução necessária para os demais cursos. (DEBRET, 2019).

O estudo de imagens assenta na questão da subjetividade dos olhares. Em especial dos artistas estrangeiros que vinham com uma imaginária pré estabelecida diante o Brasil. Para eles, há uma grande procura de desenvolvimento de traços nos retratos cotidianos. Artistas como Debret e Rugendas aproximam seus retratos das pessoas. Estes corpos ocupam o espaço, apresentam a realidade da cena e seu papel na cidade. Neste estudo, esses tópicos são destacados referente às mulheres. Diferente de outros artistas, que estendem uma paisagem mais ampla, como Thomas Ender (figura 7), o qual transforma os indivíduos como mero detalhe da paisagem (NAVES, 1996).

3.2. O traje nacional e a corte: a Independência

A indumentária caminhava simultânea às mudanças do momento da Revolução até a era Imperial na França. Como citado anteriormente, a respeito do desuso dos corpetes, peça essa que retorna em 1804 (BOUCHER, 2010). Em vista disso, um novo modelo curto de *corset* se difundiu pela Europa (figuras 8 e 9). Eram fechados por cordões (KÖHLER, 1996). Inicialmente apenas em gaze e posteriormente retoma-se as barbatanas. A silhueta, que deixa de ser sustentada pelo *corset*, resulta em uma cintura marcada por ele logo abaixo dos seios. Alcançou-se o estágio do qual o *corset* era visível de tão baixo que chegavam os decotes dos vestidos. (BOUCHER, 2010). Waugh (2004) ainda aponta que o dito estilo era um tipo de *brassiere*, algo que se assemelha ao sutiã.

Figura 8 - *Corset* 1800-1815: linho e seda.



Fonte: Acervo V&A museum, Reino Unido¹⁴.

¹⁴ Disponível em: [Stays | Unknown | V&A Explore The Collections](#) Acesso em: 30. Mai. 2021

Figura 9 - Corset 1805-1810: seda, metal e barbatana.



Fonte: Acervo The Metropolitan Museum, Estados Unidos ¹⁵.

Figura 10 - Traje europeu com Spencer, autor anônimo (Dezembro de 1797).



Fonte: Acervo Rijksmuseum, Holanda¹⁶.

¹⁵ Disponível em:

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/104428?searchField=All&sortBy=Relevance&when=A.D.+1800-1900&what=Corsets&ft=*&offset=20&rpp=20&pos=33 Acesso em: 30. Mai. 2021

¹⁶ Disponível em [Journal des Dames et des Modes. Costume Parisien. 10 novembre 1797. \(10\): Plumet de héron \(...\), anonymous, 1797](#), acesso em 30 Mai. 2021

No final da década de 1810 e por toda 1820, a moda brasileira ainda segue as ditas tendências. É importante apontar que há um resgate da tradição de trajes de corte: reformulados e modificados no Império Napoleônico, a partir de 1805. Que seriam uma releitura enaltecendo este novo período de triunfo e glória. Com algumas peças e acessórios que haviam caído em desuso, que permaneceram apenas em cortes de países que ainda se encontravam sob regime monárquico, a dita moda renascente consistia em roupas de gala. Para os homens, inspiração e referências militares nas roupas. Para as mulheres, destacava-se a cauda e o barrado, os adornos nos vestidos, nos mais variados modelos. Como por exemplo, rendados, detalhes em ouro e babados. Nesta época, na Europa, as mangas começam a variar para modelos mais compridos com pregas e até mais bufantes, como *a la espanhola*. Também aderem outros tipos de tecidos: mais pesados como veludo, e rebuscados como cetim. Cores mais fortes (figura 17) começam a dividir espaço com o branco, e as cores pastéis ficam mais recorrentes por todo o conjunto (BOUCHER, 2010).

As pranchas retratando da família real, responsabilidade sobre a cenografia dos eventos imperiais e figurinos teatrais (DEBRET, 2019), preservação dos padrões visuais nos trajes das damas da corte em seus desenhos (ARAÚJO; MARCICANO; HELD, 2019), são quesitos que fazem com que artistas como Debret construam uma imaginária acerca da monarquia brasileira. Com influências estéticas, sociais francesas e inglesas (COSTA, 2000), mas com interpretação e exibição de elementos pátrios (exemplo nos trajes femininos) utilizando-se veemente das cores nacionais como signo, para a criação deste misticismo da recém nação que viria a ser independente (ARAÚJO; MARCICANO; HELD, 2019). Ainda assim, as aspirações europeias não impediam adaptações e manifestações imagéticas nacionais, como herança da bagagem cultural diversa, presentes no Brasil.

Com isso, Debret demonstra, nas figuras a seguir, a partir de seu ponto de vista em suas obras com o amparo visual das cores utilizadas e demais ferramentas artísticas na composição, as determinações sociais referentes às mulheres do início do século XIX. Os costumes, posicionamento dos corpos nas construções das cenas, possibilitam o questionamento, indagação e debate sobre como era ser uma mulher nos mais distintos contextos deste Brasil.

Na figura 11, são perceptíveis sutis diferenças no traje da princesa em relação às das outras mulheres pertencentes à cena. O traje de Leopoldina se assemelha ao modelo Império do início dos anos 1800; desde as cores claras que, podem tanto remeter à originalidade do estilo neoclássico, quanto proporcionar um destaque à imagem da princesa e sua pureza. O robe comprido acompanhando a cauda da saia e pregas traseiras (ARAÚJO; MARCICANO; HELD, 2019). De acordo com Souza (1987), a década de 1820 também é marcada pela forma cônica, o que era novo. Quebrando um pouco a estética da túnica comprida, a barra foi encurtada, o que é possível notar nas outras damas na cena. Além das cores fortes (vermelho e azul) remetendo às cores de Portugal e mais detalhes dourados (ARAÚJO; MARCICANO; HELD, 2019). Esse traje de corte portuguesa também é visto na figura 13.

Ao ressaltar a herança artística europeia perante a retratação da corte no Brasil, é recuperado uma exigência de realismo, uma formalidade nos traços que o esteticismo acadêmico exigia. Esteticismo este, que entra em conflito com o cotidiano europeu, que passava por um momento turbulento e de conflito. Os traços bem definidos e linearidade inspirados em David, disposição de uma luz esquemática em cena, corpos distribuídos de maneira intuitiva, eram elementos que nem sempre fariam juz ao que se passava nas ruas (NAVES, 1996).

Mas como representar a realidade da corte portuguesa que, assim como a corte francesa, ostentava um grande poder que não condizia com a realidade? Consumava-se por ser caricata e oposta a um classicismo europeu, pois afastava a população da participação política, como explica Naves (1996, p. 61) “a pompa das festividades não conseguem disfarçar o descompasso da situação”. A síntese desta situação é compreendida quando Debret menciona sobre a chegada da família real:

O desembarque da família real foi para os habitantes da cidade uma oportunidade memorável de manifestar sua alegria e sua fidelidade ao soberano. As festas magníficas que preparavam ostentavam um luxo e um esplendor reveladores de sua elevação de alma e de sua fortuna (DEBRET, 2019. p. 339).

O Brasil passava por um momento de instabilidade econômica e social, desfrutando dos artistas para estampar estrategicamente, uma imagem que a nobreza selecionava. Naves explica:

A monarquia portuguesa aproveita-se dos artistas neoclássicos franceses e sua experiência na idealização de uma cena contemporânea, para repassar uma realidade não tão fiel assim às atuais condições de Portugal politicamente. A população, ao entrar em contato com todos aqueles símbolos e estéticas pomposas prestadas por D. João de sua maneira prolixa, representava como os cidadãos brasileiros estavam à margem de compreender todo aquele simbolismo exagerado que subliminava a crise do sistema colonial português. Isso acabava afastando a população da realidade do país. Os artistas franceses percebiam e se incomodavam com essa situação. (NAVES, 1996. p. 62)

Esta reflexão aponta a subjetividade e intenção do artista. Pois ele é quem escolhe sua intenção e caracterização, a partir do contexto da época, buscando suas opções de representações. A obra de arte é um documento auto-significante, especialmente nas que seguem quesitos históricos (LIMA, 2007):

Os movimentos artísticos são iniciados por pessoas, que mesmo seguindo a estilística em comum de um viés expressivo, há diversas interpretações e retratações. Toda essa escolha de como repassar uma realidade pela arte, apresenta-nos sinais que conversam com o período, como comportamento, discurso e indumentária (gombrich¹⁷ apud lima, 2007. p.68).

A irrelevância artística e estética no meio social brasileiro, os estigmas europeus diante os retratos habitantes sul americanos, lidos apenas como a seguinte finalidade: “testemunho estrangeiro como pintores de história [...] salvar sua respectiva verdade do esquecimento” (DEBRET, 2019 P. 338). Resultou na questão de que, a herança colonial foi necessária para a ascensão de uma nova versão do classicismo vigente. Trazendo uma cara inédita às representações do Brasil. (NAVES, 1996).

¹⁷ GOMBRICH, E. H. Para uma história cultural. Lisboa: Gradiva Publicações Ltda. 1994

Figura 11 - Desembarque da Princesa Real D. Leopoldina, por Jean-Baptiste Debret, 1818.



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Analisando a vestimenta ambientada na figura 11, o manto sob o vestido, de acordo com Italiano e Viana¹⁸ (2015, apud Araújo; Marcicano; Held, 2019 p.277), vinha com a seguinte premissa: “A saia é costurada no corpo, na altura abaixo do busto, onde o manto também é preso. O manto começa, então, pela parte da frente e é amarrado no centro das costas.” O que também era padrão de fixação de alguns Robes citados anteriormente. Nesta época um novo modelo de *corset* começa a se difundir chamado “*La Ninon*” (BOUCHER, 2010). Este *corset* era confeccionado na maioria das vezes em algodão branco e com barbatanas para uma pequena rigidez (WAUGH, 2004) exemplo na figura 14.

Na figura 12, retrato de perfil de Dona Leopoldina por Debret, com o penteado *a la caracale* (BOUCHER, 2010) e o vestido em cor vermelha remetendo à nobreza (contrastante com o estilo visto na figura 11). Na gola, há o detalhe da *Cherusse*: peça que surge na mesma época (BOUCHER, 2010). Na figura 13 há mais um exemplo de traje da corte, nas cores monárquicas do reino de Portugal.

¹⁸ ITALIANO, I. e VIANA, F. Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

Figura 12 - Estudo para o retrato de Dona Leopoldina, por Jean-B. Debret (1768-1848)

s.d.



Fonte: Coleção particular (Brasília)¹⁹.

Figura 13 - Vestimenta das Damas da Corte Real do Brasil até abril de 1821, por Jean Baptiste Debret.



Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 445 apud SEIF, 2019, p. 202)²⁰.

¹⁹ Disponível em: [UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS MARCELA DANTAS CAMARGO - PDF Free Download](#) p. 250
Acesso em 30. Mai 2021.

²⁰ BANDEIRA, J.; LAGO, P. C. Debret e o Brasil Obra completa 1816-1831. 3. ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.

Figura 14 - Corset *La Ninon* 1820s: algodão.



Fonte: Acervo The Metropolitan Museum, Estados Unidos ²¹.

Os itens decorativos citados, também estão presentes na figura 15. De acordo com Araújo, Marcicano e Held (2019), os detalhes bordados no vestido e manto da recém coroada Imperatriz Leopoldina, a partir de relatos de Debret²², possuía inspiração em elementos do Brasil recém independente. Alguns exemplos apontados pelos autores são, os bordados de ramos de trigo, além do verde e dourado, cores da nova nação - confere a comparação de cores com as figuras anteriores, signos do antigo regime colonial português. Os turbantes eram de gaze sempre plumados.²³ A Imperatriz, continua com a predominância de branco (1945 p.300 apud Araújo; Marcicano; Held, 2019 p.280). Isso pode ser considerado uma herança francesa, pois a revolução difundiu o uso estratégico das cores e elementos militares representando os ideais nacionalistas (BOUCHER, 2010).

²¹ Disponível em: [Corset | European or American](#) Acesso em 30. Mai 2021.

²² DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Tomo I. – v. I e II; Tomo II – v. III. São Paulo: Biblioteca Histórica Brasileira, Edusp; Editora Itatiaia Ltda, 1989.

²³ LIMA, Oliveira. Dom João VI no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945

Figura 15 - Imperatriz Leopoldina, traje da coroação, por Jean-B. Debret (1768-1848) s.d.



Fonte: Debret (1989, p. 142).

Um dos penteados adotados na fase inicial da Revolução Francesa foi o estilo modelo *à la titus*: este penteado feminino possuía uma influência masculina. Entretanto, os *coiffures*, que estiveram em voga durante o século XVIII, voltam, devido à busca incessante por um penteado *à la grec* adjunto às escavações na Grécia desde a era Napoleônica. É a partir de 1812 que o dito modelo se desenvolveu, para o que cita Köhler (1996, p.497):

Uma *coiffure* muito simples e graciosa: o cabelo da frente era repartido ao meio da testa, encaracolando delicadamente penteado para os lados, enquanto que os cabelos de trás formavam um cacho em espiral (KÖHLER, 1996, p.497).

Geralmente adornado, como é o caso dos retratos das figuras 16 e 17. A Imperatriz arranja o cabelo utilizando um diadema de pérolas. Este penteado no decorrer da década torna-se cada vez mais rebuscado a partir dos traços apresentados. Que por conseguinte, na década de 1830, terá como resultado um penteado completamente diferente (SOUZA, 1997).

Figura 16 - Retrato de Dona Leopoldina, por Joseph Kreutzinger (1815).



Fonte: Palácio de Schönbrunn²⁴.

Figura 17 - Retrato da Infanta D. Maria Teresa de Bragança, por Nicolas Taunay (1817).



Fonte: Coleção Palácio de Queluz

²⁴ Disponível em: [Archduchess Leopoldina of Austria, sd, por Joseph Kreutzinger. Óleo sobre tela. Schloss Schönbrunn](#). Acesso em: 30 Mai. 2021

Os artistas selecionavam estratégias para engrandecer as imagens. E diante dessa situação, se deparam com um cenário monótono de retratação das altas classes. Alguns, como é o caso de Debret, se fincam no princípio edificante e potencializante da participação da vida pública. No classicismo europeu havia a necessidade de retomar o passado greco-romano. Como aplicar este ideal estético em um país com passado colonial e distorcido? O Rio de Janeiro enfrentava problemas sociais e estruturais, pois passou rapidamente de uma cidade colonial para a capital do império, além da sua tradição escravocrata. Um ambiente que até então não possuía um planejamento urbano. Essa visualidade pitoresca de uma monarquia caricata interfere na reprodução dos artistas. Era inevitável deixar este plano social de fora das representações (NAVES, 1996).

3.3. As mulheres e seu vestuário nos caminhos cotidianos

Como foi apresentado no capítulo anterior, para as retratações de cunho nobres, buscou-se caminhos para uma reprodução grandiosa, não tão fiel ao que se via. Como por exemplo, dispor dos personagens em cena de maneira que direcionasse o olhar (figura 11). Notoriamente com esforços idealizados para seguir cânone europeu em algumas obras, em especial nos corpos e estruturas da composição. Contrapondo a visualidade que se testemunhava no Brasil e seus habitantes, especialmente os nativos.

Requerida a necessidade de voltar-se para vida cívica, como é reforçado por Naves (1996, p. 65): “No Brasil, era impraticável representações apenas de cunho decorativo e de devaneio”, os artistas estrangeiros o encarava como uma nação jovem e nascente, vivendo as turbulências do período contemporâneo à independência (ARAÚJO; MARCICANO; HELD, 2019). Alguns destes nomes, representantes da classe artística das imagens a seguir, optam por focar nas ruas e na população ativa. Seus trabalhos não constam apenas da realidade da corte. Em meio a toda essa interpretação europeia de atraso político, Debret cita, em teor de misticismo em seu ego francês que, segue estudando a “marcha progressiva da civilização no Brasil” (DEBRET, 2019, p. 149).

O acervo visual de Debret, Rugendas e outros artistas, gera uma capacidade de análise da representação de vivência das mulheres brasileiras, em todas as camadas da sociedade. Adjunto a uma presença cotidiana, locava as mulheres escrupulosamente na cena, descrevia os trajes e, semioticamente, a respectiva função e ação de cada uma que era estampada na figura. (DEBRET, 2019) As cores contribuem para essa leitura alegórica e simbólica sobre as imagens dessas mulheres retratadas. A estética tropical e as novas tecnologias e químicas de pigmento no século XIX nos primórdios revolução industrial, tanto para tingimento de roupas quanto para obras de arte (MONTELEONE, 2016), traçam um adendo à análise iconográfica que revelavam o Brasil, seus habitantes e sua natureza.

A sociedade brasileira demandava imagens fluidas e expandidas, evitando a rigidez. Alguns artistas, destaca-se Debret, transmitiam graça e plasticidade dos corpos em cena. Incluindo cenas mais leves na retratação das pessoas

escravizadas, recorrendo aos corpos na estética europeia greco-romana. Uma maneira colonizadora de se expressar, como os antigos artistas que visitaram o Brasil no século XVI (NAVES, 1996).

As mulheres escravizadas possuem um viés excepcional para a pesquisa, pois, seria impraticável artistas como Debret, criarem um ideal clássico e heróico herdado de David transparecer, com a ausência da representação histórica da “escravidão de pano de fundo”, como lembra Leenhardt (DEBRET, 2019, p. 28). Em suas iconografias, ele expõe a questão de como eram exercidas as atividades e costumes destas mulheres. Que desde os primórdios da era colonial, trabalhavam em ambientes externos: como vendedoras de doces e lavadeiras. Naves (1996) aponta que esta classe feminina que trabalhava forçadamente encontrava-se na maior parte das vezes “virtuosamente e graciosamente trajadas”. Com isso, é sobressaído com clareza ao observar as obras, a relevância da boa aparência em seu cotidiano, apresentando o resplendor dos trajes e dicas de análise a partir dos objetos e mercadorias que cercam a cena, em conjunto de suas feições e ações.

Sobre a real condição da escravidão na época, para essas pessoas não existia mobilidade social. No Rio de Janeiro, havia mais espaço e presença para do que aqueles que trabalhavam no campo. Uma realidade violenta encoberta pela rotina nas ruas da capital. A existência da escravidão era completamente contraditória com a questão neoclássica perante o Brasil, contra uma ideia igualitária. Aonde estaria o heroísmo deste movimento em um país que permitia esta barbárie? Como encontrar virtude diante da imposição do trabalho escravo. Notava-se que as famílias dependiam extremamente das mulheres nesta situação e de suas ações (NAVES, 1996).

Em contrapartida, a rotina de mulheres de classe média. Como esposas de comerciantes, as quais possuíam uma educação limitada dentro de casa, saíam apenas em dias específicos, como aos domingos para a missa. Suas ocupações domésticas eram com agulhas em bordados, e as que sabiam ler, inicialmente apenas tinham acesso a livros de cunho religioso (DEBRET, 2019, TOMO II) Dentro de casa era soberana a preservação extrema das mulheres em sua vida social (NAVES, 1996).

O sistema dos governadores europeus, tendendo a manter nas colônias portuguesas a população brasileira privada de educação e isolada na escravidão dos hábitos rotineiros, mantivera a educação das mulheres dentro dos limites do cuidado do lar; por isso, quando de nossa chegada ao Rio de Janeiro, a timidez, resultante da falta de educação, levava as mulheres temerem as reuniões mais ou menos numerosas e, mais ainda, qualquer espécie de comunicação com estrangeiros (DEBRET, 2019 p. 187).

É a partir de 1820 que mulheres abastadas têm mais acesso ao estudo, em especial de idiomas estrangeiros. A educação era focada principalmente na literatura francesa (DEBRET, 2019). Há a preocupação artística documental dessas mulheres em diversas atividades e costumes, nem sempre universalizadas em um mesmo universo (NAVES, 1996).

Ao retomar a questão da indumentária, a Iconografia dos Costumes paulistanos de Rugendas (figura 18) apresenta um olhar sob os acessórios e composição das roupas femininas cotidianas na década de 1820. O primeiro detalhe da obra que pode-se observar são os *douilletes* (figura 19 e 20), um estilo de casaco comprido que poderia seguir o comprimento do vestido, geralmente em lã. Diferente do *Spencer* que alcançava até a altura abaixo do busto. (BOUCHER, 2010). No estudo de Debret (figura 20) este casaco aparentemente revela um forro de pele. Provavelmente seguindo à moda estrangeira, como por exemplo russa ou polonesa (KÖHLER, 1996).

O segundo item a ressaltar é um dos mais importantes, que perdurou durante todo o século XIX: o xale. Geralmente nos mais caros utilizava-se o tecido de Caxemira (SOUZA, 1997). Quando a predominância do branco na virada do século era recorrente, o xale de cores distintas fazia o contraste. (BOUCHER, 2010). O gosto por essa peça continuou, e houve uma grande variedade de xales, para noite, por exemplo. Mesmo com a retomada das cores, este item continuou presente em tons diferentes para se destacar do conjunto (figura 19 e 35) (LEVENTON, 2006).

Os últimos tópicos apontados são os acessórios na cabeça, como o véu (figuras 19) e o chapéu copa alta, que remete a uma espécie de cartola adornada em plumas (figura 19, 20 e 36). Os sapatos, continuam no estilo rasteiros. Na figura 20 é possível observar uma bolsa *ballantine* usada pela mulher à direita, item bem comum na época (BOUCHER, 2010). Para concluir a análise da obra 18, na figura

19, ao observar a veste da figura central, nota-se que o conjunto estivera em uma linha tênue entre o estilo de 1800-1820 e o início da década de 1830²⁵.

Figura 18 - Costumes de São Paulo, por Johann Moritz Rugendas (c. 1827-1835).



Fonte: Coleção Brasileira Itaú²⁶.

²⁵ Características sobre o traje da década de 1830 presente no capítulo 4.

²⁶ Disponível em: [Obras](#) Acesso em 1 Jun. 2021

Figura 19 - Detalhe costumes de São Paulo (Rugendas) para observação dos *douilletes*, xale, véu e chapéu.



Fonte: Coleção Brasileira Itaú.

Figura 20 - Indumentária de negros e brancos, por Jean-Baptiste Debret, (c. 1817- 1829)



Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 445 apud SEIF, 2019, p. 248).

Rugendas (1978) descreve a respeito da simplicidade dos costumes cotidianos, dos quais podemos associar a descrição do chapéu visto nas figuras 18, 20 e 36, além dos lenços de cores claras e mantilhas grossas, analisados em parte das imagens presentes no capítulo:

As aias de certa idade cobrem a cabeça com um lenço e revestem-se de um manto feito, em geral, de tecido de cor clara. Os costumes das províncias do litoral pouco diferem destes, e quanto mais nos afastamos dos portos de mar, maior simplicidade encontramos. O uso da manta generaliza-se; e, tanto em São Paulo como em Minas, o chapéu de feltro redondo e com plumas substitui a mantilha. E, como o clima mais temperado exige vestimentas mais quentes, as mulheres vestem dentro de casa um roupão, às vezes substituído por um avental, comum também às negras (RUGENDAS, 1978, p.131).

Figura 21 - As vênus negras do Rio de Janeiro, por Jean-Baptiste Debret (c. 1820-1830).



Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 445 apud SEIF, 2019, p. 182).

Pode-se acrescentar que, o atraso das estações na chegada da moda europeia devido à distância continental, resultou na contribuição de algumas adaptações locais com os estilos franceses e portugueses fora de época. Somadas à detalhes e adornos de outros povos que estavam presentes no Brasil. A herança africana dos povos trazidos era algo recorrente, de acordo com Lima (1945, p.162 apud Araújo; Marcicano; Held, 2019 p.295), as negras mantinham vivo o costume do turbante (figuras 22 à 31) discorrendo assim de uma originalidade na tendência da década. As vendedoras usavam saia blusa decotada geralmente em algodão cru (figuras 20 à 29). Boa parte das saias e mantos eram de tecidos listrados, coloridos ou com estampas tradicionais de seus costumes, complementados com uma variedade de acessórios. Nas próximas figuras é possível identificar as mulheres utilizando colares, pulseiras e sapatos de salto. Araújo, Marcicano e Held (2019) apontam que nesses conjuntos encontraram uma maneira de manterem suas referências e origens vivas na maneira de se vestir. A respeito da colocação dos

mantos de origem africana, exemplificados em algumas figuras entre 20 e 32, Vidal²⁷ (2015 apud Seif, 2019 p.9) aponta:

O pano da costa, chamado originariamente de alaká, era um elemento muito importante da indumentária negra no período. [...] As formas de amarrar ao corpo traziam consigo um código, que variava de acordo com a nação, a ocupação, a hierarquia. Era composto por tiras de tecidos produzidos em teares manuais. [...] (VIDAL, *ibid*) (SEIF, 2019, p.9).

Sobre o panejamento destes tecidos utilizados nos mantos por essas mulheres, que para os artistas, permitem um mecanismo de cor nas cenas, e uma estratégia óptica de percepção. Como uma mancha colorida que chama a atenção do olhar (NAVES, 1996). O autor também cita:

A tradição do planejamento neoclassico pode tanto enobrecer quanto destacar ou dissolver a pessoa que o veste na obra. O tecido destaca os corpos na cena, adicionando volume na figura humana e no preenchimento da cena em seu todo (NAVES, 1996 p. 94).

Figura 22 - Negra com tatuagens vendendo cajus, por Debret (1827)



Fonte: SEIF, 2018

²⁷ VIDAL, Julia. O africano que existe em nós brasileiros: moda e design afrobrasileiros. Rio de Janeiro: Babilonia Cultura Editorial, 2015

Na figura 23 é possível analisar essa questão do panejamento e ambientação neoclássica apresentada no por Naves, em uma cena cotidiana.

Figura 23 - Retrato de Rita, Rio de Janeiro, Brasil. Por August Earle (c. 1820-24)



Fonte: Slavery Images ORG²⁸

Seif (2019) ainda levanta o que pode ser percebido nos contrapontos de trajes das duas mulheres protagonistas na figura 24.

[...] a mulher escrava recebia de seus donos, trajes iguais aos das mulheres da casa, bem cortados e com tecidos nobres. Isso normalmente acontecia quando exerciam a função de dama de companhia e vesti-las à imagem e semelhança de suas senhoras servia como uma demonstração de riqueza e status da família a que pertenciam (SEIF, 2019. p.9).

²⁸ Disponível em: <http://www.slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/2770> Acesso em Dez. 2022

Ou seja, a qualidade e sofisticação das peças desses trabalhadores era um sinal da real condição da família. Aqueles que executavam tarefas domésticas, geralmente estavam melhor trajados (SENA, 2017). Na figura 24, é exemplificada a diferença das roupas das duas mulheres. A central, exercendo o trabalho de vendas nas ruas vestida com suas heranças culturais: como o turbante e o manto. Já a mulher ao seu lado, provavelmente uma ama de trabalhos domésticos, usando um vestido silhueta império de detalhamento rebuscado e bolsa *ballantine*.

Figura 24 - Mocotós pelados, bolos da Bahia e polvilhos, por Debret (c. 1822)



Fonte: ARAÚJO; MARCICANO; HELD (2019)

Ao analisar o contexto social das mulheres negras como ponto central nas cenas urbanas, vê-se a relevância do traje e cores como mecanismo de representação social (DEBRET, 2019). Suas ações geralmente são a temática da figura. Eram protagonistas em obras como as de Debret, Rugendas e Gullobel (NAVES, 1996). Suas vestimentas traziam consigo signos estéticos. A nudez possuía caráter segregacionista. As vestes transpareciam o ideal de pudor a partir do universo europeu colonialista. Por isso, a roupa afastava o estigma de

escravizado (SENA, 2017). Os volumes têxteis e os traços não tão anatômicos na obra de Cândido Guillobel (figura 25), apresentam um exemplo estético diferenciado de mulheres no Maranhão.

Figura 25 - Usos e costumes de alguns habitantes de S. Luis do Maranhão, por J.C. Guillobel (1820).



Fonte: BBM USP²⁹

As relações dessas mulheres com o meio são muito variadas. Transparecidas pelos pintores, de uma forma que capacite identificar personagens e suas atividades na dinâmica cotidiana. Uma cena estática que faz o espectador ansiar pelo seu desdobramento na sequência visual . (NAVES, 1996).

Figura 26 - Detalhes de estudo de Debret, penteados e turbantes. (1817-1829)



Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 432 apud SEIF, 2019, p. 236)

²⁹ Disponível em https://www.bbm.usp.br/pt-br/search/?search_term=guillobel. Acesso em Nov. 2022

Figura 27 - Negra Livre quitandeira e negro carregador, por Debret. (1817-1829)



Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 403 apud SEIF, 2019, p. 211)

Figura 28 - Negra comprando Arruda, por Jean-Baptiste Debret (1827).



Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 445 apud SEIF, 2019, p. 194).

Figura 29 - Vendedora de doces, Bahia. Por Maria Callcot Graham(1785-1842) s.d.



Fonte: Biblioteca Nacional³⁰ .

³⁰ Disponível em: [SlaveTrade](#) (Seller of sweetmeats (Doces): Bahia) acesso em 1 Jun. 2021

Figura 30 - Mulher no mercado, Bahia. Por Maria Callcot Graham (1785-1842) s.d.



Fonte: Biblioteca Nacional³¹

Figura 31 - Roupas de Feriado, por Maria Callcot Graham (1785-1842) s.d.



Fonte: Biblioteca Nacional³²

³¹ Disponível em:

<https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/a-opera-da-independencia-uma-exposicao-em-dois-atos-e-dez-cenas/segundo-ato-a-plateia/> Acesso em: Dez. 2022

³² Disponível na mesma página da nota 30.

Figura 32 - Concurso de escolares às vésperas do dia de Santo Alexis, por Debret (s/d)



Fonte: DEBRET, 2019. p. 453

Os chapéus de palha (figura 30 e 32) eram acessórios comumente vistos, era adequado ao clima das ruas brasileiras, complementados por penteados simples. Debret disserta sobre a figura 32, “Mas o luxo já revela sua influência, e as composições são todas enfeitadas com vinhetas coloridas a mão” (Debret, 2019. p.454).

Outro conjunto amplamente utilizado e de referências externas adaptadas à moda brasileira são trajes de influência espanhola (figuras 21; 33 à 36). Consequência dos resquícios da união ibérica nos séculos anteriores, eram recorrentes em algumas regiões. Por exemplo, em São Paulo, onde a influência francesa veio posteriormente que no Rio de Janeiro e Nordeste (COSTA, 2000). A predominância do preto e uso da mantilha, geralmente de lã, advém do leste da península Ibérica (LEVENTON, 2006). Esse tipo de traje citado perpetuou até o final do século XIX. Rugendas (1978) ainda faz a seguinte observação a respeito dos trajes de inspiração espanhola e a situação de São Paulo culturalmente:

[...] a grande simplicidade dos costumes dos paulistas, a ausência de luxo, mesmo nas classes elevadas [...] a maioria das outras cidades do Brasil, onde seguem nesse ponto, os hábitos portugueses e ingleses, ao passo que os paulistas conservaram as terúlias da Espanha (RUGENDAS, 1978, p.130).

E ainda acrescenta a respeito dos gostos das mulheres:

Na capital (Rio de Janeiro), a indumentária das mulheres varia de acordo com a moda. Entretanto, elas não gostam de mudar nem de tecido nem de cor, sendo os vestidos quase sempre de tafetá preto. O preto também é a cor da mantilha, sem a qual nenhuma mulher sai, em geral; elas usam flores frescas nos cabelos e na cintura um lenço leve ou guirlanda, cujas cores variadas suavizam o que o vestido tem de demasiado sombrio (RUGENDAS, 1978, p. 130).

Figura 33 - Mulher de São Paulo, por Charles Landseer, 1827.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. (coleção particular)³³.

Os estrangeiros julgavam o cotidiano brasileiro de acordo com sua subjetividade e experiência europeia, Debret diz sobre o caráter brasileiro em relação à aparência: “Veste-se na cidade, com um anseio meticuloso; cuida principalmente do sapato [...] O luxo europeu o seduz: compra-se em adotá-lo e, nas capitanias e províncias, não é mais estranho a nossos costumes” (DEBRET, 2019. p. 151)

³³ Disponível em [Lady of St. Paul's](#), acesso em 01. Jun 2021.

Figura 34 - Una Señora desfrasada en paseo, por Pancho Fierro - Lima, Peru, c. 1850-1860.



Fonte: Acervo Museu de Bellas Artes de Buenos Aires³⁴.

Figura 35 - Senhoras brasileiras indo à missa, por Henry Chamberlain (1819-1822).



Fonte: Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo, Coleção Brasileira³⁵.

³⁴ Disponível em [Museo Nacional de Bellas Artes](#) Acesso em 1 Jun. 2021

³⁵ Disponível em [Obras](#) Acesso em 1 Jun. 2021

Na figura 36, Moura (2013) destaca o uso do capote, com estampa escocesa xadrez e de lã. Na imagem também se nota, ainda viva, a influência da moda Império. A disposição da imagem apresenta uma diversidade de heranças nos trajes.

A mulher rica, com seu vestido de sarja da Málaga, e sua mantilha de pano com larga renda de retrós de Itália, bordada (puçá), vestia com luxo; também varando os anos com o mesmo fato, porque só saia para ir à Igreja. O traje caseiro era saia de chita, e camisa com crivo no peito (MOURA, 2013, p.154).

Figura 36 - Vestimentas de São Paulo, por Adrien Taunay (1825).



Fonte: Moura (2013, p.155).

4. Uma nova fase: o romantismo e as novas silhuetas

As décadas de 1830 e 1840 foram marcadas por uma fase de grande turbulência. Após a independência, ocorreram diversas rebeliões republicanas e separatistas. Os ingleses foram um dos primeiros a reconhecer o Brasil como um país independente, preservando assim, suas vantagens comerciais e culturais perante ao país. Sobre a comparação da situação do Brasil ao domínio português e as influências inglesas, Fausto cita: “a colônia se inseria no sistema econômico internacional [...] a independência impunha a tarefa de se construir um Estado Nacional para organizar o país e garantir sua unidade” (FAUSTO, 2006, p.147) Acrescentando a situação da educação, que começa a ser acessível para cidadãos além dos portugueses e demais europeus. Que durante a pré-independência, eram os que alcançavam cargos públicos em suma maioria, atrasando o desenvolvimento interno do Brasil (DEBRET, 2019)

O país sofreu uma crise econômica no início dos anos de 1830, mesmo com o auxílio dos britânicos. Isso aconteceu resultante à investimentos militares em guerras pelo território Sul do país³⁶. Ademais, as atitudes adversas do Imperador, ao cobiçar uma nova oportunidade de reinar Portugal. D. Pedro I abdica do trono em 1831. Com isso, o Brasil entra no período regencial e posteriormente, no regresso (década de 1840). Com a maioridade de D. Pedro II, o qual torna-se símbolo da centralização do poder nacional (FAUSTO, 2006).

Os Parlamentos regionais discursavam em prol de sensibilizar a população a respeito do novo país, surgiram oligarquias e conseqüentemente, a classe burguesa brasileira (ALENCASTRO, 1997).

Depois desse rápido olhar sobre a existência deliciosa do rico negociante brasileiro do Rio de Janeiro, encontramos na classe média e mais numerosa o pequeno capitalista. Proprietário de um ou dois escravos negros, cuja renda diária recolhida semanalmente, basta à sua existência (DEBRET, 2019 p. 203).

O Brasil estava dividido entre os conservadores; burocratas, proprietários rurais, magistrados (Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro); e os os liberais que agrupavam a classe média urbana: grandes comerciantes, proprietários de terras de áreas menos conservadoras como São Paulo, Minas e Rio Grande do Sul

³⁶ Invasão Portuguesa de 1816, na região da Banda Oriental. (FAUSTO, 2006).

(FAUSTO, 2006). Com isso será perceptível a interferência política nas questões comerciais e na moda.

A vida civil brasileira absorveu as mudanças. A população da capital cresceu consideravelmente até 1850. A coroa tentava se prestar a seguir fielmente os moldes europeus. O centro do Rio de Janeiro tornou-se a localidade mais movimentada no quesito da moda, especialmente na rua do Ouvidor, onde vendiam-se fazendas e roupas à francesa (ALENCASTRO, 1996). Chiarelli (2006, p.79-80) aponta que, na academia Imperial de Belas Artes, a partir da década de 1840 se inicia um debate sobre a essência da arte brasileira e em quais princípios deve ser pautada. Isso mostra que, simultaneamente que o ideal possuía um projeto de valorização nacional, também era implantada a herança europeia de forma “civilizatória”.

Nos anos de 1829 e 1830, ocorrem as primeiras exposições de caráter público na academia de Belas Artes, contando com a presença de artistas brasileiros como Porto Alegre e Simplício Rodrigues de Sá. Passo importante para o viés cultural do país. Via-se potencial crescente na academia de artes brasileira, que avançava a europeia, devido a ascensão do interesse daqueles que pretendiam ingressar na arte. (DEBRET, 2019)

As novas visões de mundo que advinham do Romantismo europeu fazem com que, em 1815, a indumentária feminina sofra uma expressiva modificação. O movimento artístico e literário em formação fortalece a Inglaterra na disseminação cultural. Com o maior acesso aos periódicos de moda e a industrialização, as novas tendências acontecem com mais rapidez. Torna-se inviável segui-las a todo momento, com isso as adaptações caseiras tendem a aumentar. (BOUCHER, 2010). Diferente da moda Império, a entrada dos ideais românticos pretende reafirmar a posição de cada indivíduo na sociedade, resgatando uma tradição do antigo regime. Borges³⁷ (2010, p.88 apud Monteleone 2016) levanta essa questão:

Se o Antigo Regime é compreendido como um sistema político e social em que cada pessoa deve ser entendida como ocupante de um lugar na hierarquia da sociedade, sua cultura indumentária expressa os lugares sociais a que cada um pertence (BORGES, 2010. p.88).

³⁷ BORGES, Camila. Op. cit, 2010, p. 88.

Nos vestidos femininos, por exemplo, quanto maior a riqueza de detalhes, maior era seu status perante a sociedade. O romantismo é consolidado na década de 30 na Europa (BOUCHER, 2010). Os pioneiros foram os autores alemães que buscavam uma unidade nacional. A ideia do resgate histórico os levou ao medievalismo, que não se resumia apenas ao misticismo religioso. Os artistas buscavam temas que representassem a essência de um povo, reafirmando assim, suas identidades. (ARGAN, 2013).

Figura 37 - Madame Jacques-Louis Leblanc, por Jean-August Ingres (1823).



Fonte: Acervo do Metropolitan Museum of Art, Estados Unidos³⁸.

No Brasil, observa-se que, o Romantismo e seu ideal nacionalista há de ter influência na política. Isso porque, na dita era regencial, o governo tentava ao máximo sustentar as fronteiras que a qualquer instante poderiam ser invadidas ou separadas diante de tantos movimentos adversos. Temáticas como o mito “da origem nacional”: os povos fundadores e eventos como a independência, ganham

³⁸ Disponível em [Jean Auguste Dominique Ingres | Madame Jacques-Louis Leblanc \(Françoise Poncelle, 1788–1839\) | The Metropolitan Museum of Art](#). Acesso em 1 Jun. 2021

forte representação na arte. Queriam transmitir um pensamento à população de se identificar com seu próprio país à moda europeia. Portanto, a arte em sintonia com a vida social, exigia um ambiente estimulante para que a experiência estética se difundisse. Era preciso recapitular e cultivar os braços românticos. Escrevendo uma nova versão da arte da nação. Resgatar artistas nacionais e seus traços, como Aleijadinho, Porto Alegre e Ataíde (NAVES, 1996). Na Europa, as pessoas estavam desiludidas com a realidade pós revolução. Com a ascensão da classe burguesa, essas pessoas procuravam a fuga da realidade tão maçante. A classe burguesa brasileira que estava nascendo, buscava investir nos bens nacionais e comércio interno (BORGES, 2019). Assim, estimulando a coragem e a criatividade. Argan ainda comenta a respeito da burguesia:

Para os neoclássicos, a arte era uma atividade mental distinta da racional, e provavelmente, mais autêntica: agora se conhece que o binômio ciência-técnica vem se impondo, desde que, a ânsia anti-histórica de restauração das velhas monarquias, a burguesia industrial iniciou sua rápida ascensão (ARGAN, 2013, p.28).

4.1. A indumentária das mulheres brasileiras em 1830

No Brasil, o cenário no dia a dia feminino esbanja uma mudança de maneira evidente a partir de 1830, ao encarar uma realidade diferente com o crescimento urbano e do comércio. Gradativamente, as possibilidades para as mulheres de classe média ampliam-se (MONTELEONE, 2019). Era preciso adentrar em outro patamar de instrução e de convívio social para atingir os objetivos impostos por esta nova sociedade burguesa que nascia. Partindo para o desenvolvimento de atividades como costura, leitura - com a ascensão dos primeiros periódicos nacionais voltado ao público feminino (ASSUNÇÃO, 2015).

Figura 38 - trecho do periódico "O Gosto" (n.1, 1843. p.1) revela as primeiras reações brasileiras ao movimento Romântico.

O GOSTO.

Quando em materias de litteratura e de bellas artes vê-se uma perfeita degeneração dos verdadeiros typos d'arte; quando, geralmente fallando, tudo tende á sacrificar-se em nome de uma falsa divindade a que intitularam *gosto do século*; quando por uma, como vertigem, querem, estragando todas as regras, esquecendo todos os bons modclos, crear não sei que monstro a que chamaram *romantismo*; força é, que o verdadeiro *gosto* se erga, e do meio dessa multidão desvairada, dicte suas sabias leis; mister é que elle se rehabilite, e espancando todas essas futi-lidades que se arrôjaram á pretensão de dominar, traga á seus verdadeiros lugares o que tão afastado anda, e regularize o que tão desmandado se ha conduzido. Foi sempre missão do *gosto*, em paizes cultos, o estirpar vicios e nullificar falsas bellezas.

Fonte: Hemeroteca digital.

No campo da indumentária, em contrapartida às peças masculinas que estavam condicionadas cada vez mais à simplicidade; moldando assim um caráter de intellecto e ideias perante a sociedade. Para as mulheres, o rebusco crescente era o ideal (SOUZA, 1997). Além do resgate de detalhes nas roupas utilizadas em séculos anteriores (figura 39), a sociedade visava diante da aparência da mulher,

um ser consumidor e puro, que traduzisse o período artístico em suas roupas e maneiras de viver que o meio cobijava. Na figura 39, pode-se firmar uma comparação visual entre mangas e o formato do *corset* do traje real da Imperatriz Amélia de Leuchtenberg (c. 1840, à esquerda) em relação aos da princesa da França, Germanda de Foix (século XVII, no centro) e madame Aletta Van Hontum (1647, à direita).

Figura 39 - Itens em trajes do passado.



Fontes: Da esquerda para a direita: Palácio de Queluz, (A. Roquemont segundo pintura de F. Dürck); Museu de Bellas Artes de Valença (artista anônimo); Royal Museums of Fine Arts of Belgium (Nicolaes Maes).

Mesmo com o Brasil passando pelo citado momento de transição de ideias, nas décadas de 1830 e 1840, as mulheres de classe média ainda careciam de certas liberdades. Sobre a vida das mulheres na corte, o artigo da *Brasiliana Iconográfica* diz:

Foi a partir da segunda metade do século XIX que as brasileiras brancas passaram a ter um pouco mais de liberdade para sair às ruas e passar a frequentar lojas, cafés e espetáculos teatrais. Até então, elas permaneciam quase todo o tempo dentro de casa, e suas poucas saídas, sempre acompanhadas, eram limitadas à igreja. Não é surpreendente, portanto, que essa mesma cena seja recorrente em diversos álbuns de viajantes durante toda a primeira metade do século XIX (BRASILIANA ICONOGRÁFICA, 2017).

A análise sobre essa questão da mulher na sociedade brasileira, é estampada na figura 41, anos antes da década de 30: a mulher em Recife, dona de casa, limitando-se ao espaço da varanda. O movimento das ruas dava-se pelas mulheres negras, que vendiam seus produtos; e homens trabalhando. Ademais,

apesar da impressão e aparência urbana em constante crescimento e desenvolvimento de sua vivacidade, não é anulável um dos fatores mais terríveis contemporâneo a essa fase: “Os negros careciam de todos os direitos” “aparentemente amenidade servis nos centros urbanos escondia laços crueis.” (NAVES ,1996. p. 70)

Figura 40 - Detalhe de vista da Nossa Senhora da Glória, por Debret



Fonte: DEBRET, 2019 p. 440

Figura 41 - Venda em Recife, por Johann Moritz Rugendas (1822-1825).



Fonte: Exposição “Rugendas, um cronista viajante” - Caixa cultural, coleção particular³⁹.

³⁹ Disponível em: [Untitled](#) p. 56 Acesso em: 1 Jun. 2021.

Mas a rotina caseira dessas mulheres de classe média gradualmente tomou outros rumos. Nos anos 30, por exemplo, filhas de funcionários notáveis tiveram acesso a aulas de música, dança, noções de francês e uma educação nascente. Além é claro, do “trabalho com agulhas”, bordados que somam à atividade dessas mulheres. (DEBRET 2019. p. 190)

As cidadãs então, estariam adentrando no patamar de consumidoras e faziam a economia funcionar. (MONTELEONE,2019). O crescimento urbano e a difusão do comércio, como as lojas de fazendas, davam a oportunidade para as mulheres adaptarem os trajes e se aprimorarem nesses tipos de atividades. O periódico “Espelho Diamantino” circulou nos anos de 1827 e 1828. Entretanto, mesmo com esses pequenos avanços sociais, perante a sociedade, a mulher dona de casa ainda representava a ostentação de sua classe financeira. Monteleone (2019) ainda observa a respeito das funções atribuídas às mulheres, comparando com a mentalidade da moda do início do século:

Na moda europeia, ao longo daquele século, a mulher “revolucionária” sem espartilho, com vestidos de musselines e gazes, [...], foi substituída por um ideal de dona-de-casa preocupada com o marido, os filhos e as “coisas do lar”, claramente inspirada pelas atitudes da rainha Vitória da Inglaterra⁴⁰. Mas a essa nova mulher que surgiu no século XIX foi também confiada uma nova atividade: a de consumidora, de compradora dos produtos que abasteceriam o lar. Isto representava um novo papel para as mulheres, construído no mesmo momento em que o capitalismo industrial se fortalecia (MONTELEONE, 2019, p.9).

Estes tópicos levantados sobre a moda da fase pós independência são sintetizados quando, Debret cita o exemplo sobre a tendência brasileira capturada no momento. Ainda quando pretendiam atualizar-se perante as mudanças do período, persistem apegadas a uma suposta tradição colonial de vestimenta. Tradição esta, que segue a fundo Portugal e a lentidão das mudanças visuais:

Vestidas em 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 e na qual há oito anos nada se mudara (DEBRET, 187).

⁴⁰ SOUZA, Gilda de Mello e. O espírito das roupas..., op. cit., 1987, p 117.

Na figura 42 já se apresenta no Brasil, essas primeiras mudanças nas peças de roupas femininas em relação ao início da década de 1820. A marcação da cintura torna-se mais baixa, retornando aos poucos ao lugar original. O decote sobe e as saias ampliando aos poucos a circunferência. Desde 1823 o dito formato circular de sino já estava dando a volta completa no quadril. A amplitude inicialmente é feita a partir de pregas traseiras (figura 51) e as anáguas voltam a ser reutilizadas. (BOUCHER, 2010). As mulheres brasileiras possuem o hábito de ornamentar o cabelo com flores, como o cravo. E o chapéu acompanhando trajés simplificados *a la inglesa* eram comuns nas missas de domingo (DEBRET, 2019).

Figura 42- Costumes do Rio de Janeiro, por Johann Moritz Rugendas (1827).

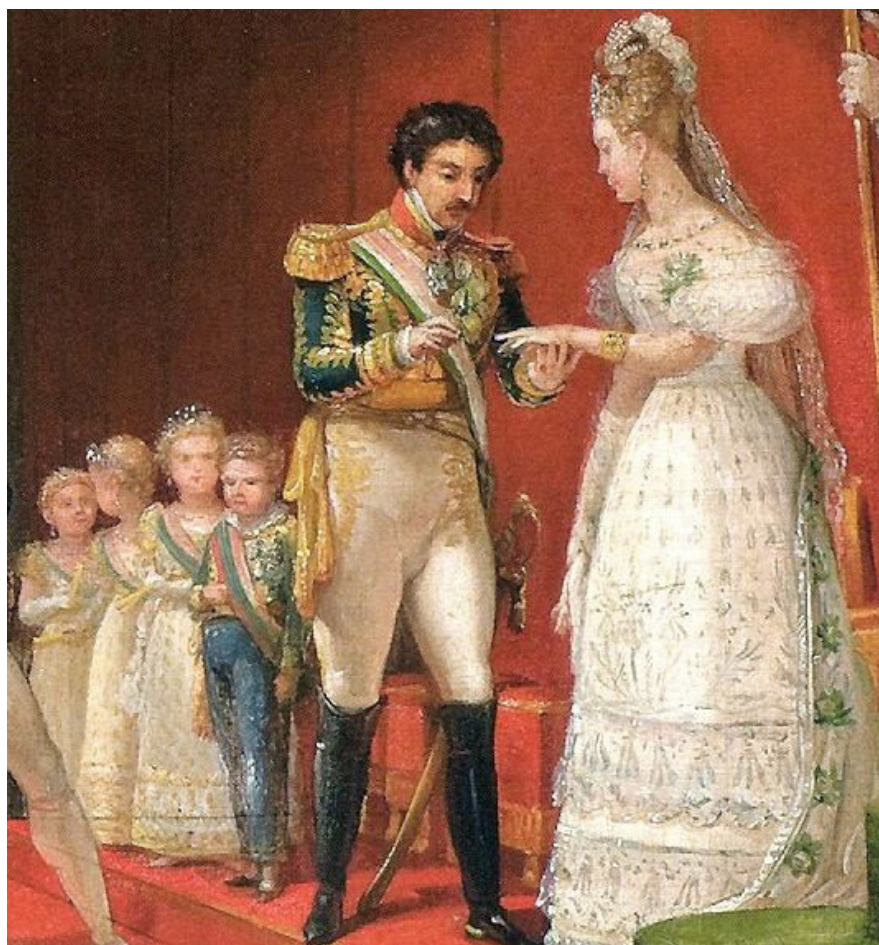


Fonte: Exposição “Rugendas, um cronista viajante” - Caixa cultural, coleção particular⁴¹

⁴¹ Disponível em: [Untitled](#) p. 77 Acesso em: 1 Jun. 2021

A saia evasê se encurta (figuras 42) e nas barras, eram geralmente confeccionados babados, rendas e outros adereços. As costas se alargam. Na figura 43 verifica-se a riqueza de detalhes no vestido de casamento de D. Amélia: saia bastante bordada com temática nacional (ARAÚJO; MARCICANO; HELD, 2019). As mangas *Gigot* (exemplos nas figuras 42 a 50) são parte da silhueta que marcaram significativamente esta década. Essas mangas, também conhecidas como o corte “*a la montespan*”, faziam alusão às utilizadas no século XVIII. Elas eram utilizadas junto ao “*jockey*”: espécie de preenchimento redondo para as mangas. Peça que possibilita sua forma mais concreta, resultando assim em uma silhueta difundida e desejada. (BOUCHER,2010). A herança dos sapatos rasteiros da era neoclássica é preservada. Como na figura 42, que são amarrados com fitas. Sapatos de salto voltam apenas a partir da metade do século XIX, mas não substituem o uso de sapatos rasteiros e botas de cadarço. (KÖHLER, 1996).

Figura 43 - Casamento de D. Pedro I e D. Amélia, Debret 1829.



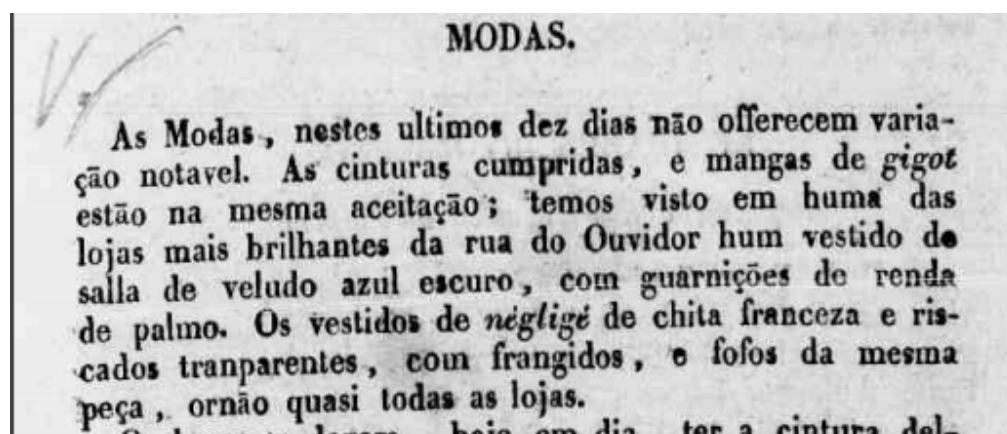
Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 98 apud ARAÚJO; MARCICANO; HELD, 2019).

O casamento de D Pedro e D. Amelia abriu portas para fortalecer a relação internacional do Brasil, instigando arquitetos, artistas brasileiros e estrangeiros a criarem monumentos. Homenageando assim, a comemoração, com obras estruturais na cidade do Rio. A alegria e a festa dos brasileiros era uma característica com presença, trazendo à tona seus costumes (DEBRET, 2019).

De acordo com Assunção (2018 p.237), o periódico “O espelho diamantino” (figura 44) faz uma observação a respeito das mangas *gigot* e destaca as vendas na rua do Ouvidor, RJ. A qual Debret contextualiza:

Os habitantes do Brasil tem se mostrado desde então, tão entusiásticos apreciador da elegância e da moda francesa que, por ocasião de minha partida, em fins de 1831, a rua do Ouvidor (Rua Vivienne, de Paris no Rio), era quase inteiramente constituída de lojas francesas de todo tipo, mantidas pelas prosperidade de seu comércio. (DEBRET, p. 187)

Figura 44 - Nota a respeito das mangas *gigot* no século XIX. Espelho Diamantino, n. 1, 1827, p. 3.



Fonte: Hemeroteca digital.

A figura 45 é um retrato de Madame Monvoisin, esposa do pintor Raymond-Auguste Quinsac de Monvoisin, o qual esteve em missão artística na América do Sul. Uma das peças na composição é o *canezou*: lenço transparente sob o busto. Era comum a ornamentação nesta região do corpo (figuras 48 e 50), com fitas, golas variadas, jóias e gargantilhas. No retrato da marquesa de santos (figura 48) vemos a utilização de um rufo (*fraise*) interno e rendado, como exemplo. (KÖHLER, 1996).

Figura 45 - Madame Monvoisin, por Raymond A. Quinsac Monvoisin (1794-1870) s.d.



Fonte: Acervo Musée des Beaux-Arts (França).

Na figura 46 chama a atenção as cores vivas nos vestidos com mangas *gigot*. As estampas como listras, são traços marcantes no momento. Outros tipos como florais, brocados, começam a se popularizar nas novas décadas vigentes (KÖHLER, 1996). Tecidos de comum uso no período eram musselina, seda, crepom, tafetá, gaze no verão; veludo e tergal para o inverno (BOUCHER, 2010). O vestido da figura 47, utilizado por D. Maria da Glória, provavelmente é de seda. A princesa e futura rainha de Portugal também usa um cinto de acessório, utilizado para a marcação da cintura. E em determinadas regiões e a depender da situação, para prender os lenços (KÖHLER, 1996).

Figura 46 - Retrato de Dom Pedro I com Dona Amélia e sua Filha Maria da Glória. Autor anônimo, década de 1830.



Fonte: Acervo exposição do Palácio da Ajuda (Lisboa, Portugal).

Figura 47 - Dona Maria II, por John Zephaniah Bell (c. 1833).



Fonte: Acervo exposição do Palácio da Ajuda. (Lisboa, Portugal).

Figura 48 - Marquesa de Santos, artista anônimo s.d.



Fonte: Acervo do Museu Paulista USP⁴².

⁴² Disponível em:

http://acervo.mp.usp.br/Storage/EspacoDomestico/MPACERVO_ICONO//1-19154-0000-0000-01_880x0.jpg acesso em 1 Jun. 2021

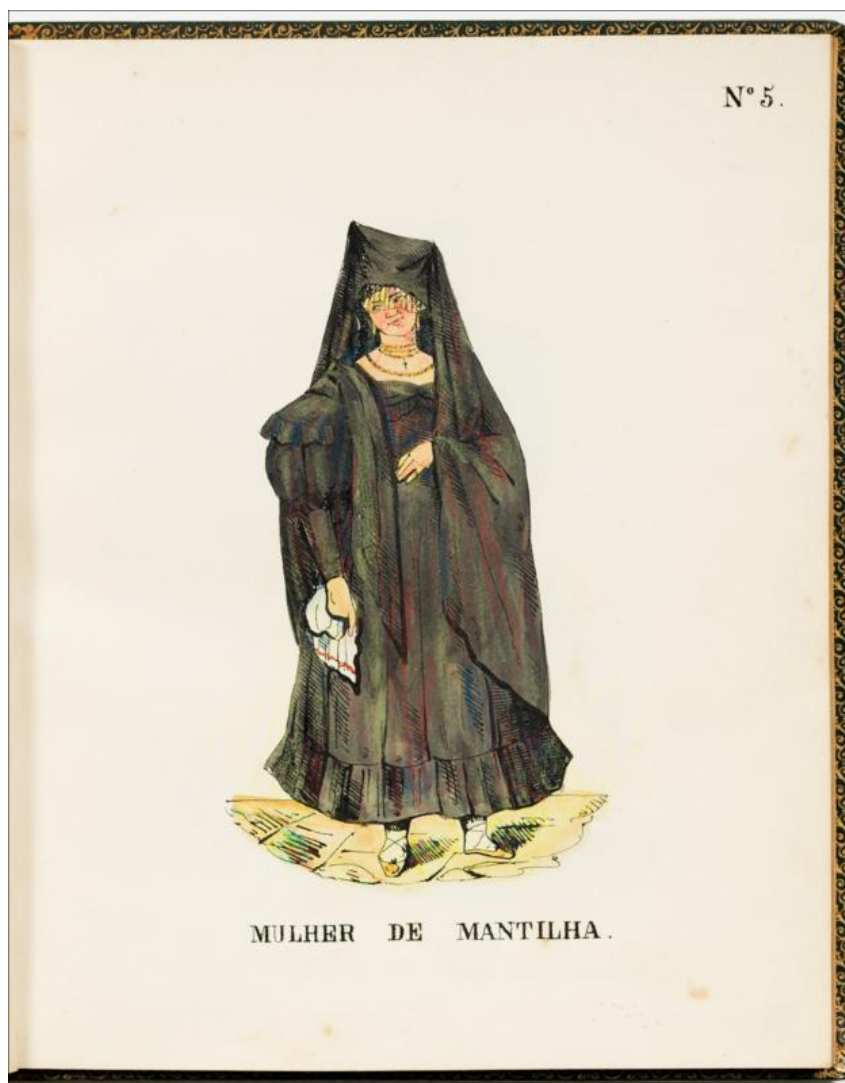
Na figura a seguir, a mistura de elementos em seus trajes, tanto portugueses na silhueta, saia, calçados vestido império, mangas (uma delas em um estilo *gigot*); quanto africanas com os tecidos e acessórios demonstra um exemplo de costumes ao vestir. Um fato curioso que Debret, em uma perspectiva eurocêntrica aponta, é a ligação primordial dessas mulheres com a confecção e moda. Pois, mulheres negras livres que possuíam mais acesso a determinada educação, encontravam nas lojas de modistas um trabalho de operárias ou de costureiras francesas. Título comum na época, que as garantia a oportunidades de serviços. Seus trabalhos com agulhas eram prestigiados. Sabiam como reproduzir o rebuscamento francês, e acrescentavam estes elementos em seus próprios trajes. (DEBRET, 2019. p. 264).

Figura 49 - Negras livres vivendo de seu trabalho



Fonte: Debret, 2019. p. 264

Figura 50 - Mulher de Mantilha, por Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive (c. 1840).



Fonte: Acervo IMS⁴³.

Em 1835, um novo estilo de manga surge conhecido por mangas invertidas: mais justas no ombro e largas na região do cotovelo. (KÖHLER, 1996) A figura 51, apresenta o uso deste novo modelo. Em sintonia da saia, que ainda apresenta tradição da década de 30: mais curta e com o volume na parte traseira. De acordo com Boucher (2010), os xales de caxemira continuam presentes durante todo o século. A partir dos anos 40 assume a forma quadrada e mais ampla (figura 51).

Mais adiante na década de 1860, esse xale resultará em uma nova silhueta de triângulo (SOUZA, 1997). A mantilha, de acordo com Köhler (1996), caiu em desuso na primeira metade da década de 30 e 40 na Europa. No Brasil, em oposição, era um item que continuou abrangente (figura 50). Herança das décadas

⁴³ Disponível em: [Obras](#) e [Arquivos Iconografia - Page 22 of 199](#) (nº 5). Acesso em 1 Jun. 2021

anteriores. É visto também que a altura da saia permanece curta pouco antes de 1840. Os *spencers*, quando usados, acompanham a nova marcação da cintura (BOUCHER, 2010).

O chapéu de copa alta (figura 51) ainda é visto. Na sequência, o chapéu *Bonnet* (figura 52) se popularizou, usado por mais décadas adiante. A pala frontal aumenta e a copa diminui, geralmente bem adornados com laços, penas e flores. *Toques* e turbantes permanecem, além de toucados de seda. No frio vestia-se capotas, modelos bem comuns na Europa. Os penteados que marcaram os anos de 1830 buscavam uma versão mais elaborada dos *Coiffures* da moda Império, com cachos e armações. O coque alto dava mais personalidade a silhueta angelical romântica (figuras 47 e 53). Para sustentar esse pentado, era necessário o uso de pentes. Na virada para a década de 40, os coques descem e os cachos na parte frontal entram com maior evidência, o cabelo sempre dividido no meio (figuras 46 e 54) (BOUCHER, 2010).

Figura 51 - Moça da roça indo à missa, por J. L. de Barros Cabral Teive (1841).



Fonte: Acervo IMS⁴⁴.

⁴⁴ Disponível em: [Obras](#) e <https://ims.com.br/categoria-do-acervo/iconografia/page/19/> (nº 35)
Acesso em 1 Jun 2021

Figura 52 - Imperatriz Leopoldina, por Jean Philippe Goulu (c. 1817).



Fonte: Coleção particular, RJ. Fotografia por Pedro Lobo⁴⁵.

Figura 53 - D. Januária de Bragança, por Adolphe Dellatre (1805-1854) s.d.



Fonte: Österreich Nationalbibliothek (Áustria)⁴⁶

⁴⁵ Disponível em

<https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/14542/3/3-ATESEBibliografia-e-Anexos-5Fevereiro2015.pdf>. Item 59. Acesso em 20 Nov. 2021

⁴⁶ Disponível em

https://search.onb.ac.at/primo-explore/fulldisplay?docid=ONB_alma21442290270003338&context=L&vid=ONB&lang=de_DE&search_scope=ONB_gesamtbestand&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=default_tab&query=any,contains,Januaria&offset=0 Acesso em 1 Jun. 2021

Figura 54 - Dom Pedro II estudando desenho com suas irmãs D. Januária e D. Francisca no Palácio de São Cristóvão, por Adolphe D'Hastrel (1839).



Fonte: SCHWARCZ, L. M. (1998). As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos (2nd ed.). São Paulo: Companhia das Letras. [ISBN 978-85-7164-837-1](https://doi.org/10.1111/978-85-7164-837-1).

Figura 55 - D. Francisca, D. Pedro II e D. Januária, por Félix-Émile Taunay (1839).



Fonte: Coleção Brasileira Itaú⁴⁷.

⁴⁷ Disponível em [Obras](#) Acesso em 1 Jun. 2021

Os *corsets* feitos com barbatanas são fabricados nessas décadas, material antes utilizado nos *stays*. Esses novos formatos buscavam marcar a cintura seguindo bem as linhas e curvas, disfarçando assim as imperfeições. Não era tão rígido quanto os corpetes e *stays* antecessores do século XVIII. Em 1829 na Europa, inicia-se a produção de *corsets* a base de metal. Nos anos de 1840 a peça fica sem alças de sustentação e a cintura fica ainda mais marcada, com aumento de cortes na modelagem para ajustar melhor ao corpo (WAUGH, 2004). As figuras do MET a seguir ilustram a descrição:

Figura 56 - *Corset* 1830-1835: algodão, metal e barbatana.



Fonte: The Metropolitan Museum, Estados Unidos⁴⁸.

Figura 57 - *Corset* 1839-1841: seda.



Fonte: The Metropolitan Museum, Estados Unidos⁴⁹.

⁴⁸ Disponível em: [Corset | American](#) Acesso em 1 Jun. 2021

⁴⁹ Disponível em: [Corset | American or European | The Metropolitan Museum of Art](#) Acesso em 1 Jun. 2021

O periódico “Correios das Modas”, entre os anos de 1839 e 1840, traz diversas descrições e gravuras incluídas - provavelmente advindas da Europa. A partir dessas narrativas, pode-se analisar detalhes dos trajes e as diferenças que condizem com a nova década (figura 58).

O vestido de musselina branca com bastante roda, as mangas no alto tem três ordens de folho [...] os punhos são justinhos composto de três fofos de pregas [...] O corpo do vestido é todo cheio de pregas ao comprido [...] a mimosa cintura é cercada de uma larga fita garça cor de rosa que vai muito bem (Correio das modas, 1839. Volume 1 nº 1 p.3).

Figura 58 - Ilustração da edição nº 1 de 1839, Correio das Modas.



Fonte: Hemeroteca digital.

Foi levantado mais um exemplo de descrição do traje do período (neste não foi encontrada a gravura respectiva):

A gravura representa duas Senhoras. A que está toda vestida em cor de rosa, tem um chapéu de Escossia frangido. O que na realidade é muito bello. A camizinha é de cassa bordada com uma renda á roda. O que é muito mais bonito que os babadinhos ou fofos do antigo tom. O vestido é de riscadinho em cassa. Note-se bem o elegante feitio do corpo do vestido, e o das mangas. A segunda Senhora está com um pequeno (ilegível). O chapéu é de seda, cor de palha com um véo de filó bordado. A manteleta é de seda furta cor ou preta. como actualmente se usa em Pariz (Correio das Modas, 1839 volume 1 nº 2 p.1).

A descrição a seguir apresenta os detalhes da figura 59:

A gravura que acompanha este número apresenta um trajar muito bonito. O chapéu cor de rosa é de escumilha com plumas marabouts. O roupão é de seda ciclistas guarnecidos de renda preta; e julgamos que não haverá inconveniente em usar-se de renda branca, segundo a cor e qualidade do Redingote ou roupão (Correio das Modas, 1839 volume 1 nº 4 p.1). (figura 47)

Figura 59 - Ilustração da edição nº 4 de 1839, Correio das Modas.



Fonte: Hemeroteca digital.

4.2. A moda feminina nos primórdios do II reinado

Desde o início do segundo reinado, eram relevantes as impressões e intenções a respeito da apresentação do Brasil para o mundo. Sobre a coroação de D. Pedro II, Monteleone (2017 p. 4) cita que “era uma tentativa de marcar a entrada do país no rol de países civilizados, ao lado da Europa”. Devido a isso, tinham como objetivo o fortalecimento cultural das províncias e a corte. Um meio para que se concretizasse era a distribuição de honrarias e títulos para as famílias ricas e pessoas influentes. O Brasil teria, portanto, suas próprias aspirações. A própria família real era uma referência para todos na época (ALENCASTRO, 1997).

A partir da década de 1840, os trajes consolidam mais algumas alterações vigorosas visualmente: as mangas ficam mais justas. Para os vestidos de noite, mangas bem curtas. A região do busto tende a ficar livre: com menos joias e acessórios que o cobrisse (figuras 66 em diante). As saias ficam mais compridas e cheias. Preenchidas com inúmeras camadas de anáguas até a popularização da crinolina na década de 1850. O detalhamento e fatura desta peça era enaltecido, como o aumento de camadas de babados (BOUCHER, 2010). O *Berthe* (figuras 68, 69, 70, 72) era um comum acréscimo para vestidos de noite: consiste em um enfeite de renda no decote do vestido, o qual aparenta altura do colo mais baixo revelando sutilmente parte do ombro. (KÖHLER, 1996).

Na figura 70 é aparente que a barra da saia é mais comprida atrás, remetendo às tendências britânicas. A figura 62 apresenta este mesmo modelo, mas com herança da década anterior devido ao seu comprimento. Os *corsets* afunilaram-se consideravelmente, com uma impressão pontuda acentuando a famosa “cintura de vespa”, possível de observar nas figuras deste capítulo. A pretensão era de esconder as imperfeições com o *corset* e a saia bem volumosa. A silhueta tornara-se mais desenvolta e rebuscada. Na Europa, a *ferroniére*: adereço de metal na cabeça na altura da testa, com influência renascentista já era utilizado desde os anos 1830. No Brasil é possível notá-lo nas iconografias da década de 1840 (figura 61, na dama central da imagem e figura e 68). Ainda estava em voga a moda de flores nos trajes da corte (figura 70). E o conhecido estilo amazona (figura 60), que de acordo com Boucher (2010), refere-se a um traje mais sóbrio, com inspiração masculino. Eram de lã preta com uma camisa por baixo.

Figura 60 - Francisca de Bragança, princesa de Joinville, por Franz Winterhalter, 1844.



Fonte: Acervo Palácio de Versalhes ⁵⁰.

Figura 61 - Família indo à missa, por Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, 1841.



Fonte: Acervo IMS⁵¹.

⁵⁰ Disponível em: [Les collections – Château de Versailles](https://www.chateauversailles.fr/) Acesso 1 Jun. 2021

⁵¹ Disponível em [Obras e https://ims.com.br/categoria-do-acervo/iconografia/page/18/](https://ims.com.br/categoria-do-acervo/iconografia/page/18/) (nº45) Acesso em 1 Jun. 2021

Figura 62 - Nº 21 Preta de ballas, por Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive (1840)



Fonte: Brasiliana Iconográfica⁵²

As pranchas das figuras 63, 64 e 66 apresentam uma contradição das roupas utilizadas pelas mulheres de classe média em relação à nobreza. Seriam, portanto, vestes cotidianas. É importante ressaltar que nas regiões rurais, os vestidos carregavam versões mais sóbrias que os encontrados em centros urbanos. (SOUZA, 1997). A autora observa:

Enquanto no grande centro urbano é através do consumo de bens e do requinte de maneiras que julgamos a respeitabilidade de uma classe [...] acentuar as diferenças sociais nos elementos passíveis de observação direta - como a vestimenta - no campo, onde o vínculo é comunitário e o grupo suficientemente pequeno, é através do conhecimento afetivo da história de cada um - sua história familiar, econômica ou social - que situamos os indivíduos nesta ou naquela classe (SOUZA, 1997, p. 117).

⁵² Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19172/no-21-preta-de-ballas>
Acesso em Nov. 2022

A autora completa:

Em contraste com a vida europeizada dos burgueses de sobrado, esses rudes fazendeiros ricos movem-se dentro do maior desconforto [...] habitando casas nuas, com as roupas guardadas ou suspensas em cordas. A vestimenta como o interior das moradias, desconhece a moda. (SOUZA, 1997, p. 117).

Figura 63 - Família indo à missa, por Eduard Hildebrandt, c. 1846-1849.



Fonte: Acervo IMS⁵³.

Com o levantamento dessas informações é possível concluir que, o acesso a quantidade de referências estéticas que as mulheres nos centros urbanos - mesmo de classes sociais inferiores - têm, em relação às mulheres ricas das fazendas, é superior. Ao falar dessa sobriedade e simplicidade, é iminente associar esses signos às cores das roupas. Souza (1997, p.69) aponta que o preto entrou em voga como tendência na década de 1840, devido aos romances britânicos. Monteleone (2016, parágrafo 21) também levanta a questão de que preto era a cor cobiçada para os ideais românticos. Representava o desapego com os bens materiais burgueses. Além de não precisar ser lavado muitas vezes seguidas, era uma cor prática para as roupas.

⁵³ Disponível em: [Obras](#) Acesso em 1 Jun. 2021

Figura 64 - Retrato da Baronesa São João da Barra, por J. Baptista Borely, c. 1853.



Fonte: Coleção Museus do Estado do Rio de Janeiro (MONTELEONE, 2016).

Figura 65 - Baiana, Anônimo s/d.



Fonte: Acervo Museu Paulista

Nas figuras 63 à 66, observa-se a questão apontada por Souza e Monteleone no parágrafo anterior. A figura 66, mesmo sendo uma iconografia portuguesa, afirma a inspiração e influências para os trajes simples brasileiros. Já na figura 65, seguindo o valor das cores e sobriedade dos trajes, provavelmente de gala (BITTENCOURT, 2005) sua apresentação de indumentária destaca-se pelos acessórios. Sobre a viabilização da desvinculação da figura da mulher negra à escravidão, a autora aponta sobre a figura 65:

Os elementos de distinção social e cultural são aqui os elementos de grande peso no desenho da identidade retratada na pintura “Baiana”. Como pudemos ver anteriormente, as representações tradicionalmente apontam para traços étnicos, roupas étnicas, instrumentos de trabalho ou apresentam o corpo de modo sexualizado. Não há aqui exibição de partes do corpo, ou olhares que expressam faceirice ou nenhum tipo de doçura sedutora (BITTENCOURT, 2005. p. 147)

Esta análise do quadro possibilita uma síntese de divergência com representações estudadas em obras das décadas anteriores.

Figura 66 - Retrato da Baronesa de Seixo, por Auguste Roquemont, 1845.



Fonte: Acervo Museu Nacional de Soares dos Reis (Cidade do Porto, Portugal)⁵⁴.

⁵⁴ Disponível em: [Retrato da Baronesa de Seixo :: Museu Nacional Soares dos Reis](#) Acesso em 1 Jun. 2021

Figura 67 - Grupo de negros, (em frente da Igreja de S. Gonçalo), por Luis Schlappriz. (c. 1860)



Fonte: Brasileira Iconográfica⁵⁵

⁵⁵ Disponível em:

<https://www.brasileiraiconografica.art.br/obras/22152/grupo-de-negros-em-frente-da-igreja-de-s-goncalo> Acesso em Nov. 2022

Figura 68 - D. Francisca Princess of Joinville, autor anônimo, s.d.



Fonte: Acervo Museu Imperial⁵⁶.

Figura 69 - Dona Maria Amélia de Bragança, por Friedrich Dürck, c. 1837-1839.



Fonte: Acervo Museu Imperial.

⁵⁶ Disponível em: [D. FRANCISCA PRINCESA DE JOINVILLE - Anônimo — Google Arts & Culture](#)
Acesso em 1 Jun. 2021

Figura 70 - Princesa de Joinville, Francisca do Brasil, por Franz Winterhalter, 1846.



Fonte: Acervo Palácio de Versalhes⁵⁷.

Figura 71 - Retrato de Dona Francisca, por Adolphe d'Hastrel, 1843.



Fonte: Acervo particular de Newton Carneiro, doado ao Museu Imperial⁵⁸.

⁵⁷ Disponível em: [Les collections – Château de Versailles](#) Acesso em Jun. 2021.

⁵⁸ GOIS, A. Museu Imperial recebe obra de arte na quarta. Jornal O Globo (16/05/2016): disponível em: [Museu Imperial recebe obra de arte na quarta | Ancelmo - O Globo](#) Acesso em 1 Jun. 2021.

A figura 72 revela mais um apresenta mais um exemplo do traje real influenciado pelas tendências da década de 1840.

Figura 72 - Teresa Cristina, por Johann Moritz Rugendas, 1846.



Fonte: Coleção particular, Enciclopédia Itaú Cultural⁵⁹

Figura 73 - Francisco Manuel e suas filhas, por José Correia de Lima, 1850.



Fonte: ALENCASTRO, 1997.

⁵⁹ Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra17387/retrato-de-dona-teresa-cristina-mulher-de-dom-pedro-ii> Acesso em 1 Jun. 2021

O estilo de vida francês continuou marcando o modo de vida e a moda brasileira. Itens como o salto alto francês, *corsets* e saias eram vistos como algo que impossibilitava a mulher de trabalhar por um longo período de tempo. As roupas simbolizavam o nível social. As classes mais baixas buscavam se parecer visualmente com a elite (SOUZA, p. 125). Completa oposição ao lembrar da estrutura estética e social dos primórdios dos 1800. A crinolina, criada a partir dos novos recursos advindos da revolução industrial, já era vendida na rua do Ouvidor em 1859 (MONTELEONE, 2019). Na figura 73 há exemplos de trajes requisitados pelas mulheres de classe alta no Brasil, e o início da amplitude das saias na década 50. Estas reflexões artísticas enaltecem a percepção da significância e mecanismo social que a moda carrega.

Figura 74 - Panorama da cidade do Rio de Janeiro, por Louis Aubrun, 1854



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional⁶⁰.

⁶⁰ Disponível:

<https://www.brasiliainconografica.art.br/obras/17024/panorama-da-cidade-de-rio-de-janeiro>. Acesso em 7 de Jul. 2021

O fim do tráfico negreiro na década de 1850 remodela a economia. O dinheiro antes investido no citado tenebroso comércio de pessoas escravizadas, há de ser direcionado para importação e exportação de itens de consumo. Havia demanda na venda de bens como jóias e acessórios, e a rua do Ouvidor concretiza-se cada vez mais como ponto de referência para o comércio. Com isso, as pessoas estavam consumindo mais e fazendo o comércio girar (ALENCASTRO, 1997). Monteleone (2019) descreve um dos negócios existentes na Rua do Ouvidor,

Catharina Dazon foi uma dessas mulheres que abriram negócios ligados à moda na rua do Ouvidor. Em 1858, madame Dazon, como era conhecida, e seu filho, possuíam uma loja que vendia “grande sortimento de sedas, cassas, chitas, bareges, camisinhas, saídas de baile, xales, rendas, chapéus de seda e palha, enfeites de cabeça, e tudo o que compõe o toalette de uma senhora” (MONTELEONE, 2019 p. 8).

A presença feminina na classe consumidora era sobressalente. E a comentada revolução industrial, traz seus reflexos ao Brasil. O lugar da mulher socialmente torna-se pauta para discussão. Por sua função doméstica em contraponto às novas oportunidades. A indumentária, em sua produção e comércio, abriu novos horizontes para que algumas mulheres obtivessem uma opção de atividade nos centros burgueses, ou no ambiente doméstico.

As mulheres já haviam passado a fazer parte dos quadros de operários das fábricas na Europa, e a questão do trabalho feminino passou a ser extensivamente debatida, no período. No começo do século XIX, o filósofo George Hegel vai falar de uma “vocaçãõ natural” dos dois sexos, homens para o trabalho, mulheres dentro de casa, refletindo uma ideia corrente na época (MONTELEONE, 2019 p.7).

A máquina de costura traduz bem a importância da revolução Industrial em relação à produção feminina.

As máquinas de costura no Brasil começam a ser vendidas para mulheres de elite, como a condessa de Barral, e depois se popularizaram e se tornaram mais baratas (PINHO, 1970, p. 226-227).

Sobre o universo artístico, a implementação da fotografia desde a década de 1840, não mudou a conjuntura do olhar estrangeiro persistir nos registros visuais. Na academia, os movimentos artísticos aspiravam uma arte genuinamente brasileira, entretanto, utilizando como base os cânones europeus (CHIARELLI, 2000). Sobre a fotografia em relação aos outros meios iconográficos, Alencastro e Mauad (1997) citam:

A problemática da verdade na criação de uma imagem do Brasil enfatiza o papel dos relatos de viajantes, principalmente o dos estudiosos naturalistas. A escrita em trânsito fornecia o tom de testemunha ocular aos relatos, escritos no estilo simples de verdade. O mesmo tom estaria presente nas aquarelas e desenhos dos pintores que acompanhavam as expedições. Ender, Rugendas, Taunay, Hércules Florence, eram eloquentes na sua necessidade de registrar. Tal eloquência fica ainda mais patente se pensarmos que foi esse mesmo Hércules Florence o descobridor, no Brasil, seis anos antes de a notícia chegar na França da possibilidade de fixar desenhos com a luz: a fotografia. (ALENCASTRO; MAUAD, 1997, p. 187).

As figuras 75 e 76 apresentam esta inovadora opção de registro na época. Criando assim, uma nova possibilidade de olhar diante costumes e moda.

Figura 75 - Isabel, Princesa do Brasil com 12 anos, Victor Fond, 1858



Fonte: Correa do Lago (2008).

Figura 76 - Princesas Isabel e Leopoldina – Daguerreótipo. Isley Pacheco, c. 1855



Fonte: Acervo Espaço de Artes Miguel Salles⁶¹.

⁶¹ Disponível em <https://www.miguelsalles.com.br/peca.asp?ID=4498461>. Acesso em 15 Nov. 2021.

PARTE III *confecção*



5. Estudo, modelagem e a recriação de uma peça do século XIX

Neste capítulo é apresentada uma metodologia de estudo de peça, para que assim, haja repertório embasamento durante o processo de recriação e modelagem da peça selecionada para estudo. Esta peça é um casaquinho, parte do acervo do Museu Nacional do Traje de Lisboa, Portugal (número de inventário 12663). É um *spencer* feminino datado entre 1815 e 1820, confeccionado em seda verde e cor de rosa. O museu descreve:

Spencer de tafetá de seda verde seco. Gola recortada, formando bicos. Manga comprida, de presunto, formando machos duplos na extremidade superior. No corpo, aplicação de laçadas de cetim de seda verde e seda cor-de-rosa, sob rolo de cetim de seda verde claro. Na frente, flor da mesma seda, debruada com cetim de seda cor-de-rosa tendo, ao centro, aplicação de forma semi-esférica forrada de cetim verde claro. Gola e frente debruadas com cetim de seda cor-de-rosa. No punho, aplicação de pétalas de tafetá de seda, debruada com cetim verde claro e cetim cor-de-rosa com centro idêntico ao da flor (MUSEU NACIONAL DO TRAJE, 2021).

A Figura 77 apresenta o *spencer* visto de frente e de costas.

Figura 77 - *Spencer* feminino selecionado para a recriação, c.1815-1820, visto de frente.



Fonte: Acervo Museu Nacional do Traje e da Moda, Portugal⁶².

⁶² Disponível em: <http://matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=45775>
Acesso em 7 de Jul. 2021.

O *spencer* era uma peça do vestuário feminino: consistia em uma jaqueta curta, cujo comprimento seguia a linha do busto de vestidos do modelo Império. Foi popular até a década de 1830. Derivado dos trajes militares masculinos (Catellani 2003 p. 221 apud Araújo; Bastos; Italiano; Viana 2015 p. 153⁶³). Há uma descrição a respeito da origem do *spencer* disponível no Victoria & Albert Museum:

O *spencer* era inicialmente uma vestimenta de homem. Diz-se que se originou no final da década de 1790, levando o nome de George, o segundo conde Spencer (1758-1834). Durante o início do século 19, as mulheres elegantes começaram a usar versões femininas da *spencer* com vestidos de noite ou por cima dos vestidos quando saíam para passear. Foi uma das poucas roupas femininas feitas sob medida durante este período (V&A Museum, 2006).

Confeccionado em tons escuros, como em preto ou azul escuro. Era utilizado sobre vestidos de cores claras, geralmente brancos. Remetendo aos trajes de montaria masculinos (BRADFIELD, 1995). As raízes militares da peça (a partir do Conde Spencer), valorizavam um tipo de conjunto de montaria feminino. Este traje é descrito por Arnold (1972):

Em tecido de lã lisa e macia azul clara, a Jaqueta é forrada com fina seda branca. O forro é cortado na mesma fibra, que vai direto até as extremidades da peça onde é costurado na lã. A saia é costurada a um corpete feito de tafetá azul e cinza, forrado com algodão branco. O forro e o corpete são cortados no mesmo padrão. Feito separadamente e com as bordas costuradas. A saia é confeccionada com a costura na altura da faixa de lã (cós do *spencer*). A parte superior dessa faixa é então fixada no corpete e costurada a partir das pregas dos recortes nas costas, e a faixa na frente, para moldá-la com segurança. A parte inferior do corpete está nivelada com a parte inferior do cós (ARNOLD, 1972).

Por volta de 1805, com a retomada dos detalhes nos vestidos⁶⁴, destaca-se o aumento das pregas na parte traseira dos vestidos. O volume deste franzido (ou pregueado) ocorre até a década de 1820, e o *spencer* era um mecanismo de firmamento para este detalhe (BRADFIELD, 1995). Conforme explicado nas modelagens de Arnold (1972, p. 47): “Jaqueta e saia são mantidas juntas na frente com dois pequenos ganchos e colchetes”. O *spencer* rico em detalhes, tem sua

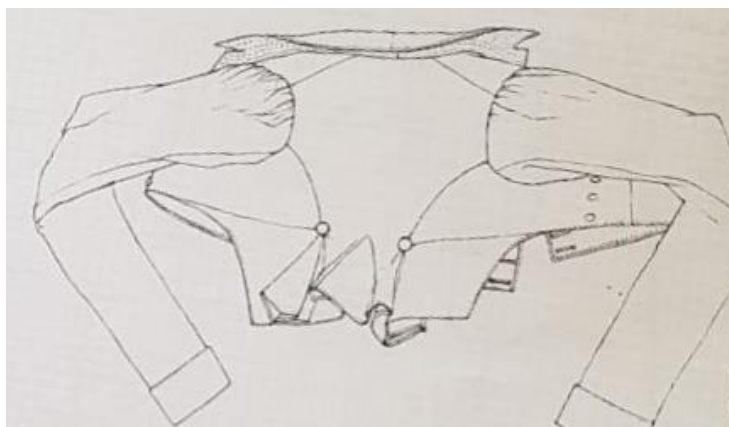
⁶³ CATELLANI, R. Moda Ilustrada de A a Z. Manole, 2003.

⁶⁴ Para saber mais, retomar ao capítulo 3.

fase final antes que a cintura desça gradativamente para sua real altura (BRADFIELD, 1995).

Este casaquinho também reajustava visualmente a silhueta da mulher em uma composição estética agradável, em conjunto ao traje completo. Como sintetiza Arnold (1972, p. 46), ao descrever um *spencer* datado de c. 1795-1810 (diagrama na Figura 78) dizendo que, na parte dianteira do *spencer*, são colocados *puffs* finos (enchimento) para dar uma suavizada na linha do busto.

Figura 78 – *Spencer* de um traje de montaria, datado de c.1795-1810, estudado por Janet Arnold.



Fonte: Arnold (1972).

Antes de dar início a recriação, foram pesquisadas outras peças similares em acervos iconográficos e bibliografia, incluindo referências de modelagem. Diversos tipos e modelos de *spencer* foram encontrados. A Figura 79 mostra um quadro de autoria de Henri L'Evêque, de 1814. Nele há um traje de montaria complementado com um chapéu bicorne (também com referência militar). Comum para as mulheres portuguesas, provavelmente de classe média.

As figuras 80 e 81 apresentam outro estilo vigente dessa peça. Mais arrojado e detalhado. Um traje típico de passeio diurno na Inglaterra, que veio a ser herança para os demais países Europeus. É possível reparar o contraste destas novas releituras (figuras 80 e 81) perante o modelo de montaria.

Figura 79 - Mulher cavalcando em uma mula, por Henri L'Evêque, 1814.



Fonte: Costumes de Portugal⁶⁵

Figura 80 - Traje de passeio, Inglaterra. Por John Bell, 1819



Fonte: Acervo Museu de Arte do Condado de Los Angeles⁶⁶.

⁶⁵ Disponível em:

<https://books.google.pt/books?id=WiBMAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q=ja&f=false> Acesso em 7 de Jul. 2021

⁶⁶ Disponível em: <https://collections.lacma.org/node/252884> Acesso em 20 de Ago. 2021

Figura 81 - Morning and evening dresses, Summer 1820



Fonte: Digital Library⁶⁷

Mais um exemplo na figura 82: *spencer* em seda amarela de 1820. Observa-se a diferença do selecionado para a recriação (figura 77). Neste, o estilo clássico ainda é bem evidente. Enquanto no selecionado há características românticas com o modelo de manga que seguiria por toda a década de 1830.

Figura 82 - *Spencer* Feminino em sarja e cetim, frente e costas.



Fonte: Acervo Museu Nacional do Traje e da Moda, Portugal⁶⁸

⁶⁷ Disponível em <https://ccd.claremont.edu/digital/collection/fpc/id/123/>. Acesso em Dez. 2022

⁶⁸ Disponível em <http://matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1108640> Acesso em 7 de Jul. 2021.

O corte do *spencer* visto na figura 83 remete ao modelo selecionado para a recriação (figura 77). A gola é bastante similar por apresentar partes retas, que formam um tipo de polígono. As flores ornamentais estão na mesma posição do modelo citado. Formando assim, uma semelhança visual. Ademais, as flores nos punhos e costas parecem seguir um molde e confecção bem parecido. Os recortes da modelagem da peça também seguem o mesmo padrão.

Figura 83 - *Spencer* feminino britânico, datado de c.1819-22.



Fonte: Acervo The Metropolitan Museum, Estados Unidos ⁶⁹.

Na figura 84 mais um modelo de recorte para o *spencer*. Possui um aviamento em cordão trançado na região do cós, para delimitar ainda mais a cintura.

Ao levantar esses dados sobre a peça *Spencer*, constata-se que este casaqueto possui uma base em comum: mangas compridas e bufantes, recorte nas costas e fechamento frontal. Mais ornamentado no decorrer das décadas. Há diversos estilos de mangas, variando de acordo com o modelo. Era uma peça versátil, que ajudava a compor a silhueta feminina do período regencial. Marcado abaixo do busto e recorrentemente em uma cor marcante, sendo contrastante ou complementar com a do vestido.

⁶⁹ Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/84433> Acesso em 7 de Jul. 2021

Figura 84 - Duchess of Angoulême Bonnet & Spencer, s/d.



Fonte: Acervo V&A Museum, Reino Unido⁷⁰.

⁷⁰ Disponível em:

<http://collections.vam.ac.uk/item/O568214/duchess-of-angouleme-bonnet-spencer-fashion-plate-unknown/duchess-of-angouleme-bonnet--fashion-plate-unknown/duchess-of-angouleme-bonnet--fashion-plate-unknown/> Acesso em 20 de Ago. 2021

5.1 Modelagem e informações técnicas

A modelagem do *spencer* selecionado foi baseada no estudo realizado por Italiano e Viana (2015, p. 153-155). Esta peça tem as dimensões indicadas pelo Museu Nacional do Traje e da Moda, mostrados na tabela 1:

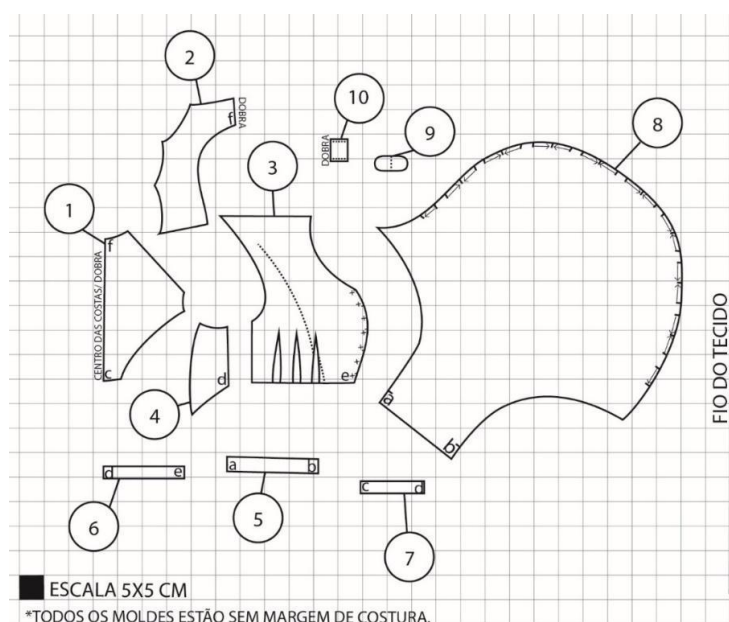
Tabela 1 - dimensões do *Spencer*

Tipo de medida	Valor
Altura	35 cm
Largura dos ombros	39 cm
Comprimento das mangas	66 cm

Fonte: Museu Nacional do Traje e da Moda, Portugal.

O molde do *Spencer* (figura 83), proposta por Italiano e Viana (2015) se utiliza dessas medidas, uma vez que foi realizada a partir de estudo desenvolvido sobre a peça original, no acervo do museu.

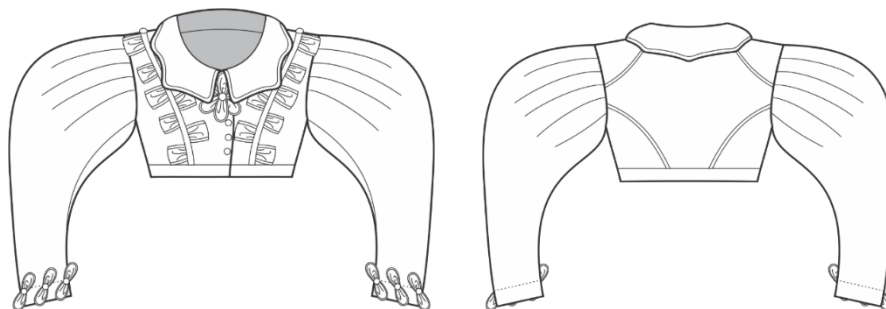
Figura 85 - Modelagem do *spencer*, proposta por Italiano e Viana (2015).



Fonte: Italiano e Viana (2015, p. 154), tamanho em escala real: 1,5m x 1,25m.

A figura 86 é o desenho técnico da peça, apresentando seus detalhes na costura e posição dos adornos.

Figura 86 - Desenho técnico do *Spencer* (frente e costas).



Fonte: Italiano; Viana (2015).

A confecção da peça original é feita em tafetá e em cetim para os detalhes (viés, para o acabamento da gola; adornos; forro dos botões). Como é detalhado por Italiano; Viana (2015, p. 154):

Este *spencer* tem todo o acabamento feito em viés de cetim. Em cada peça do ornamento frontal (pequenos retângulos dobrados) deve ser aplicado viés de cetim nas laterais. Cada uma das pétalas que formam os laços de ornamentação (flor de ornamentação no fechamento da gola e os laços nos punhos) também deve ter viés em toda a volta. O viés de cetim é aplicado também no acabamento da gola e nas aberturas frontais do *spencer*. Para dar acabamento aos retângulos do ornamento frontal, é usado um cordão macio, forrado de cetim e aplicado dos dois lados da frente do *spencer*.

A figura 87 é resultado do protótipo realizado por Italiano e Viana. Assim é possível observar o resultado da peça sobre o corpo.

Figura 87 - Protótipo do *Spencer* (frente e costas).



Fonte: Italiano; Viana (2015).

O forro da peça é um tipo de gaze muito leve. Esse material era comum nesse modelo de traje, como vemos na descrição do *spencer* em Arnold (1972): “A gola é forrada com uma lona muito leve e costurada a almofada.” Junto a isso, há o modelo de manga *Gigot*⁷¹. A roupa interior era composta de um *corset* curto – com ou sem barbatanas - sob uma *chemise*, como citado anteriormente⁷². Abaixo dessas camadas eram usadas as *drawers* (uma espécie de calçola). E com a gradual retomada das mangas bufantes por volta de 1810, encontra-se nela um forro interior que podia ser realocado (os *jockeys*) (figura 88). O que remete a silhueta do *spencer* selecionado (ITALIANO; VIANA, 2015).

Figura 88 - Traje interior entre 1800-1820.



Figura 18 - 1800-1820.

Fonte: Italiano, Viana (2019).

⁷¹ Para saber mais, retomar ao capítulo 4.

⁷² Para saber mais, retomar ao capítulo 3.

5.2 Confeção da recriação histórica

Após o corte da modelagem plana, vista na figura 86, foram confeccionadas duas peças pilotos em algodão cru. A primeira delas (figura 89) foi usada como base para uma *moulage*. Que serviu como base de ajuste de caimento e adaptação do tamanho para o manequim 38, dito que a base do molde constava o tamanho 36.

Figura 89 – *Moulage* da peça piloto para ajustes.



Fonte: Dellalibera, 2021.

A manga indicada na figura 89 com o número 1 foi a primeira confeccionada, sem os ajustes. Após as alterações pela *moulage*, o resultado é visto na manga de número 2, com o volume correto. Também foram refeitas as marcações de pence na parte frontal. Na figura 90 há a segunda peça piloto, feita a partir da primeira. Esta segunda peça também foi utilizada para teste de costura.

Figura 90 – Segunda peça piloto.



Fonte: Dellalibera, 2021.

A etapa seguinte foi cortar a modelagem ajustada no tafetá e iniciar a confecção do *Spencer* final e seu forro, o qual foi feito em algodão morim.

Figura 91 – Costura nas laterais do *Spencer*.



Fonte: Dellalibera, 2021.

A figura 92 apresenta a base do casaquinho e forro já costurados. Com a gola já pronta para a fixação nas etapas seguintes. Para o detalhe na gola, o viés de cetim foi aplicado parte pela máquina de costura, parte costurado a mão.

Figura 92 – Base do *Spencer*.



Fonte: Dellalibera, 2021.

Figura 93 – forro do *Spencer*.

Fonte: Dellalibera, 2021.

Com a base preparada foi possível iniciar as aplicações dos detalhes em cetim, todos confeccionados a mão. O estofamento da parte central de cada aplicação foi feito em manta acrílica.

Figura 94 – Processos de aplicação dos detalhes.



Fonte: Dellalibera, 2021.

Figura 95 – processos de aplicação dos detalhes



Fonte: Dellalibera, 2021.

A etapa seguinte foi a de acabamentos e últimas aplicações. Primeiro o forro (figura 96) e o viés central foram confeccionados na peça. Em seguida o acabamento do cós (figura 97) e dos punhos foram realizados. Posteriormente, a fixação da gola (figura 98) com acabamento manual. A última etapa foi a aplicação dos colchetes para o fechamento, dos botões e das flores em tafetá e cetim; nos punhos e na parte terminal da gola.

Figura 96 – Fixação do forro.



Fonte: Dellalibera, 2021.

Figura 97 – Fixação do cós.



Fonte: Dellalibera, 2021.

Figura 98 – Fixação da gola.



Fonte: Dellalibera, 2021.

A figura 99 apresenta o resultado final da recriação.

Figura 99 – Resultado final da recriação, frente e costas.



Fonte: Dellalibera, 2021.

Na figura 100 observa-se os detalhes de costura no punho e as aplicações das flores de tafetá.

Figura 100 – Detalhes do punho, frente e costas.



Fonte: Dellalibera, 2021.

5.3. Conclusão do figurino

Após a recriação do *Spencer*, foi optado pela complementação visual a partir do figurino, que consiste em um vestido modelo império, forro e chapéu. Criando um conjunto que destaque o casaquinho. Na figura 101 é apresentada a montagem do chapéu *bonnet*⁷³. As figuras 102 e 103 sintetizam referência e inspiração para o figurino completo.

Figura 101- Confeção do chapéu



Fonte: Dellalibera, 2022

Figura 102 - Compras em Paris em 1822, por John James Chalon



Fonte: The Complete History of Costume and Fashion

⁷³ Para saber mais, ler capítulo 4.1

Figura 103 - Croquis para Figurino



Fonte: Dellalibera, 2022.

Com as fotografias a seguir, contempla-se o resultado final das peças e seus respectivos caimentos no corpo.

Figura 104 - detalhe costas do chapéu



Fonte: Dellalibera, 2022.

Figura 105 - figurino completo, com spencer, vestido e chapéu bonnet.



Fonte: Dellalibera, 2022.

Figura 106 - figurino completo, com spencer, vestido e chapéu bonnet.



Fonte: Dellalibera, 2022.

Figura 107 - figurino completo, com spencer, vestido e chapéu bonnet.



Fonte: Dellalibera, 2022.

Figura 108 - figurino completo, com spencer, vestido e chapéu bonnet.



Fonte: Dellalibera, 2022.

Figura 109 - figurino completo, costas: com spencer, vestido e chapéu bonnet.



Fonte: Dellalibera, 2022.

Figura 110 - figurino completo, lateral: com spencer, vestido e chapéu bonnet.



Fonte: Dellalibera, 2022.

Figura 111- figurino completo, costas: com spencer, vestido e chapéu bonnet.



Fonte: Dellalibera, 2022.

Figura 112 - figurino, com vestido e chapéu bonnet.



Fonte: Dellalibera, 2022.

Figura 113 - figurino costas: com vestido e chapéu bonnet.



Fonte: Dellalibera, 2022.

Figura 114 - detalhe costas: vestido e chapéu



Fonte: Dellalibera, 2022.

Figura 115 - detalhe lateral figurino



Fonte: Dellalibera, 2022.

Figura 116 - figurino: vestido e chapéu



Fonte: Dellalibera, 2022.

6. Considerações finais

A partir do estudo de iconografias do início à metade do século XIX, foi possível obter um panorama do processo histórico da moda no Brasil no dito intervalo de tempo. Também foi importante analisar as influências políticas e sociais da época, tanto regionais quanto a interferência de outros países na *toilette* das brasileiras de diversas classes sociais. A análise de obras de artistas viajantes abre um viés crítico perante a imagem que os europeus possuíam do Brasil, como sendo um lugar pitoresco. Ponto de vista que, atualmente, é necessária a reflexão sobre estes pensamentos de-coloniais.

Com o estudo visual das peças retratadas nas iconografias junto ao método de Italiano e Viana, foi recriada uma peça e posteriormente um figurino, que serviu de base para uma imaginária dos meios que eram utilizados nas confecções na primeira metade do século XIX. O estudo dos periódicos e acervos de museus, como o Museu do Traje e da Moda em Portugal e o *Metropolitan Museum* nos Estados Unidos, possibilitaram maior eficácia na percepção dos detalhes na etapa da recriação histórica.

Foi conclusivo que, revisitar acervos visuais e arquivísticos possibilitam a reflexão dos costumes da época selecionada. A pesquisa teórica, social e material possibilitou a composição de uma peça de indumentária o mais próximo possível de como a mesma era feita no Brasil do início do Século XIX.

Ademais que o vestuário carrega significados sociais culturais, diferenças regionais e por período. São objetos de estudo importantes para o resgate da memória e da cultura de um povo. O estudo e a documentação dos trajes históricos oferecem subsídios para outros pesquisadores, sejam eles acadêmicos ou profissionais da área de figurino. O levantamento iconográfico realizado oferece um acervo de referências para futuras pesquisas e projetos.

7. Referências Bibliográficas

ALENCASTRO, L. F. **História da vida privada no Brasil vol.02 Império: a corte e a modernidade nacional**. Companhia das Letras, São Paulo; 1ª edição, 1997 560 p.

ARAÚJO, L; BASTOS, D; ITALIANO, I.; VIANA, F. **Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

ARAÚJO, M. G; MARCICANO, J. P. P.; HELD, M. S. B. **A obra de Jean-Baptiste Debret como fonte histórica para os estudos dos trajes usados no Brasil no início do século XIX**. São Paulo: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 74, p. 270-301, 2019. Disponível em: [A obra de Jean-Baptiste Debret como fonte histórica para ...](#). Acesso em: 5 nov. 2020.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. 1ª edição. São Paulo: editora Schwarcz S.A., 2013. 709 p.

ARNOLD, J. **Patterns of Fashion 1**. 2ª edição. Editora Pan MacMillan, 1972. 72 p.

ASSUNÇÃO, B. A. **A moda nos periódicos femininos brasileiros do século XIX**. Pesquisa de Iniciação Científica (Bacharelado em Têxtil e Moda) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2015, 29 p.

ASSUNÇÃO, B. A. ; ITALIANO, I. **Moda e vestuário nos periódicos femininos brasileiros do século XIX**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 71, p. 232-251, dez. 2018. Disponível em: [Moda e vestuário nos periódicos femininos brasileiros do século XIX | Revista do Instituto de Estudos Brasileiros](#) Acesso em 30 Mai. 2021

ASSUNÇÃO, B. A. **Vestuário cotidiano no Brasil do século XIX: um estudo por meio de registros fotográficos**. Dissertação (mestrado em Têxtil e Moda) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2019, 249 p. Disponível em: [Vestuário cotidiano no Brasil do século XIX: um estudo por meio de registros fot...](#). Acesso em: 5 nov. 2020.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. **A ópera da independência: uma exposição em dois atos e dez cenas**. Exposição digital. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/a-opera-da-independencia-uma-exposicao-em-dois-atos-e-dez-cenas/abertura-a-opera-da-independencia/>. Acesso em 26 Dez. 2022

BITTENCOURT, R. **Modos de negra e modos de branca: o retrato "Baiana" e a imagem da mulher negra na arte do século XIX**. 2005. 182p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000349823>. Acesso em: 07 nov. 2022.

BORGES, C. **Indumentária no Brasil do pós-Independência: o papel da "mulher patriótica" segundo os jornais do Primeiro Reinado e início da Regência**. Rio de Janeiro: dossiê Dobras. Vol. 14 n. 29. (2020). Disponível em: [Vista do Indumentária no Brasil do](#)

pós-Independência: o papel da “mulher patriótica” segundo os jornais do Primeiro Reinado e início da Regência . Acesso em 30 Mai. 2021.

BOUCHER, F. **História do Vestuário no Ocidente**. 1º edição: editora Cosac Naify, 2010. 480 p.

BRADFIELD, N. **Costume in Detail: Women's Dress, 1730-1930**. Editora: Eric Dobby Publishing Ltd, 1995. 401 p.

BRASILIANA ICONOGRÁFICA, equipe. **Mulheres a caminho da Missa**. Artigo (2017), disponível em: [Artigos](#). Acesso em 30 Mai. 2021

CHIARELLI, T. **História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações**. ARS (São Paulo), v. 3, n. 6, p. 78-87, 2005. Disponível em: [História da arte / história da fotografia no Brasil](#) Acesso em: 5 nov. 2020.

COSTA, E. V. **Alguns aspectos da influência francesa em São Paulo na segunda metade do século XIX**. Artigo da revista de História USP (São Paulo): N. 142-143 (2000): ESPECIAL 50 ANOS. Disponível em [Alguns aspectos da influência francesa em São Paulo na segunda metade do século XIX | Revista de História](#) Acesso em 14 dez. 2020.

CULTURA PAULISTA. **A Hispanidade na formação da Cultura Paulista**. São Paulo, Postagem Blog (Junho de 2020). Disponível em: [CulturaPaulistania/posts/3117273341873549](#) acesso em 30 Mai. 2021

CUNHA, L. F. F. **Riscos iluminados de figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio**. Versão digital. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1960. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/22620>. Acesso em 14 dez. 2020.

DEBRET, J. B. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. 2 reimpressão. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2019. 652 p.

DEBRET, J. B. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil** Tomo I. – v. I e II; Tomo II – v. III. São Paulo: Biblioteca Histórica Brasileira, Edusp; Editora Itatiaia Ltda, 1989.

FAUSTO, B. **História do Brasil**. 1ª reimpressão. São Paulo: Edusp, 2006. 637p.

HEMEROTECA DIGITAL. **O Espelho Diamantino [Periódico]**: periodico de politica, litteratura, bellas artes, theatro e modas, dedicado as Senhoras Brasileiras. (RJ) 1827 (nº1) -1828. Disponível em: [Hemeroteca](#) Acesso em 1 Jun. 2021

HEMEROTECA DIGITAL. **Correio das Modas, Jornal Critico e Litterario** : Das Modas, Bailes, Theatros, Etc. (RJ) - edições de 1839 (nº 1;2;4) a 1840. Disponível em [Hemeroteca](#). Acesso em 30 Mai. 2021

HEMEROTECA DIGITAL, **O Gosto [Periódico]** : jornal de theatros, litteratura, modas, poesia, musica e pintura. Edição nº 1 de 1843. Disponível em: [O Gosto - Jornal de theatros, litteratura, modas, poesia, musica e pintura](#). Acesso 1 Jun. 2021

ITALIANO, I ; VIANA, F. **Para vestir a cena contemporânea**: moldes e moda no Brasil do século XVIII. Portal de livros abertos da USP, Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: 2018. Disponível em: [Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XVIII](#) Acesso em 14 dez. 2020.

ITALIANO, I ; MELLO A. N. ; VIANA, F. **Para vestir a cena contemporânea**: traje interior feminino no Brasil do século XIX. Portal de livros abertos da USP, Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: 2019. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/373> Acesso em 20 jul. 2021.

KÖHLER, C. **História do Vestuário**. 2ª triagem. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996. 564 p.

LEVENTON, M. **História ilustrada do vestuário**. 2ª edição. São Paulo: Publifolha, 2009. 351 p.

LIMA, J. D. **O surto de industrialização do setor têxtil a partir de 1880**: Blumenau e Brasil. São Carlos: Revista de História Econômica & Economia Regional Aplicada – Vol. 3, n. 5, Jul-Dez 2008.

LIMA, V. J.-B. **DEBRET**: Historiador e Pintor. 1. ed. São Paulo: Editora Unicamp, 2007. 327 p.

MONTELEONE, J. **A moda, as cores e a representação feminina no Segundo Reinado (Rio de Janeiro, 1840-1889)**. 19&20, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, jul./dez. 2016. Disponível em: [19&20 - A moda, as cores e a representação feminina no Segundo Reinado \(Rio de Janeiro, 1840-1889\), por Joana Monteleone](#) Acesso em 30 Mai. 2021.

MONTELEONE, J. D. **Pedro II e o império de casaca**: os sentidos de poder nos trajes masculinos no Segundo Império. Artigos, Almanack (15). Abr 2017. Disponível em: [D. Pedro II e o império de casaca: os sentidos de poder nos trajes masculinos no Segundo Império](#) acesso em 30 Mai, 2021.

MONTELEONE, J. **Moda, Consumo e gênero na Corte de D. Pedro II. (Rio de Janeiro, 1840-1889)**. ARTIGO / Dossiê Moda e História Rev. Hist. - São Paulo 34 p. (2019) Disponível em [Moda, consumo e gênero na corte de d. Pedro II \(Rio de Janeiro 1840-1889\) | Revista de História](#) Acesso em 30 Mai. 2021

MONTELEONE, J. **Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras**: O trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas (Rio de Janeiro, 1850-1920) Artigos, Rev. Estud. Fem. 27 (1) (2019) Disponível em: [Brasil - Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: O trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas \(Rio de Janeiro, 1850-1920\) Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: O trabalho feminino](#)

no século XIX e o cuidado com as roupas (Rio de Janeiro, 1850-1920) . Acesso em 30 Mai. 2021

MOURA, C. E. M. **Vida cotidiana em São Paulo no Século XIX**. 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2013. 410p.

MUSEU NACIONAL DO TRAJE E DA MODA. **Spencer/feminino**. Ficha de inventário. Disponível em: <http://matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=45775>. Acesso em 20 jul. 2021.

NAVES, R. **A forma difícil**: Ensaios sobre a arte brasileira. 1. ed.: Editora Ática, 1996. 283 p.

SOUZA, G. M. **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 255 p.

PIRANI, J. G. **O corpo modelado**: como a roupa interior estabeleceu as silhuetas do século XIX. Dissertação (mestrado em Têxtil e Moda) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2016, 157 p. Disponível em [O corpo modelado: como a roupa interior estabeleceu as ...](#) Acesso em: 5 nov. 2020.

RUGENDAS, J. M. **Viagem Pitoresca Através do Brasil**. Editora Círculo do livro, 1978. 271 p.

SEIF, M. **Jean-Baptiste Debret e o vestir feminino no Brasil**. Dissertação de mestrado - Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais: 2019. Disponível em [Repositório UFMG: Jean-Baptiste Debret: o vestir feminino na transição do Brasil](#). Acesso em 30 Mai. 2021.

SENA, M. M. **A INDUMENTÁRIA ESCRAVA COMO FATOR DE DISTINÇÃO SOCIAL NO PERÍODO COLONIAL BRASILEIRO**. 4º congresso brasileiro de iniciação científica em design de moda, UNESP Bauru, 2017. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202017/PO/po_3/po_3_A_indumentaria_escrava_como_fator.pdf. Acesso em: 7 nov. 2022.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. **Spencer**. Descrição (2006). Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O125423/spencer-unknown/> Acesso em 20 Jul. 2021

WAUGH, N. **Corsets and Crinolines**. Editora Routledge/Theatre Arts Books, 2º edição, 2004. 165 p.