

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Marina Seif

**JEAN-BAPTISTE DEBRET E
O VESTIR FEMININO NA TRANSIÇÃO DO BRASIL**

Belo Horizonte
2019

Marina Seif

**JEAN-BAPTISTE DEBRET:
O VESTIR FEMININO NA TRANSIÇÃO DO BRASIL**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como pré-requisito parcial para aprovação no curso de Mestrado na linha de pesquisa Artes Plásticas, visuais e interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas.

Área de concentração: Artes

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Senna Hill

Coorientadora: Profa. Dra. Soraya Aparecida Alvares Coppola

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2019

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Seif, Marina, 1982-

Jean-Baptiste Debret [manuscrito] : o vestir feminino na transição do Brasil / Marina Seif Farah. – 2019.
249 p. : il.

Orientador: Marcos César de Senna Hill.

Coorientadora: Soraya Aparecida Álvares Coppola.

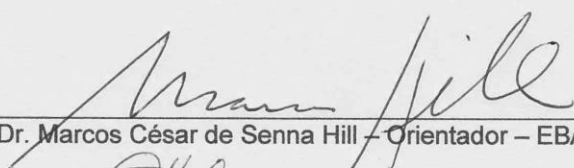
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

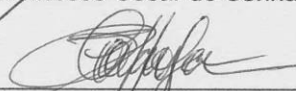
1. Debret, Jean-Baptiste, 1768-1848 – Teses. 2. Moda – História – Brasil – Séc. XIX – Teses. I. Hill, Marcos César de Senna, 1956-. II. Coppola, Soraya Aparecida Álvares, 1970-. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.

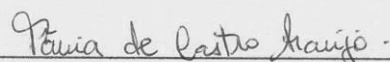
CDD 391.0981

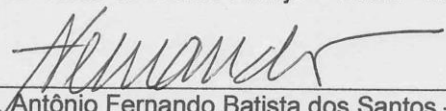
Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **MARINA SEIF FARAH** Número de Registro **2017674898**.

Título: **“Jean-Baptiste Debret e o vestir feminino na transição do Brasil”**


Prof. Dr. Marcos César de Senna Hill – Orientador – EBA/UFMG


Profa. Dra. Soraya Aparecida Alvares Coppola – Co-orientadora – EBA/UFMG


Profa. Dra. Tânia de Castro Araújo – Titular – EBA/UFMG


Prof. Dr. Antônio Fernando Batista dos Santos – Titular - FUMEC

Belo Horizonte, 21 de março de 2019.

Dedico esta, bem como todas as minhas demais conquistas, à minha mãe e à Cit, exemplos de força, luzes que sempre guiaram meu caminho e sem as quais nada disto seria possível.

Ao meu pai, por festejar cada vitória.

Ao Marco Túlio, por entre tantas opções de caminhos, escolher seguir este ao meu lado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao orientador Prof. Dr. Marcos Hill e a coorientadora Profa. Dra. Soraya Aparecida Alvares Coppola pela confiança, paciência e generosidade dispensados durante esta jornada.

Aos membros da banca, Prof. Dr. Antônio Fernando Batista dos Santos e Profa. Dra. Tânia Araújo, cujas observações feitas no exame de qualificação tanto contribuíram para a finalização deste trabalho, e mais uma vez se dispuseram a lê-lo e corrigi-lo. À Profa. M.^a. Lucia Santiago que, nesta etapa final, também se dispôs a contribuir com a avaliação e a correção desta dissertação.

À Profa. Dra Angélica Adverse pelo incentivo no início desta jornada e pelo apoio e conselhos tão acalentadores na reta final.

A todos os professores e colegas que encontrei neste caminho, pela troca de conhecimento que muito enriqueceram todo o processo.

À equipe de museologia do museu Castro Maya, pela disponibilidade em me receber e permitir a pesquisa em seu acervo.

Aos meus colegas e à direção do Núcleo de Criação e Design do SENAC Minas, pelo apoio e pela compreensão durante o curso.

Aos meus alunos pelo troca de saberes e por me estimular a continuar buscando aprendizado e conhecimento.

À minha mãe, pelo apoio incondicional e por acreditar em mim nos momentos em que até eu mesma duvidei.

Ao Marco Túlio, pela paciência, amor e companheirismo.

À Tia Najwa, Dedea, Naninha, Ju e Denise, pelo apoio e incentivo constantes e à Beth, por me fazer ter fé em um mundo melhor.

Aos meus amigos, em especial à Juliana, ao Olavo e à Luciana, pela torcida e pelo apoio durante todo o processo

E especialmente a Deus, por ter guiado meu caminho e colocado nele tanta gente especial.

Resumo

Este trabalho tem por objetivo examinar a retratação do vestir feminino realizada pelo artista francês Jean-Baptiste Debret no período em que esteve no Brasil, e a relação dessas vestes com o espaço e o papel da mulher dos diferentes extratos sociais e etnias na capital fluminense na sociedade oitocentista brasileira. Para tal, foi necessário entender o conceito de moda e suas relações interdisciplinares, bem como seu papel na configuração dos espaços. Fez-se necessário, também, buscar a compreensão dos fenômenos sociais, que, embora diretamente nada tivessem com o vestir, influenciaram-no diretamente, assim como a política e a economia do período estudado e a relação do artista em questão com o vestir e a sociedade brasileira que ele extensamente retratou. Assim, buscou-se compreender a relação entre os corpos e seus trajes e os centros urbanos, visto ser esse o cenário da maioria das gravuras analisadas. Um outro aspecto importante quanto à relação de Debret no vestir feminino no Oitocentos brasileiro diz respeito à sua proximidade com a família real, em que encontramos indícios de o artista ter influenciado diretamente na constituição desse vestir, chegando a criar trajes para alguns soberanos brasileiros e influenciando assim, os modos de vestir na capital fluminense. Sempre atento aos detalhes e às particularidades dos tipos residentes no Brasil, encontramos no trabalho do artista e nesta pesquisa uma análise sobre a indumentária africana e afro-brasileira, com seus costumes e especificidades.

Palavras-chaves: Moda. Indumentária. Jean-Baptiste Debret. Império. Século XIX.

Abstract

This study aims to examine the portrayal of the feminine way of dressing done by French artist Jean-Baptiste Debret in the period he lived in Brazil, and the relation of such clothing with the space and the role of women of different social classes and ethnicities in Rio de Janeiro, in the Brazilian society of the 1800's. Therefore, it was necessary to understand the concept of fashion and its interdisciplinary relations, as well as its role in the configuration of the spaces. It is also necessary to understand the social phenomena that directly influenced the way of dressing, in addition to the politics and the economy of the period, and the relationship of the artist with the way of dressing and the Brazilian society he extensively portrayed. For that reason, we tried to understand the connection between the bodies and their clothings, and the urban centers, once that's the scenario of most pictures analyzed. Another important aspect of Debret's relationship with the female way of dressing in the 1800's is his proximity with the royal family, in which evidence of his direct influence has been found – he designed clothes to some Brazilian monarchs thus impacting on the dressing habits of the *Fluminense* capital. Always aware of the details and characteristics of the residents of Brazil, one can find in the artist's work – and also in this study – an analysis of the African and African-Brazilian clothing, along with their practices and peculiarities.

Keywords: Fashion. Clothing. Jean-Baptiste Debret. Empire. 19th Century.

LISTAS DE FIGURAS

FIGURA 1 - DANÇA DOS ÍNDIOS DA MISSÃO SÃO JOSÉ	16
FIGURA 2 – FAMÍLIA DOS BOTOCUDOS EM AÇÃO.....	17
FIGURA 3 – ESCOLA DE MENINAS	34
FIGURA 4 – LOJA DE SAPATEIRO	37
FIGURA 5. VENDEDORAS.....	61
FIGURA 6. PORMENOR DE TRAJES FEMININOS	63
FIGURA 7. DAMA DE ALTA CATEGORIA LEVADA EM CADEIRINHA DE LUXO ..	64
FIGURA 8. CAPA E PRANCHA 19 DA PUBLICAÇÃO INTITULADA “ <i>COSTUMES ITALIENS</i> ”	67
FIGURA 9. DESEMBARQUE DE D. LEOPOLDINA NO BRASIL.....	70
FIGURA 10 – VESTIMENTA DE UM ANJO VOLTANDO DA PROCISSÃO	78
FIGURA 11 – VENDEDOR DE FLORES E DE FATIAS DE COCO.....	93
FIGURA 12 – CASAMENTO DE NEGROS PERTENCENTES A UMA FAMÍLIA RICA	96
FIGURA 13 – VOTO D’UMA MISSA PEDIDA COMO ESMOLA.....	98
FIGURA 14 – RETRATO DA RAINHA CARLOTA JOAQUINA	100
FIGURA 15 – PUBLICAÇÃO NAS REDES SOCIAIS DO HISTORIADOR JOÃO BRAGA.....	104
FIGURA 16. TRAJE DE CORTE DE S.M.I. CAROLINA LEOPOLDINA, PRIMEIRA IMPERATRIZ DO BRASIL.....	106
FIGURA 17 – IMPERATRIZ LEOPOLDINA	108

FIGURA 18 – MERCADO DE ESCRAVOS NA RUA DO VALONGO	112
FIGURA 19 – VOLTA À CIDADE DE UM PROPRIETÁRIO DE CHÁCARA	113
FIGURA 20 – DIFERENTES NAÇÕES NEGRAS	120
FIGURA 21. ESCRAVOS NEGROS DE DIFERENTES NAÇÕES.....	121
FIGURA 22. UMA TARDE NA PRAÇA DO PALÁCIO.....	125
FIGURA 23. QUEIMA DE JUDAS	133
FIGURA 24 – TRAJE DE CRIOLA EM <i>RICHELIEU</i>	136
FIGURA 25 – CARNAVAL.....	140
FIGURA 26 – NEGRA COM TATUAGENS VENDENDO CAJU	141
FIGURA 27 – CASA PARA ALUGAR E CAVALO E CABRITO À VENDA.....	141
FIGURA 28 – LAVADEIRAS NO RIO DAS LARANJEIRAS	143
FIGURA 29 – NEGRA COMPRANDO ARRUDA PARA SE PRESERVAR DO MAU OLHADO	145
FIGURA 30 – CASTIGO IMPOSTO AOS ESCRAVOS.....	149
FIGURA 31 – VISITA A UMA CHÁCARA NOS ARREDORES DO RIO.....	150

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – A MODA, A INDUMENTÁRIA E O VESTIR	22
CAPÍTULO 2 - A MODA, O CORPO E A CIDADE	32
CAPÍTULO 03 – O BRASIL PRÉ-DEBRET	48
3.1 Os desdobramentos da revolução francesa no Brasil	51
3.2 A fuga da família real portuguesa	54
3.3 O “desenhador” Carlos Julião.....	59
CAPÍTULO 04 – AFINAL, QUEM FOI JEAN-BAPTISTE DEBRET?	66
4.1 O álbum “ <i>Costumes Italiens</i> ”.....	66
4.2 A vinda para o Brasil	68
4.3 O realismo na obra de Debret	71
4.4 A contribuição de Debret para a constituição de uma iconografia brasileira	73
4.5 A volta para França e a <i>Voyage Pittoresque et Historique au Brésil</i>	75
CAPÍTULO 05 – A MODA EUROPEIA	84
5.1 A moda europeia no Brasil	88
5.2 As mulheres da realeza luso-brasileira.....	99
CAPÍTULO 06 – INDUMENTÁRIA AFRO-BRASILEIRA	110
6.1 Penteados e escarificações.....	117
6.2 As negras de ganho	124
6.3 O traje de crioula	127
6.4 O corpo negro.....	136
6.5 Tecidos e cores	138
6.6 A joalheria e os amuletos afro-brasileiros.....	143
6.7 O uso do sapato pelas negras.....	150

CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
REFERÊNCIAS	154
ANEXOS	162

INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe demonstrar, a partir da produção artística do artista francês Jean-Baptiste Debret, as características do vestir feminino no Brasil no início do século XIX, contribuindo, assim, para o entendimento do papel da moda e da mulher na sociedade fluminense do período. Pretende-se, também, elucidar como era consolidada a moda, a indumentária, seus usos e sua importância na caracterização e no desenho do Rio de Janeiro oitocentista. Busca ainda evidenciar a importância do artista na preservação da história brasileira da moda e da indumentária, um artista cuja obra influenciou de maneira singular não só o vestir, mas também os costumes e as artes no país.

Tal importância pode ser observada nos livros que retratam a história da luso-américa, senão em sua totalidade, em sua maioria, recorrem às obras dos artistas viajantes para ilustrar seus textos. E, nessas obras, as mais representadas são as do artista francês Debret. Bandeira (2006) confirma essa observação quando diz que

Utilizada sistematicamente como iconografia em todos os estudos sobre o Brasil, desde o período colonial ao primeiro reinado, a obra de Debret não tem igual na representação da infinidade de costumes brasileiros ora desaparecidos. (2006, p. 06).

Assim sendo, com o estudo da moda no país não poderia ser diferente. É o trabalho do artista um rico manancial para o estudo do vestir na colônia luso-brasileira. Chataigner (2010) reconhece essa importância ao afirmar que

Fossem artistas com suas belas artes ou estudiosos de costumes e tradições, esses visitantes foram de grande valia para o estudo e a pesquisa do vestuário, dos trajes e vestes aqui usados e representados em aquarelas, óleos e outros materiais, a grande maioria assinada por Rugendas, Debret e Carlos Julião. Sem dúvida, um rico patrimônio com imagens, contornos e cores, prenunciando um desenho do que viria a ser a moda brasileira. (CHATAIGNER, 2010, p.76).

Além disso, este trabalho tem como objetivo reafirmar o papel da moda como um elemento de primeira importância para o estudo da história cultural e como um importante recurso para resgatar a relação moda e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista. Para tal, a proposta foi analisar os diferentes modos de vestir das

mulheres do Brasil, nos diversos extratos da sociedade, analisando as referências vindas da Europa e África, observando como elas foram adaptadas ao país, e se tivemos também modos de vestir originários na luso-américa. Lody (2015) relata a importância da indumentária quando diz que

As indumentárias estão no cotidiano, nas festas e na religiosidade e se tornam reais no uso, no desempenho dos significados, pois cada elemento visual tem um sentido, uma função que é pertencimento a uma tradição e isso é uma experiência patrimonial verdadeira. (LODY, 2015, p.11).

Buscou-se aqui ressaltar a nobreza e a dignidade dessas mulheres que contribuíram para a formação do Brasil hoje, visto terem sido elas, independente de status social e etnia, figuras importantes na consolidação dos hábitos e costumes do país, em um período em que este enfrentava grandes transformações. A proposta é trazer à tona o vestir feminino “tanto das mulheres de colonos protegidas por suas mantilhas, quanto as mulheres africanas escravizadas, despojadas e sensualmente vestidas, únicas a circularem livremente pelas ruas e praças do acanhado povoado colonial” (DUNCAN; FARES, 2009, p.11). Para isso o estudo das obras do referido artista francês se faz elemento mais uma vez eficaz e relevante pois, juntamente com as mulheres nobres da corte, Debret não se eximiu da representação de nenhuma delas. A proposta é retratar

(...) o encontro da realidade europeia e do mundo colonial, revelando matizes e matrizes do universo de nossas mulheres do passado. Mulheres que tiveram que deixar seus territórios físicos e simbólicos e reconstruir no Brasil uma nova história, fundando as bases da nossa identidade e da nossa cultura. (DUNCAN; FARES, 2009, p.11).

Para que tal objetivo fosse alcançado, foram analisadas aproximadamente 250 imagens produzidas pelo artista entre gravuras, desenhos, aquarelas, pinturas a óleo e os textos de sua publicação sobre o Brasil. Todas as imagens analisadas encontram-se no anexo deste trabalho e seus textos foram amplamente utilizados na redação do mesmo, buscando aproximar o leitor do olhar do artista.

As gravuras de Debret, juntamente com seus textos e ancorado em outros registros iconográficos e textuais, foram o aporte para a aproximação do universo dessas mulheres, permitindo a análise do vestuário feminino dos diferentes extratos da população citadina fluminense e a compreensão da relação desses com os costumes

vigentes no período. Para isso, foi imprescindível entender melhor a história, os valores, os costumes e a origem da moda e da indumentária retratadas pelo artista. O entrecruzamento das informações fornecidas pelo artista aos registros feitos por outros caracterizam “um espaço literário construído por referências, alusões ou citações que nos ensinam rotas e os modos de leitura que formam o horizonte do relato que estamos lendo”. (ETTE, 2004, *apud* PASSAVENTO, 2008, p. 83).

Embora as gravuras e os textos produzidos pelo artista sejam muito reveladores quanto ao vestir no Brasil, sabe-se que os mesmos não podem ser analisados como retrato fidedigno do período, uma vez que inúmeros estudos corroboram esse fato ao interpretar seus registros e intenções. Neste trabalho, a intenção não foi polemizar os valores do artista e tampouco confrontá-los com os valores atuais, e sim analisar as contribuições deixadas por ele sobre os trajes no Brasil no período em que esteve aqui.

As expedições marítimas “fazem os contatos; descobrem e difundem culturas; introduzem novos hábitos de ver, de ser, de crer; transportam frutas, espécies vegetais diversas; intercambiam os continentes; aproximam os homens pela diferença.” (LODY, 2007, p.12). O resultado desses encontros promovidos pela colonização de terras distantes como a África e o Brasil pelos portugueses, provocou uma mescla dos costumes, de valores e da estrutura da sociedade, permitindo a constituição de uma cultura e uma comunidade denominada brasileira, que são fruto de toda a dinâmica de mestiçagem aqui ocorrida. É França (2015) que utiliza a expressão “dinâmicas de mestiçagem” em vez de somente “mestiçagem” visando assimilar que a primeira compreende uma miscigenação que vai além da mistura biológica, compondo-se de toda a hibridização ocorrida no Brasil, que engloba a cultura, a religiosidade, o idioma, entre outros. Portanto, podemos afirmar que as mulheres que habitaram o Brasil no período colonial, independentemente de sua origem étnica, foram figuras essenciais na edificação dos costumes vigentes no país, e muitos permanecem até os dias de hoje.

Para Valladares (1968), a fisionomia do Brasil hoje foi justamente definida por essas dinâmicas de mestiçagem, entre africanos, europeus e indígenas:

Paralelamente ocorreria o mesmo em relação às culturas, não sendo possível ao africano a integridade de sua imaginária de origem. Para os sociólogos da arte que hoje procuram entender quais os traços determinantes na formação da atualidade brasileira, a ascendência africana de logo se revela como estrutura cultural predominante. À proporção que a miscigenação dilui as características étnicas, a ascendência africana ganha relevo em toda estrutura de base.

A resposta não estaria nas artes das elites de procedência europeia, mas sim naquela outra que poderíamos chamar de criatividade cotidiana, de vivência (life experience), o que é predominante, refletindo-se sobretudo na forma de religiosidade mais popular. (Valladares, 1968, *apud* PEDROSA, CARNEIRO & MESQUITA, 2018, p. 41-42)

Entender o modo de vestir e a cultura das mulheres negras é um importante passo que nos permite hoje compreender um pouco da diáspora africana, com seus diversos povos e etnias. Aqui, essas mulheres se deparam com uma realidade completamente distinta e, miscigenando com seus saberes, preservando e introduzindo nesse grupo social elementos de sua tradição, fé, comida e modo de vestir, conseguiram preservar parte de seus traços identitários, mesmo com as dificuldades impostas pelo preconceito e pela escravidão.

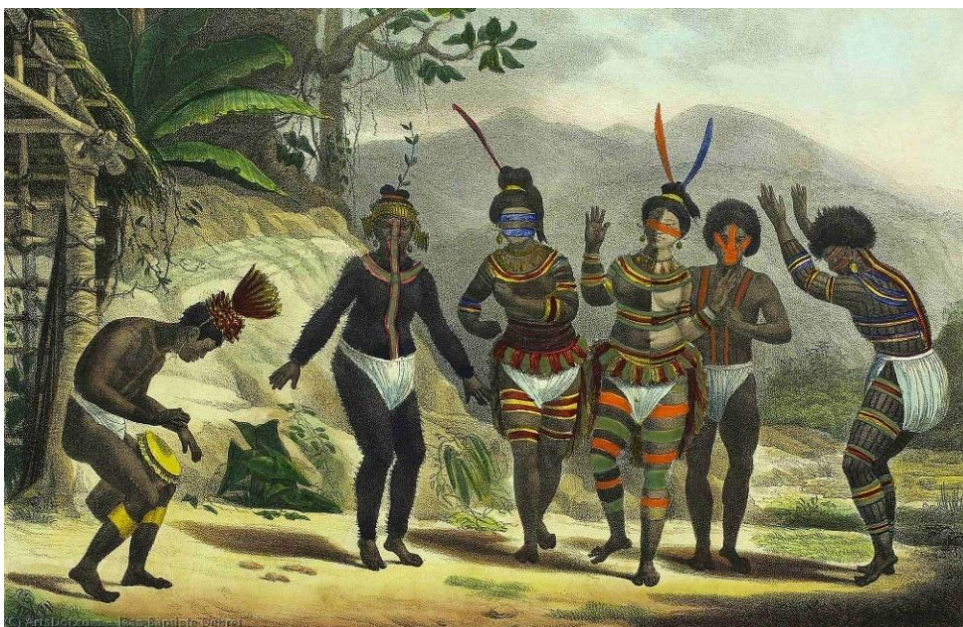
Optou-se por deixar de fora deste estudo a moda masculina e as indumentárias indígenas e ciganas. A indumentária cigana, por haver poucos registros dessas realizadas pelo artista, e a moda masculina, pelo pouco tempo para o desenvolvimento desta pesquisa, e porque há uma menor oferta de fontes de pesquisa sobre o vestuário masculino do que sobre o vestuário feminino, o que dificultaria o estudo. Além do que, desde a Revolução Francesa, o traje masculino passou por um processo de simplificação. Rodrigues (2010) confirma esse fato quando afirma que

Desde o final do século XVIII o vestuário masculino vinha se simplificando, comandado pela influência do estilo de vida britânico que, antecipadamente burguês, repassou para as roupas 'qualidade morais e mentais não corrompidas'. O estilo neoclássico, que vigorou durante a Revolução Francesa, impregnará com suas formas os corpos femininos e masculinos, mas os primeiros em pouco tempo retornarão ao exagero e a falta de funcionalidade típica do vestuário usado por ambos os sexos nas elites dos períodos anteriores. (RODRIGUES, 2010, p.42-43).

Sobre as caboclas¹ e ciganas, os poucos registros feitos pelo artista e a similaridade dos trajes dessas com o das brancas e negras, dificultariam aqui tal estudo. Acerca da indumentária indígena, o tempo também seria um problema, pois além da variedade de tribos representadas, cada uma com trajes e costumes particulares, é nessa parte da obra do artista que podemos perceber uma maior idealização da imagem e um distanciamento da realidade. As figuras 1 e 2 e as observações de Leenhardt (2008) nos confirmam o fato:

(...) Sabe-se que Debret declarou interessar-se em especial pela população do Rio de Janeiro, onde morava. Ele não teve, então, muitas ocasiões de viajar nas zonas habitadas pelos índios, pouco numerosos na capital. Tratando-se da representação destes “primitivos”, Debret encontrava-se de fato, por falta de informações de primeira mão, condenado a valer-se de fontes livrescas a sua disposição (...). (LEENHARDT, 2008, p.35).

FIGURA 1 - DANÇA DOS ÍNDIOS DA MISSÃO SÃO JOSÉ



Jean-Baptiste Debret, litografia aquarelada sobre papel, 21,8 x 33,5 cm, 1820-1830.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 129.

¹ “Na província do Rio de Janeiro dá-se o nome genérico de caboclo a todo índio civilizado, isto é, batizado.” (DEBRET, 2016, p.88).

FIGURA 2 – FAMÍLIA DOS BOTOCUDOS EM AÇÃO



Jean-Baptiste Debret, litografia aquarelada sobre papel, 21,8 x 33,5 cm, 1820-1830.
 Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet.
 São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016, p. 97.

Especialmente sobre a FIGURA 1, intitulada “Dança dos índios da Missão São José”, Bandeira e Lago (2017) descrevem o engano cometido pelo artista e as causas do mesmo

Ao coletar estampas de índios brasileiros que constavam na obra publicadas por outros viajantes das quais contava copiar as cenas e os detalhes que não pudera observar pessoalmente, Debret encontrou uma gravura avulsa de índios da América do Norte e os tomou por índios brasileiros, por não se dar conta que o “São José” do título encontrava-se, na verdade, na Califórnia. Assim, cometeu aparentemente um erro involuntário ao transferir uma cena da Califórnia para a Vila de Faxina, perto de São Paulo. Com o afã de conhecimento dos artistas viajantes na primeira metade do século XIX em angariar informações, era coisa comum a troca de iconografia entre eles, e erros como esse podiam ocorrer com gravuras separadas de seu contexto. (BANDEIRA; LAGO, 2017, p.129).

A complexidade deste estudo se manifesta, pois, no fato de que para entender o vestir, é fundamental compreender todo o entorno desse ato. Perrot (1981, *apud* RAINHO, 2002) afirma ser necessário averiguar melhor os aspectos sociais do vestuário, transcendendo o simples estudo das vestimentas, muitas vezes, limitada ao inventário descritivo das peças ou à apreciação estética, sem se aprofundar na análise, compreensão e relação do vestuário com os gestos, a anatomia, a religião, a moral, a

localidade, ou seja, os espaços e os costumes que são cruciais na compreensão dos “comportamentos vestimentários”. Assim sendo, pretende-se aqui analisar a moda como um elemento importante da cultura material, capaz de revelar não só as preferências no vestir de um povo em uma determinada época, mas também parte de sua cultura, como hábitos, gostos e valores.

Nesse contexto, o vestuário foi analisado como um elemento histórico indissociável do comportamento, dos valores e da mentalidade do período em que foi utilizado, repleto de signos e códigos que vão muito além da vaidade. A moda foi entendida como uma linguagem muito mais abrangente do que o universo das roupas e como fio condutor para a compreensão do modo de vida da população carioca no início do Oitocentos, não se limitando este estudo ao simples inventário dos trajes, mas buscando compreender todo o entorno em que este está circunscrito.

Acompanhando o que foi escrito sobre roupas e moda, o pesquisador depara-se com um rico manancial descritivo dos hábitos e normas que regem o vestir social, o que se torna extremamente útil para o objetivo deste trabalho: identificar e analisar o que direcionava o uso do vestuário e a adoção da moda na formação da nossa elite burguesa a partir da capital do império, o Rio de Janeiro. (RODRIGUES, 2010, p. 19).

Se o estudo da moda baseado em obras de arte pode ser problemático, em virtude da falta de documentação de boa parte delas, a ação do tempo sobre as mesmas e, muitas vezes, a pouca oferta de fontes para confronto, o século XIX e, especialmente, o trabalho de Debret não nos impõe tantos impasses. Sobre o período estudado, é possível encontrar inúmeros registros coloridos e até mesmo fotográficos a partir dos primeiros anos do Império Brasileiro. Além do mais, o artista francês nos deixou um grande número de obras, quase todas coloridas e em sua maioria trazidas ao Brasil pelo colecionador Castro Maya, facilitando o acesso às mesmas.

Para o desenvolvimento deste trabalho foi de extrema importância a consulta a esse acervo. As imagens encontradas em livros e na internet nem sempre são fidedignas quanto à representação de cores. Além do problema de impressão, algumas imagens foram recoloridas ou editadas digitalmente, o que compromete a fidelidade da informação.

Debret foi um neoclássico por formação, mas, em muitos momentos, era percebido como um artista romântico muito antes do Romantismo surgir como estilo artístico. Assim como outros artista que fizeram registros do Brasil, sabe-se que Debret retratou, muitas das vezes, uma imagem idealizada da realidade encontrada. Com biotipos classicizantes e uma elegância europeia, por vezes afasta suas gravuras da dura realidade enfrentada, especialmente pelos negros no Brasil.

Mas o reconhecimento da idealização das figuras em sua obra não aniquila a importância dessa como reveladora do Brasil oitocentista e pode ser resolvida com o confronto com outras fontes referentes ao período. Entender os elementos identitários do vestir no século XIX no Brasil mediante o estudo das obras do Debret pressupõe a análise dos símbolos presentes em suas obras e a importância do artista para a compreensão do vestir e da sociedade feminina no Oitocentos brasileiro.

Para tal, este trabalho foi dividido em seis capítulos em que, no primeiro capítulo, em virtude do aspecto interdisciplinar da moda, achou-se necessário contextualizar o seu real significado, o contexto histórico que impulsionou seu surgimento e o de termos a ela relacionados, como indumentária, vestes, entre outros. Para tal, trazemos a interpretação de autores de áreas distintas para que seja possível refletir como o fenômeno da moda é percebido nos diferentes contextos.

No segundo capítulo, abordamos a importância do corpo e da moda no desenho e na constituição das cidades e como eles se influenciam mutuamente. Debret, o artista cujas obras são o fio condutor deste trabalho, nos chama a atenção para diversas situações em que o corpo, o cobrir e o revelar-se deste interferiram na constituição da cidade fluminense que o acolheu em sua estada no Brasil e julgamos necessário propor essa reflexão, para melhor demonstrar a importância que tinha o traje na luso-américa oitocentista.

Como a moda é um fenômeno intrinsecamente ligado ao contexto político, social e cultural de uma época, para entender o que se usava no Brasil no período em que aqui esteve o artista francês, é necessário analisar o período que antecedeu a vinda do mesmo a fim de compreender por que o cenário encontrado pelo artista estava configurado da forma que ele encontrou. É sobre isso que falamos no terceiro capítulo,

sendo esse uma breve contextualização da situação política no Brasil pré-Debret e sobre o vestir no período.

No quarto capítulo resgatamos um pouco da trajetória do artista, os motivos que o fizeram encarar a expedição à luso-américa e buscamos entender sua preocupação em retratar o vestir no país e as características artísticas de seu trabalho. Abordamos aqui também um pouco sobre sua trajetória na França e a reação do público ao lançamento de sua obra sobre o Brasil: *Voyage Pitoresque et Historique au Brésil*².

Para entender o que se usava no Oitocentos brasileiro, foi necessário compreender o que era moda na Europa, para depois disso avaliar se havia aqui uma aceitação ou não desse vestir. Para tal, fez-se necessário compreender a situação política e econômica europeia para identificar os motivos que levaram o vestuário a adquirir a forma vigente no período, para só então analisar os retratos das mulheres brancas brasileiras realizadas pelo artista. Sempre que possível, buscamos relacionar os elementos ilustrados e descritos por Debret com informações fornecidas por outros artistas e autores, a fim de compreender o contexto social envolvido naquele traje ou adorno. Damos aqui atenção especial ao vestir das mulheres da nobreza e a influência do artista na configuração desse vestir.

Por último, nos dedicamos à compreensão do vestir das mulheres negras, os aspectos sociais desse traje e as influências envolvidas na construção do mesmo. Para tal foi imprescindível identificar as múltiplas possibilidades de atuação dessas na sociedade fluminense no século XIX e as formas de ocupação desses corpos no espaço citadino.

Para concluir, embora reconheçamos os deslizes cometidos pelo artista na representação do Brasil, o trabalho de Debret se faz singular na compreensão da civilização que habitava a então colônia, futura nação independente com seus modos de vestir. Sem anular seu olhar e seus valores estrangeiros, ele retrata e contribui de maneira ímpar na configuração dessa sociedade que se forma sob sua contemplação e seu sensível pincel.

² Em português “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil” (tradução livre).

CAPÍTULO 1 – A MODA, A INDUMENTÁRIA E O VESTIR

A moda é um objeto de estudo significativo, visto que o ato de vestir é hoje inerente à vida em sociedade, posto que o homem se veste não apenas para se proteger das intempéries, mas também para se distinguir e se comunicar. É tão significativo o papel do adorno para a constituição de sociedade, que mesmo antes de se proteger, o homem começou a se adornar para se impor e criar semelhanças e diferenças entre uns e outros. Posteriormente, a moda assume um compromisso com o pudor, compromisso esse antagônico ao de se adornar. Enquanto a vontade de se adornar visa a exibição, o destacar-se dos demais, o pudor tem o intuito inverso; é a busca pelo recato, pelo esconderijo do corpo para que ele não seja visto, não seja percebido.

Sabino (2007) define a moda como “resultado de uma série de fatores que abrangem beleza, interesses, consumismo, vaidade, dinheiro, poder, luxo, preconceito, distinções e frustrações.” Buscando a etimologia da palavra, com o intuito de resgatar o real significado do termo e que porventura tenha se perdido, moda é

1. Maneira ou estilo de agir ou de se vestir; 2. Sistema de usos ou hábitos coletivos que caracterizam o vestuário, os calçados, os acessórios etc., num determinado momento; 3. Conjunto de tendências ditadas pelos profissionais do mundo da moda; 4. Arte e técnica da indústria ou do comércio do vestuário; 5. Estilo próprio ou maneira típica de agir; maneira, modo; 6. Interesse excessivo ou fixação em algo; mania; 7. ESTAT Valor que surge mais de uma vez numa distribuição de frequência; 8 MÚS V modinha. ³

Segundo Barnard (2003), a palavra “moda” vem do latim *modus* e significa “modo”, “maneira”, sendo em inglês traduzida como “*fashion*” que remete ao latim “*factio*”, que significa fazendo ou fabricando ou “*facere*”, que significa fazer ou fabricar. Assim sendo a etimologia da palavra “*fashion*” se refere à ação, à atividade de produzir, diferente do significado em que é compreendido na atualidade. Tendo a palavra “*fashion*” a mesma raiz da palavra fetiche, o “*facere*”, pode-se pensar também na fetichização dos objetos de moda, transformados em objeto de desejo e cobiça pela sociedade capitalista.

³ Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/moda/>
Acesso em setembro de 2018.

A moda reflete a maneira passageira de se vestir e de se adornar em determinada época. Cíclica, ela vai e volta, mas nunca para o mesmo ponto em que estava anteriormente. Ela retorna repaginada, alterada, mais como inspiração do que cópia do que já passou. Corresponde também ao desejo constante da renovação visual e, em seu início, sempre foi ligada à aristocracia e às elites. “(...) Os movimentos sociais, impregnados de novidades na maneira de se vestir e de se comportar, acabam inevitavelmente gerando algum tipo de identidade visual que, por sua vez, é logo absorvida e transformada em elementos de moda.” (SABINO, 2007, p. 446-447).

A moda comunica, cria códigos, classifica e exclui. É símbolo de pertencimento não só a lugar, mas a um grupo e à uma época. Freyre (2006) nos apresenta também um conceito de moda como sendo

(...) uso, hábito ou estilo geralmente aceito, variável no tempo e resultante de determinado gosto, ideia, capricho, ou das influências do meio. Uso passageiro que regula a forma de vestir, calçar, pentear etc. Arte e técnica de vestuário. Maneira, feição, modo. Vontade, fantasia, capricho. (...) Fenômeno social ou cultural, mais ou menos coercitivo, que consiste na mudança periódica de estilo, e cuja vitalidade provém da necessidade de conquistar ou manter, por algum tempo, determinada posição social. (FREYRE, 2006, p.17).

Ressalta-se aqui a importância de se ter cuidado no que se compreende como “geralmente aceito”. A moda é representação do coletivo e, embora buscar uma unanimidade seja inviável, para não dizer impossível, para ser moda é preciso que aquele traje, acessório ou cor sejam aceitos por uma parcela da sociedade, um determinado grupo, senão estaremos falando de estilo, que é a manifestação do “eu” no vestir e que pode ou não estar em consonância com a moda atual.

A moda é variável, o que não a impede de atingir todos os extratos da sociedade, podendo ser adequada à individualidade de cada sujeito ou às particularidades de um determinado grupo. A moda pode, então, variar de acordo com as classes sociais, a localidade, a idade, a cultura, entre outros. Segundo Souza (1987),

O conceito de moda, como sequência de variações constantes, de caráter coercitivo, é empregado pelos estudiosos da sociologia, da psicologia social ou da estética, em dois sentidos. No primeiro, mais vasto, abrange as transformações periódicas efetuadas nos diversos setores da atividade social, na política, na religião, na ciência, na estética – de tal forma que se

poderia falar em modas políticas, religiosas, científicas e estéticas, etc. (SOUZA, 1987, p. 19).

Se no primeiro sentido de moda trazido por Souza (1987) a moda é entendida como um fenômeno abrangente, que se manifesta nos mais diferentes setores, em uma segunda interpretação o mesmo defende que o conceito de moda não dá conta de toda essa variação, pois, religião, ciência e arte não podem ser assim definidos, pois embora sofram transformações periódicas, elas não são regulares e, quando ocorrem, não é de forma imperiosa, ficando muitas vezes restrito a um determinado grupo. Nesse sentido, a moda ficaria restrita à mudança nas vestimentas e adornos pessoais. Rainho (2002) também traz essa divergência sobre o conceito de moda ao afirmar que “para alguns, ela atinge todos os setores da vida social”, enquanto para outros ela “manifesta-se como algo limitado”.

É a própria autora que nos traz a resposta para esse impasse ao afirmar que a moda não é restrita ao vestuário, mas é nele que se manifesta com mais expressividade, pois é terreno fértil para manifestação das novidades em um curto espaço de tempo, transcendendo os limites do vestuário para abranger todo o universo da cultura das aparências, que além das vestes, envolve todo tipo de adorno, acessórios, penteados e cosméticos. Que, embora a moda influencie outras áreas como mobiliário, movelaria, ideais, e todas as demais ramificações do design, é na cultura das aparências que ela consegue se manifestar em essência, como fenômeno ávido por novidades.

É igualmente importante diferenciar o conceito de moda do conceito de roupa, veste, costume e indumentária. A diferenciação entre roupa e veste é realizada por Cidreira e Ribeiro (2015) de forma muito clara e sucinta, quando explicam que

A roupa é uma peça de pano destinada ao uso, usada como sinônimo de vestuário, indumentária e traje. A veste é uma peça de roupa, em geral aquela que reveste exteriormente o indivíduo e, em grau menor ou maior, o caracteriza, sinônimo de vestimenta. E vestuário é o conjunto de peças de roupa que se veste (...). (CIDREIRA; RIBEIRO, 2015, p. 41).

Roupa e moda estão intimamente ligados, mas a roupa independe da moda para existir. E embora as autoras afirmem que roupa e veste são sinônimos e que podem ser também sinônimo de indumentária e, de fato, o termo muitas vezes seja usado

nesse sentido, o conceito de indumentária transcende o simples vestir e seu entendimento se faz essencial para este trabalho.

Stallybras (2008) nos traz uma interessante reflexão sobre a roupa, quando propõe que se a moda é passageira, as roupas não acompanham essa transitoriedade, sobrevivendo não só às mudanças da moda, como até mesmo aos corpos que as carregaram.

(...) Comecei a acreditar que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos. (STALLYBRAS, 2008, p. 09-11).

Ainda segundo o autor, as roupas recebem as marcas humanas, carregando memórias sendo, então, impregnadas de significados simbólicos, transcendendo a temporalidade. E essas marcas podem ser tão ou até mais reveladoras do que a própria roupa.

Roupa e moda estão intimamente ligados, mas a roupa independe da moda para existir. E, embora as autoras Cidreira e Ribeiro (2015) afirmem que roupa e veste sejam sinônimos e que possam ser também sinônimo de indumentária – e, de fato, o termo muitas vezes seja usado nesse sentido –, o conceito de indumentária transcende o simples vestir e seu entendimento se faz essencial para este trabalho.

Sabino (2007), no dicionário que escreve voltado para a moda, descreve a indumentária como

Conjunto de roupas usadas pelos diversos povos nos diferentes momentos da História da Humanidade. O estudo da indumentária, decorativa ou simplesmente adotada como proteção ao corpo, traduz os usos e costumes dos incontáveis povos do planeta, mostrando suas origens e relacionando-os aos inúmeros séculos vividos por homens e mulheres (...). (SABINO, 2007, p. 340).

Enquanto a moda é uma manifestação do presente, temporal e que depende da novidade para existir, o costume é ligado à perpetuação do passado e da constância. (SOUZA, 1987). Podemos, portanto, concluir que o costume, nesse sentido, está muito mais ligado à indumentária do que à moda em si.

Até o Renascimento, tínhamos apenas indumentária, onde os trajes detinham uma importante função que era marcar o papel de cada indivíduo na sociedade, evidenciando seu status social, gênero e etnia, e as mudanças aconteciam de forma lenta. Exemplo disso são os trajes egípcios que permaneceram quase que inalterados por aproximadamente 3.000 anos. Gilles Lipovsky afirma que

Não há sistema de moda senão quando o gosto pelas novidades se torna um princípio constante e regular, quando já não se identifica, precisamente, só com a curiosidade em relação as coisas exógenas, quando funciona como exigência cultural autônoma, relativamente independente das relações fortuitas com o exterior. (LIPOVESKY, 1989, p. 28).

Com a expansão marítima e o surgimento de uma nova classe denominada burguesia, que se não era originariamente nobre, afastava-se de seu extrato social originário, a função do traje de distintivo social começa a ficar ameaçada.

Possuindo tanto quanto, ou até mais recursos que um membro da nobreza, essa classe não se contentava em não poder consumir o mesmo que os nobres, empenhando todos os recursos necessários para a eles se igualar. Não encontrando meios de coibir esse remedo, a nobreza se viu então compelida a mudar seus trajes e adereços para se diferenciar iniciando, assim, um ciclo mimético sem fim. Segundo Souza (1987),

As mudanças da moda dependem da cultura e dos ideais de uma época. Sob a rígida organização das sociedades, fluem anseios psíquicos subterrâneos de que a moda pressente a direção. Na sociedade democrática do século XIX, quando os desejos de prestígio se avolumam e crescem as necessidades de distinção e de liderança, a moda encontrará recursos infinitos de torná-los visíveis. Por outro lado, quando a curiosidade sexual se contém sob o puritanismo dos costumes de uma sociedade burguesa, a moda descobrirá meios de, sem ofender a moral reinante, satisfazer um impulso reprimido. (SOUZA, 1987, p. 25).

Se no século XV surgiu a moda, é no século XIX que ela se consolida com o advento da revolução industrial que favoreceu a produção em escala, não só de roupas, mas de boa parte dos insumos utilizados na produção dos itens de moda, como tecidos e aviamentos. Um dos inventos da época que favoreceu a produção de peças do vestuário, que nessa época eram conhecidas por “roupas de confecção”, foi a invenção da primeira máquina de costura. Embora alguns modelos tenham sido desenvolvidos antes, foi o alfaiate francês Barthelemy Thimonnier o primeiro a criar

uma máquina de costura realmente funcional em 1830 e, em 1855, o norte americano Isaac Singer a aperfeiçoou e o processo de fabricação de roupas nunca mais foi o mesmo.

Com a introdução de uma logística de distribuição das peças produzidas em escala ficou mais fácil a sua propagação e o acesso às mesmas. Essa logística de distribuição permitiu que países distantes das capitais lançadoras de moda como França e Inglaterra recebessem mais rapidamente as últimas novidades lançadas.

Se hoje a moda se preocupa (quase sempre) com a ergonomia das peças, essa nem sempre foi uma preocupação. Até o final do século XVIII, homens e mulheres andavam igualmente adornados. Apenas no final desse século que começou a haver uma preocupação com o corte da roupa masculina, sendo que para a roupa feminina isso só se tornou uma preocupação mais de um século depois. (CUNNINGTON, s/d, *apud* SOUZA, 1987). No século XIX tinha a moda um papel crucial também na distinção de gênero. Roupas de homem e roupas de mulher eram muito bem marcadas.

A falta de ergonomia e praticidade no traje feminino era também um artifício de distinção, pois servia como forma de demonstração da falta de necessidade que tinha aquela mulher de se ocupar de qualquer atividade manual, tendo servos ou criados para servi-la. O vestuário masculino demandava praticidade e funcionalidade, pois era dever do homem sair e garantir o sustento de sua família. Não ostentando em si seus atributos financeiros, vestia suas mulheres com joias e adereços pouco práticos como excesso de volume, espartilhos, entre outros, demonstrando poder arcar com as despesas necessárias para manter criadas para dar conta do trabalho doméstico, para que essas mulheres pudessem viver no ócio.

A roupa – independente de ser uma peça de moda, de indumentária, ou nenhuma dessas – carrega inúmeros significados, que podem ser individuais ou a representação do coletivo. “Dão conta de uma construção sociocultural e simbólica, que incorpora um conjunto de práticas, hábitos, habilidades, estilos, etc. variáveis no tempo”. (In: CIDREIRA, 2015, p.42). Assim sendo, a moda é

um todo harmonioso e mais ou menos indissolúvel. Serve a estrutura social, acentuando a divisão em classe; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro do grupo); exprime ideias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos. (SOUZA, 1987, p. 29).

Podemos então compreender o vestir como um elemento primordial ao entendimento das relações sociais, culturais e simbólicas, delimitando espaços, representando ideais, transitando entre conformidade e rebeldia, diferenciação e imitação, sagrado e profano. O vestir tem uma estreita relação com a sociedade, o momento e o local em que está inserida.

No que diz respeito à moda, há uma intrincada conexão entre formas e símbolos manifestados no fenômeno da moda, especialmente no Ocidente, visto que as modelagens, as cores, os têxteis e demais elementos constituintes de um traje ou adorno são diretamente vinculados a valores sociais e culturais em voga no período. (SAPIR, s/d, *apud* FREYRE, 2002).

[...] se partimos do pressuposto de que existe algo para além de um significado definido previamente e que mesmo a peça vestimentar não pode ser concebida como um mero transmissor, nos aproximamos da dimensão formante presente na dinâmica da moda, e nos damos conta de que é preciso apreciar não apenas o sentido vestimentar isoladamente, mas também a relação que ela estabelece entre indivíduo e sociedade. Pensar talvez, a vestimenta como uma forma estética e simbólica e, enquanto tal, como expressividade plástica de uma identidade situacional e projetada. (CIDREIRA, 2005, *apud* CIDREIRA; RIBEIRO, 2015, p. 59).

Freyre (2006) faz uma abordagem interessante, ao trazer dois conceitos da antropologia – dionísico e apolíneo – para a compreensão do conceito de moda. Utilizados geralmente para classificação dos indivíduos ou de grupos, de acordo com suas características ou culturas, ele aplica esses conceitos para identificar a forma como é utilizada a moda por diferentes pessoas ou grupos, podendo valer-se de um conceito ou de outro ou até mesmo transitar entre os dois.

Enquanto o dionísico representa a ousadia, a extravagância, a energia e a liberdade de expressão, a expressão apolínea representa o decoro, a respeitabilidade, a discrição. Sendo esses conceitos aplicados tanto ao vestir quanto à forma de se portar e até mesmo de rezar, o autor exemplifica dizendo que “o feito romântico de

comportamento, de arte, de atitude tenderia a ser dionísico. O clássico, a ser apolíneo. E – é claro – em não poucos casos, os dois feitos, em vez de puros ou absolutos, apresentarem-se mistos.” (FREYRE, 2006, p. 28). Sobre o vestir, Boucher (2010) traz uma interessante explicação do termo:

(...) o vestir corresponde ao fato de cobrirmos o corpo, e o vestuário, à escolha de uma roupa de uma determinada forma e para determinado uso, poderíamos dizer que a vestimenta resulta, sobretudo, de condições materiais – clima e saúde, de um lado, e produção têxtil, de outro -, ao passo que o vestuário decorreria de fatores mentais, como crença religiosa, magia, estética situação social, diferença étnica, inclinação à imitação? (BOUCHER, 2010, p.13).

Ainda segundo o autor, o vestuário tinha como função de identificação: ao adornar-se de uma determinada maneira, os homens criavam semelhanças entre eles e outros seres, reais no caso de outros homens, animais ou míticos no caso de deuses e outros seres mágicos. “Além disso, a indumentária corresponde a um desejo de inspirar medo ou autoridade: para um chefe, é procurar atributos que expressem seu poder; para um guerreiro, é obter um elemento de superioridade (...)”. (BOUCHER, 2010, p. 14).

A riqueza dos trajes seguia os mesmos fundamentos; era (e ainda é) uma forma de demonstrar poder, status e fortuna. E, em um determinado momento da história, adquire o vestuário um compromisso com a sedução. Ao revelar e esconder o corpo, moldá-lo conforme os padrões de beleza vigentes em um determinado período, ele revela o desejo de seu portador de atrair o outro. Possui, também, o vestuário uma importância religiosa

Na qual intervêm elementos diversos: manifestação de uma “distinção” de essência divina, necessidade de sua representação neste mundo, maior autoridade. Em certas ocasiões, essa significação religiosa acarreta inclusive uma coerção no modo de vestir inspirada pela preocupação com o respeito. (BOUCHER, 2010, p. 14-15).

Sobre o fato de a moda e suas variantes ligadas ao vestir ser algo fútil e menor, muitos respeitados estudiosos desmistificam tal afirmativa. Priore (2016) é uma dos muitos estudiosos a afirmar o contrário:

História da indumentária – algo fútil? Nunca. Muitas questões podem ser respondidas pelos historiadores quando se remexe o fundo dos baús. As matérias primas, os procedimentos de fabricação, os custos, a moda, as hierarquias sociais através das aparências são algumas delas. A roupa definia, então, os lugares sociais. A que era usada dentro de casa raramente saía à rua, e vice-versa.” (PRIORE, 2016, p. 277).

Freyre (2006, p. 28-29) também se mostra contrário a esse julgamento de ser a moda um fenômeno de menor importância, afirmando ser um assunto de grande relevância “(...) antropológica, psicológica, sociológica, estética, eticamente complexo – que é, para alguns, assunto frívolo: moda de mulher. Frívolo coisa nenhuma: em vários de seus aspectos, gravemente complexo.”

Eco (1989) nos afirma ser o vestir uma forma de comunicação tão importante quanto a verbal, não servindo apenas para transmitir significados, podendo identificar ideologias e valores, sendo seus elementos repletos de significados, sendo que esses ao serem carregados pelo corpo, se comunicam de forma aberta com qualquer um que cruze seu caminho.

Quem se familiarizou com os atuais problemas da semiologia já não pode apertar a gravata, de manhã em frente ao espelho, sem ter a nítida sensação de fazer uma escolha ideológica; ou, pelo menos, de passar uma mensagem, numa carta aberta, aos transeuntes e àqueles que encontrará durante o dia. (ECO, 1989, p. 7).

E é François Boucher (2010) um importante pesquisador da história da moda e da indumentária, que reforça a interdisciplinaridade do estudo do vestuário quando escreve que

O estudo do vestuário e de sua evolução não pode se basear em fatos isolados. Atribuindo à palavra moda o sentido estreito de uma série de variações submetidas à inventividade dos criadores, bem como aos caprichos dos usuários, ignoramos – involuntariamente, em geral – a natureza complexa dessa evolução, que não se explica apenas por fatores de formação e influência diversos. (BOUCHER, 2010, p. 15).

Considerar a moda um elemento fútil e de menor importância é ignorar “uma das maiores áreas de empregabilidade e, portanto, de geração de renda, a moda e, mais especificamente, o setor do vestuário, é um importante campo para a tentativa de compreensão de alguns aspectos da existência humana.” (CIDREIRA, 2015, p. 7).

A moda e o vestir são fenômenos repletos de representações, aplicações e significados, o que torna esses elementos essenciais para a compreensão de uma sociedade. Se, enquanto vestuário, atendem a necessidades funcionais, ao serem incorporadas à moda adquirem novos significados e se tornam elemento marcante das transformações políticas, econômicas e sociais, denunciando os valores e relações de um determinado corpo social.

CAPÍTULO 2 - A MODA, O CORPO E A CIDADE

O espaço ocupado por uma crinolina, as vitrines e os *outdoors* com os últimos lançamentos da moda, os penteados tipo *puff à la* Maria Antonieta, o convite para o evento “A Tarde Azul”⁴ em Belo Horizonte, são exemplos de tendências e eventos distintos, em períodos e localidades diversas, que demonstram como a moda interfere na paisagem de uma cidade, transformando suas ruas em passarelas onde o vestir, com todos os seus elementos, se faz presente e impossível de ser ignorado.

São as cidades grandes palimpsestos, formadas por diversos fragmentos, uns mais apagados que outros, com registros de diferentes épocas. São esses fragmentos os registros arquitetônicos e corporais que por ali passaram e que foram se misturando uns aos outros, se sobrepondo, até não mais existir.

É possível então compreender a forma da cidade como uma miscelânea entre corpo, moda e arquitetura, visto que o corpo, através da moda, elabora e manifesta suas construções pessoais, cujos entornos não cabem em si e transcendem para a cidade física. É a cidade a casa ampliada do corpo e o corpo a cidade íntima de cada um. A moda é a ponte que conecta estes dois mundos.

Quando se diz interrelação entre isto e aquilo – entre moda e espaço, moda e tempo, moda e espaço-tempo – diz-se quase sempre uma complementação de um objeto por outro, de uma situação por outra, de uma criação por circunstâncias que não a criam de todo, condicionam-na de modo, por vezes, decisivo. (FREYRE, 2006, p. 104).

Este capítulo aborda a relação entre a moda e a cidade e como ambos se influenciam e interferem uma na outra mutuamente. Segundo o dicionário Michaelis⁵, pode ser compreendido como cidade o local com “grande aglomeração de pessoas em uma área geográfica circunscrita, com inúmeras edificações, que desenvolve atividades

⁴ “um fenômeno de moda com caráter performático da história da cidade de Belo Horizonte. Organizada no Parque Municipal, a Tarde Azul entrou para a crônica de Belo Horizonte. Em 1927, no segundo ano do mandato de Antônio Carlos, o governo resolveu festejar com músicas e flores a entrada da primavera. O Parque romântico, graciosamente ornamentado. As moças bonitas da capital atenderam ao bucólico apelo oficial, comparecendo em massa, vestidas de azul, e dançaram nos gramados do Parque, algumas com figurinos azuis, outros com trajes de época do final do século XIX.” Disponível em < <https://anasantosnovo.com/TARDE-AZUL>> Acesso em out. de 2018

⁵ Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cidade/>. Acesso em out. de 2018.

sociais, econômicas, industriais, comerciais, culturais, administrativas etc.” e também “o conjunto de habitantes dessa área geográfica.” Argan (1993) afirma que

Por cidade não se deve entender apenas um traçado regular dentro de um espaço, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários. Tanto quanto o espaço arquitetônico, com o qual de resto se identifica, o espaço urbano tem os seus interiores. São espaço urbano o pórtico da basílica, o pátio e as galerias do palácio público, o interior da igreja. Também são espaço urbano o ambiente das casas particulares; e o retábulo nobre o altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até o tipo de roupa e de adornos com que as pessoas andam, representam seu papel na dimensão cênica da cidade. (ARGAN, 1993, p.43).

Assim sendo, os habitantes desse núcleo, com seus corpos, modos e adornos, são elementos essenciais para a constituição de uma cidade. Ao analisarmos atentamente um determinado município, faz-se necessário examinar muito aquém de suas construções e limites geográficos. É preciso compreendê-lo como um ambiente favorável ao crescimento e ao relacionamento humano.

Richard Sennett (2016) em seu livro “Carne e Pedra” afirma que a configuração dos espaços urbanos é o resultado das vivências corporais particulares a cada população. Debret (2016) registra em seu livro “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil” como a moda é capaz de impactar uma cidade em vários de seus registros. Na descrição do dia de Santo Aleixo (FIGURA 3) nos demonstra como a interação dos corpos com o espaço constitui e modifica a configuração de uma cidade:

No dia de Santo Aleixo, padroeiro dos alunos de escolas primárias no Brasil, realiza-se um concurso anual de composição, do qual resulta a eleição de um novo imperador, talentoso escritor e digno sucessor do destronado. Com isso se enchem as ruas, desde a manhã até o meio-dia, de um enxame de meninos espalhados pelas proximidades das escolas e que assaltam os passantes a fim de forçá-los a se pronunciarem acerca de suas composições. Os concorrentes, reunidos em grupos, cercam, os transeuntes com algazarra, e o juiz, impedido de continuar o seu caminho, logo dá a sua sentença escolhendo o vencedor, que se apressa em picar com o alfinete a folha premiada e, fugindo logo em seguida, abandona o lugar a outros camaradas mais encarniçados ainda. Esses pequenos triunfos, conseguidos em meios aos empurrões dos juizes e aos clamores dos concorrentes vitoriosos, provocam na aula a decisão definitiva do professor; a nomeação do imperador é feita com base na base estrita do maior número de furos de alfinete, atestando cada qual uma vantagem sobre um adversário. (DEBRET, 2016, p. 454).

FIGURA 3 – ESCOLA DE MENINAS



Jean-Baptiste Debret, litografia aquarelada sobre papel; 15,2 x 21,3 cm, 1826.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 168.

Os meninos, alvoroçados, enchem as ruas com seus poemas, sua correria e seus trajes. Assim sendo, é fato que assim como os corpos, o invólucro que lhes reveste marca as cidades. O autor nos exemplifica como é possível retraçar a história da cidade através dos corpos que a habitam quando se propôs em seu livro a recontar a história da cidade

(...) por meio da experiência corporal do povo: como mulheres e homens se moviam, o que viam e ouviam, os odores que penetravam em suas narinas, onde comiam, seus hábitos de vestir, de banhar-se e que forma faziam amor, desde a Atenas antiga à Nova York atual. (SENNETT, 2016, p.13).

Munford (1991) afirma ser a cidade ideal constituída pelas suas construções e pelos habitantes que por ali circulam e atribui a Grécia Antiga como a pioneira dessa nova constituição cidadina:

a *pólis*, pela primeira vez, assumiu uma forma ideal que a distinguiu das aldeias e cidades mais antigas: uma forma ideal não primariamente em pedra, mas em carne e sangue. Numa grande sucessão de cidadãos, a nova ordem urbana, a cidade ideal, tornou-se visível, transcendendo seus contornos arcaicos, suas cegas rotinas, suas complacentes fixações. Em verdade, os gregos acrescentaram à cidade um novo componente, praticamente desconhecido das culturas anteriores, perigoso para qualquer sistema de poder arbitrário ou autoridade secreta: suscitaram o aparecimento de cidadão livre. (MUNFORD, 1991, p. 178-179).

Sennett (2016, p. 46) confirma a afirmação feita por Munford (1991) ao afirmar que “O ginásio ateniense ensinava que o corpo era parte da uma coletividade maior, a *polis*, e que pertencia à cidade”.

Sendo o corpo um elemento vivo, os atos, adornos e constituição deste contribuem efetivamente para o desenho, a constituição e as mudanças deste espaço. Como bem nos assegura Munford (1991), os hábitos e formas dos ocupantes de uma cidade têm participação ativa no desenvolvimento desta. Rainho (2002,) confirma esta afirmação e revela um pouco sobre a relação da moda com a cidade ao dizer que

Dessa forma, seriam as grandes cidades o espaço privilegiado para o desenvolvimento da moda. Primeiro porque, ao acentuarem a individualidade, dão novo status à apresentação e aos cuidados pessoais com a aparência, sendo a moda uma das formas de exteriorizar a personalidade de cada um. Segundo porque nelas se dava mais facilmente o progresso econômico das camadas inferiores, o que facilitava o seu acesso a vários bens de consumo. Tudo isso acabava por alterar o ritmo das mudanças da moda: afinal, se as camadas inferiores conseguiam imitar as mais altas, estas deveriam rapidamente adotar novas modas como forma de se distinguir socialmente. (RAINHO, 2005, p. 25).

Gilda de Mello e Souza (1987) relaciona diretamente o surgimento da moda com a expansão das cidades e a organização da vida nestas, no período renascentista. A autora atribui a esses fenômenos o aumento do interesse pelo traje. A aproximação em que vivem as pessoas na área urbana desenvolve, efetivamente, a excitabilidade nervosa, estimulando o desejo de competir e o hábito de imitar. Nas sociedades mais enfastiadas, por exemplo, o ambiente torna-se propício as inovações, que, lançadas

por um indivíduo ou um grupo de prestígio, logo se propagam de maneira mais ou menos coercitiva pelos grupos imitadores, temerosos de se sentirem isolados.

Maria Giuseppina Muzzarelli (2017) também nos reporta sobre a ligação entre a cidade e a moda, em palestra ministrada no ano de 2017 na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) quando afirma ser a cidade um grande “teatro”, onde os olhares se cruzam e as pessoas podem tanto ver como serem vistas, assim como os objetos e demais elementos que ocupam suas ruas. Dessa maneira, a moda marca de maneira singular as cidades que permeia.

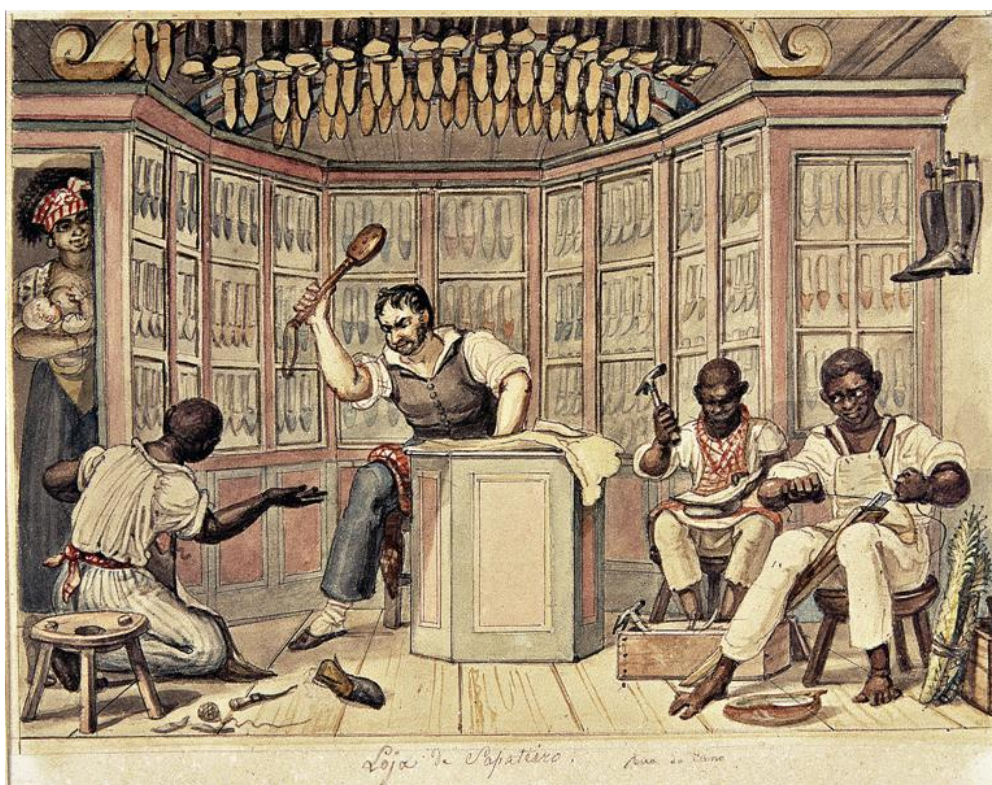
Lody (2007, p. 25) afirma que Gilberto Freyre também confere “às cidades seus papéis cênicos em que são realizados grandes rituais sociais com as festas.” Se é “(...) a roupa o envelope de corpo (...)” (PRIORI, 2016, p. 279), é possível entender a moda como a normatizadora social do vestir, pois embora roupa cubra o corpo, a moda é um importante elemento na composição desses ritos, pois seus símbolos e signos reforçam os papéis neste grande teatro que são os municípios. Com isso é possível entender o papel social e cultural da moda e a necessidade da sua compreensão nas mais distintas áreas. Evidentemente a explicação pode ser utilizada para compreender como o vestir influenciou na constituição da cidade do Rio de Janeiro, sede temporária do governo português, no período em que na cidade o artista residiu.

Segundo Rainho (2002) foi no século XIX que a moda de fato desabrochou. Seu conceito se expande para com uma velocidade até então não vista e atinge um grupo maior de pessoas do que havia atingido até então. Entre eles a pequena e média burguesia europeia. O Brasil, que a partir da abertura dos portos deixa de ser um mistério para a Europa e, tendo a família real refugiada na cidade do Rio de Janeiro, passa a ter acesso às novidades da moda europeia quase que ao mesmo tempo em que são lançadas no exterior.

Debret, na aquarela intitulada “Loja de Sapateiro” (FIGURA 5), dá especial atenção em como estes recintos impactam a cidade do Rio de Janeiro e de uma forma que transcende o simples trajar. O texto que acompanha a imagem, além de nos elucidar sobre os calçados usados na época, se faz revelador quanto ao impacto destes nas ruas do local, quando nos diz que

O europeu que chegasse ao Rio de Janeiro em 1816 mal poderia acreditar, diante do número considerável de sapatarias, todas cheias de operários, que esse gênero de indústria se pudesse manter numa cidade em que os cinco sextos da população andam descalços. Compreendia-o, entretanto, logo, quando lhe observavam que as senhoras brasileiras, usando exclusivamente sapatos de seda para andar com qualquer tempo por cima de calçadas de pedras, que esgarçam em poucos instantes o tecido delicado do calçado, não podiam sair mais de dois dias seguidos sem renová-los, principalmente para fazer visitas. O luxo do calçado é elevado ao máximo sob o céu puro do Brasil, onde as mulheres geralmente favorecidas por um lindo pé, desenvolvem, para ressaltá-lo, toda a faceirice natural aos povos do sul. As únicas cores usadas eram o branco, o rosa e o azul-céu; a partir de 1832 acrescentaram-se o verde e o amarelo, cores imperiais e usadas na Corte. (DEBRET, 2016, p. 255).

FIGURA 4 – LOJA DE SAPATEIRO



Jean-Baptiste Debret - litografia aquarelada sobre papel; 16,7 x 23,1 cm, 1820-1830.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 194.

Priore (2016) também comenta sobre o impacto do comércio de produtos de moda na configuração da cidade do Rio de Janeiro. Com a grande demanda por produtos de moda de luxo, vários armazéns para atender essas demandas ocupavam as ruas da cidade com todo tipo de fitas, galões, tiras bordadas, dos mais diversos materiais, inclusive de ouro.

Muzzarelli (2007) nos chama a atenção de como o fazer moda também pode impactar na configuração das cidades. Segundo a autora,

(...) é a cidade como mercado de produção, mas também como ambiente de produção, mas também como lugar de encontro que dá valor, eu diria mais que cria o fenômeno tanto que é possível falar de moda justamente quando nas cidades começam a abrir cada vez mais boticas abastecidas por aqueles artesãos, artesãos que, organizados em corporações, produziam muitos objetos estritamente ligados a moda. Tecidos com grandes variedades, cores para tingir os tecidos, calçados de vários gêneros, toucas, véus e chapéus. Nesse afresco é possível ver várias pessoas que estão alegres e é possível ver a cidade na sua beleza, mas também a cidade no trabalho, artesões, ateliês e etc. É possível ver ateliês de produtores de meias onde há costureiros que estão cortando, costurando. (MUZZARELLI, 2007, informação verbal⁶).

Assim sendo, torna-se imprescindível para compreender a importância da análise do vestuário na obra de Debret compreender como esse vestir foi um elemento de grande significação para a reprodução do Brasil pelo artista. As cidades são grandes vitrines mesmo antes do surgimento dessas. Vitrines onde o código do vestir traça uma comunicação não-verbal, mas que grita e preenche todos os espaços dos locais que ocupa, sendo impossível ignorá-la. Onde a moda se faz presente nos corpos dos cidadãos e nas lojas, barracas e demais estabelecimentos que ocupa.

No Rio, a chegada da família real foi um divisor de águas no que diz respeito à difusão da moda. Isso porque a presença dos monarcas assinalou uma intensificação na vida social da população carioca que, até então, nunca tinha sido vista. Além de ter proporcionado o desenvolvimento do comércio, a introdução de costumes europeus até então desconhecidos nos hábitos dos brasileiros e uma grande transformação no espaço urbano. (RAINHO, 2002). Percebe-se que

Com a chegada do príncipe-regente, abriram-se os portos. Fundou-se uma tipografia, sendo publicado um jornal oficial. Instituíram-se academias de medicina e belas-artes. A Biblioteca Real, contendo 60 mil volumes, foi aberta para a livre consulta da população. Convidaram-se personalidades estrangeiras e fixaram residência no Rio de Janeiro os embaixadores da Inglaterra e da França. (...) Os costumes do povo experimentaram também uma transformação correlata. Introduziram-se as modas europeias. Da reclusão e restrições do isolamento, o povo emergiu nas cerimônias festivas da Corte, cujas recepções e festas de gala atraíam multidões de toda parte. Na sociedade misturada que a capital então ostentava, espanou-se o pó do

⁶ Grande Conferência. Belo Horizonte, UFMG, 2017.

retraimento, desapareceram antiquados costumes, novas ideias e formas de viver foram adotadas, propagando-se de círculo em círculo e de cidade em cidade. (KIDDER & FLETCHER, 1941, *apud* RAINHO, 2002, p.47).

Se a corte portuguesa proporcionou grandes mudanças nas ruas da cidade, não foi diferente no ambiente doméstico, pelo menos no que diz respeito às pessoas mais abastadas. Além do aperfeiçoamento dos costumes, com a introdução de talheres para realização das refeições, o príncipe regente João VI, incomodado com a aparência das casas, dispõe um decreto municipal impelindo a substituição dos muxarabiês árabes⁷, usados nas casas brasileiras da época, por janelas de vidraça. Embora mais recluso e menos acessível, o ambiente doméstico é também um elemento importante na configuração das cidades.

Em uma cidade marcada pela estratificação social, se distinguir de escravos e despossuídos tinha uma importância singular e nada melhor que o vestir e o adornar-se para tornar nítida essa distinção. Para isso

(...) As mulheres brasileiras, ao abandonarem os trajes coloniais que em casa as confundiam com as escravas, começam a identificar-se na aparência com as europeias. Os homens, por sua vez, ao se despojarem, adotando as cores escuras, as vestimentas mais austeras e renunciando aos poucos ao uso das joias e dos perfumes, vão se igualar ao burguês europeu, que primava pela discrição e marcava, por meio dos tecidos e do corte das roupas, o lugar que ocupava na sociedade. (RAINHO, 2002, p.15).

O vestir não tinha apenas a função de distinguir classes. A moda era, e é ainda hoje, um elemento de reconhecimento de grupos, um meio de comunicação não verbal que permite a identificação dos indivíduos e com isso a composição da paisagem de uma cidade.

Sendo a cidade um grande teatro, onde as pessoas circulam e se veem, ela é um estimulante natural para “o desejo de competir e o hábito de imitar.” (SOUZA, 1987, p.21). Um indivíduo ou grupo de prestígio aparece com um novo traje, adereço ou penteado, e aqueles que nele(s) se espelham, imediatamente anseiam em reproduzir

⁷ Os muxarabiês árabes são balcões protegidos de cima em baixo por treliças de madeira. Eram empregados na arquitetura para permitir ventilação e sombra no interior das residências e permitir a visualização do exterior, sem que seja possível enxergar o interior da moradia. Esse elemento arquitetônico é uma influência árabe na arquitetura ibérica e foi trazido para o Brasil pelos portugueses.

aquela novidade. Esse arremedo inicia-se em grupos fechados, visto que o vestir trazia consigo um código de reconhecimento e nem tudo era permitido a todos.

Sennett (2016, p.235) utiliza o termo “Preservativo Urbano” para mencionar a segregação que ocorria nas cidades, uma segregação sem que haja de fato um desalojamento. Segundo ele “(...) A pureza da população mais numerosa seria garantida pelo isolamento da minoria”. A diversificação de raças, classes e costumes se intensificou com o crescimento da mesma e, assim sendo, fez-se necessário estabelecer uma divisão. E o vestir se apresentou como um instrumento eficaz para efetivar essa diferenciação, principalmente quando esta não é visível aos olhos como quando o caso de segregação é religioso ou cultural. Um exemplo de como o vestir pode ser um elemento para proporcionar tal fenômeno foi o ocorrido em Veneza no século XIV. Judeus e prostitutas, ambas categorias discriminadas na sociedade vienense do período, foram impelidos a envergar símbolos ou vestes amarelas.

Em 1397, os judeus foram obrigados a portar uma insígnia amarela; prostitutas e rufiões, a partir de 1416, eram identificados por essa tonalidade. As mulheres judias raramente deixavam o gueto usando algum de seus ornamentos ou joias, vestindo-se em público com simplicidade e, sempre, com alguma peça daquele matiz. Procedia-se, com relação às prostitutas de modo inverso. Um decreto de 1543 definiu os aspectos da aparência de uma mulher virtuosa, que de forma alguma poderiam ser imitados por uma qualquer: (...) é proclamado que nenhuma prostituta pode usar, nem ter em nenhuma parte de sua pessoa, ouro, prata, ou seda, nem colares, pérolas ou argolas, nas suas orelhas ou em suas mãos. (SENNETT, 2016, p. 245-246)

Outro item que desperta a atenção do autor e acreditamos ser válido mencionar são os brincos. Esses que já há algum tempo são tão populares já foram malvistas em determinados lugares, servindo como objeto identitário de um grupo e até mesmo colocando em questão a moral de quem os usava.

O item mais significativo era o que proibia os brincos. Diane Owen Hughes escreve que “apenas um grupo de mulheres frequentemente encontradas nas ruas das cidades do norte da Itália adornavam suas orelhas com argolas – as judias”. No período anterior à segregação, suas orelhas furadas – como marca de uma circuncisão – permitiam que fossem identificadas nas ruas. Alguns lugares lhes dispensavam tratamento idêntico ao das prostitutas, enquanto outros limitavam-se a interditar os adereços, pois “embora isso fosse um (...) sinal degradante obviamente menor, o pendente também carrega noções de impureza sexual (...). Brincos seduzem.” Proibindo-os, os

venezianos escolheram reprimir o corpo sexual, lascivo, ao preço de não mais distinguirem as mulheres impuras em suas ruas. (SENNETT, 2016, p. 246).

Em Veneza, as regras sobre o modo de vestir também falharam. A seda branca destinava-se exclusivamente a moças solteiras e a determinados tipos de freiras, e os anéis só deviam adornar as mãos das senhoras casadas. Mas, assim como as cortesãs ultrapassavam seus limites legais, seus corpos continuaram a romper as barreiras. Menos resilientes que os judeus e sem nenhuma razão para aceitar o isolamento ou a notoriedade, as cortesãs resistiram à segregação com todos os meios de que dispunham. (SENNETT, 2016).

Para que tais códigos fossem respeitados e cumprissem seu papel de marcar a posição das pessoas na cidade, eram necessárias leis para reger o que podia ser usado e por quem. Essas leis foram chamadas de leis suntuárias e em Portugal eram chamadas de leis pragmáticas (PRIORE, 2017). As leis suntuárias eram “instrumento de regulação política, social e econômica” e existiam para manter aparentes o status social de quem se vestia. E sua eficácia era questionável, pois percebe-se que elas “mais freavam, do que impediam, o porte de determinadas vestimentas ou tecidos por quem não podia portá-las”. (PRIORE, 2017, p.190.).

A maior parte das leis suntuárias atestam a intenção, entre os reis que a editavam, de manter as distinções de classe sobre as quais a sociedade repousava. As sedas, as pelicas, as correntes de ouro, são privativas de certas camadas, encontram-se interditas às demais. No édito de Henrique II da França, em 1549, por exemplo, “apenas os príncipes e as princesas podem vestir-se de carmesim; os gentis-homens e suas esposas só tem o direito de utilizar essa cor nas peças mais escondidas; às mulheres da classe média só é permitido o uso do veludo nas costas ou nas mangas; aos maridos, proíbe-se o seu emprego nas vestes superiores, a não ser que as inferiores sejam de pano; às pessoas que se dedicam aos ofícios e aos habitantes do campo, a seda é interdita, mesmo como acessório”. (SOUZA, 1987, p.47).

Em sua palestra, Muzzarelli (2017) descreve o que eram essas leis e exemplifica como eram aplicadas:

Homens e mulheres elegantíssimos, podiam vestir o que queriam? Não nas cidades onde as normas suntuárias, que são as leis que regulavam o luxo, estabeleciam quem podia vestir o que, o que poderia exibir e até apenas possuir. Quantas e quais peças de roupas, com quais formas e com quais tecidos. Tais normas emanadas ininterruptamente da segunda metade do

século XIII até final do século XVIII previam multas para quem não as respeitasse. (MUZZARELLI, 2017, informação verbal⁸).

Sabe-se que as leis suntuárias foram empregadas em diversas cidades do mundo, inclusive no Brasil. Ainda sobre a fala de Muzzarelli, as autoridades das cidades valiam-se das leis suntuárias como dispositivo de governo para promover diferenciação, delimitação e principalmente para dispor hierarquicamente. “Elas foram usadas para redistribuir a riqueza através de um sistema de multas para quem não respeitasse as leis.” Era uma forma de taxação sobre o luxo. A arrecadação das multas enchia os cofres públicos e podiam tanto enriquecer ainda mais a realeza como também custavam despesas importantes para a cidade, como a pavimentação de ruas, a reforma das fachadas dos prédios públicos e a manutenção de hospitais e outras instituições de interesse da população. Se a cidade se tornava espaço fundamental para a existência da moda e muitas vezes se moldava segundo os preceitos desta, as leis suntuárias eram a forma da cidade também com isso ter alguma vantagem.

Outro grupo a se beneficiar com o sistema de multas eram os delatores, que frequentemente recebiam recompensas por suas denúncias. Isso fez com que observar o outro fosse, além de divertimento, uma conveniência. Vale ressaltar que não era preciso sair às ruas para ver e ser visto. Tal observação era comumente feita dos alpendres das residências. (Muzzarelli, 2017).

Com o intuito de fazer com que as leis fossem respeitadas, era preciso que todos a conhecessem e a acatassem. Para que isso ocorresse, existia a atuação dos pregadores, cujo objetivo era, através de seu discurso, enaltecer as leis suntuárias e sua necessidade, motivando a obediência das leis. Ainda segundo Muzzarelli,

Os pregadores falavam da vaidade mostrando um conhecimento preciso do fenômeno da moda e usando um léxico se referia a ela para se descrever um penteado ou um tipo de roupa. Admitiam exhibições e ostentações desde que moderadas e principalmente proporcionais a posição social de cada um. (MUZZARELLI, 2017, informação verbal⁹)

⁸ Grande Conferência. Belo Horizonte, UFMG, 2017.

⁹ Grande Conferência. Belo Horizonte, UFMG, 2017.

Após as pregações, era armada uma pequena fogueira, para incinerar os objetos cujo uso era proibido. E, diferentemente do que se imagina, não se tratava de uma fogueira grande, mas um pequeno fogaréu, visto que as mulheres não queriam de fato lançar ali seus pertences. As peças possuíam, muitas das vezes, um valor elevado, o que dificultava a aceitação de jogá-los na fogueira. Acredita-se que o sermão dos pregadores realmente podia convencer alguns cidadãos a abdicarem do que era considerado impróprio, mas em alguns casos podia também servir para divulgar a moda e provocar ainda mais desejo pelo luxo proibido. (MUZZARELLI, 2017).

Embora tenham cerceado a liberdade do vestir por alguns séculos, no final do século XVIII as leis suntuárias deixam de existir, pois com a Revolução Francesa a exibição de luxo se torna inconveniente e até mesmo perigosa. Segundo Priore (2017, p. 191), o conceito de moda, que datado da renascença para representação de “tendências seculares, adquiriu sua aceção moderna de tendência passageira, de gosto coletivo e efêmero”.

Rainho (2002) afirma que as transformações ocorridas no século XIX no Rio de Janeiro, entre elas, o desenvolvimento do comércio e o desenvolvimento da vida social, com o surgimento de mais eventos e situações de lazer, imprimiram na cidade uma inserção dos costumes europeus, visto que tais situações foram potencializadas com a vinda da família real portuguesa. Assim sendo, a moda passa a ser uma das preocupações da boa sociedade brasileira, “que passa a se exibir no espaço público das ruas, dos bailes, dos teatros e nos demais acontecimentos da vida social, usando o que havia de mais parecido com as novidades de Paris”. (RAINHO, 2002, p. 15). A importação dos costumes europeus era imposta como a forma de demonstrar a civilidade da cidade e afastá-la de seu passado colonial.

Com o intuito de divulgar os bons costumes e a moda para a boa sociedade carioca, começaram a circular pela cidade os manuais de etiqueta e, em 1827, os jornais femininos; ambos publicavam as regras sociais para o convívio em sociedade e auxiliavam na regulação dos costumes. Trazendo as normas de comportamento e vestuário em voga na França, eles passaram a reger os modos da “boa sociedade” brasileira, que se empenhava para incorporar entre suas maneiras os hábitos europeus. Assim sendo, para ser um membro da alta sociedade brasileira, não

bastava apenas ter posses, era necessário despir-se da rudez colonial, valer-se da moda como distintivo social, afastando qualquer elemento que o confundisse com os membros dos outros estratos da sociedade. Não bastava ter posses, era preciso que a aparência demonstrasse isso.

Para tal, a mulher era o artifício ideal para tal demonstração. Tendo o traje masculino passado por enorme simplificação no período do Diretório, tornam-se as mulheres bibelôs de ostentação dos atributos de seus pais ou maridos. A pele alva, a *toilette* pouco prática e o uso de joias pelas senhoras e até mesmo por suas damas de companhia, eram a ostentação de ser a mulher desobrigada do trabalho e dependente do homem. Segunda Souza (1987, p.228) “A mulher intelectual é, no século XIX, considerada repulsiva (...)”. Isso reforça o papel de bibelô que a mulher deveria ter. Assim, esses homens empenhavam grandes somas de dinheiro na compra de escravos, para servir a ele e à sua família.

Os negros desenvolviam diversas atividades, e no âmbito doméstico, quase todo trabalho era realizado por eles. Quitutes eram preparados pelas cozinheiras e doceiras. A limpeza e organização da casa, o cuidado com as plantas, as roupas, as crianças, tudo ficava a cargo dos negros, já que, segundo Carl Seidler, "para semelhante trabalho de escravos Deus criou os negros, cuja cor nada pode sofrer nem com a fumaça ou o sabão, nem com o esforço físico."

Este tipo de ideia, fazia parte do imaginário do colono branco e com o passar do tempo, do mulato e do negro também, pois aqueles que de alguma forma conquistavam a liberdade, não tardavam em, com muito esforço, comprar ao menos um escravo. Jean Baptiste-Debret referindo-se a uma mulata abastada escreve: "A mulata contenta-se com uma criada de quarto preta a fim de não comprometer a própria cor." (SIMÕES, 2001, p.14)

A mulher foi um elemento fundamental de mudança nas configurações da cidade. Durante muito tempo no Brasil, as ruas eram o lugar de homens e negros. As mulheres de boa reputação não deveriam se expor pela cidade, principalmente desacompanhadas do pai ou marido, para não adquirirem má reputação. Com a mudança nos costumes, essas mulheres foram compelidas a participar da vida social da cidade, com seus bailes, teatros e chás nas confeitarias, que se propagaram no século XIX. Além de irem às ruas para participar de tais eventos, era necessário se preparar para tais ocasiões e sair de suas casas para comprar trajes, acessórios e demais artigos de luxo. (RAINHO, 2002).

Além de alterarem o desenho da cidade com sua presença, a saída das mulheres às ruas influenciou outra mudança na paisagem citadina. Sendo elas agora permitidas a se deslocar até o comércio para fazer suas compras, os comerciantes que iam de porta em porta oferecer seus produtos, começam a perder a utilidade, esmerecendo o ofício.

Para Muzzarelli (2007), a circulação pelas ruas da cidade é um fenômeno crucial para o surgimento e o desenvolvimento da moda e, assim sendo, a ocupação do espaço público por essas mulheres que antes viviam confinadas, também interfere na dinâmica do vestir:

A moda nasce quando nas cidades há uma forte oferta de objetos de moda, mas também quando as pessoas olham, quando as pessoas circulam. Nasce também quando a cidade se coloca um problema de disciplinar a moda. Uma farta oferta de objetos de moda, mas também quando as pessoas olham, quando as pessoas circulam. (MUZZARELLI, 2007, informação verbal¹⁰).

A autora ainda afirma, na mesma ocasião, que a exposição dos produtos de moda (tecidos, calçados, chapéus, entre outros) auxiliavam também no despertar do desejo, elemento essencial para a existência da moda. “O desejo de possuir, de imitar, de exhibir, de ostentar e até mesmo de prevalecer”. Tal fala reafirma o papel da cidade como local de exposição e observação.

Mas se a cidade se mostrava terreno fértil para as manifestações da moda, o mesmo não acontecia nos campos e nas províncias. Segundo Freyre, longe da capital a manifestação de status derivava de “cavalos ajaezados de prata (...) no número de escravos e na extensão de terras.” (1936, *apud* Souza, 1987). Rainho (2002) menciona que como no interior a moda não era um forte indício de distintivo social, tinham os escravos mais liberdade para trajar-se de maneira ostentosa, fosse esse trajar manifestação da ascensão financeira dos mesmos, fosse para exibição do fausto de seus senhores.

¹⁰ Grande Conferência. Belo Horizonte, UFMG, 2017.

A moda impulsionava o comércio e tirou as mulheres da clausura das casas, fazendo com que pouco a pouco começassem a ocupar as ruas, mas sua influência nas cidades nem sempre foi positiva. Para Rainho (2002) o vestir influencia tanto a cidade que em alguns casos pode se tornar um problema de saúde pública. Exemplo disso foi o hábito parisiense no início do século XIX de molhar as vestes para que estas ficassem pregadas ao corpo, como nas esculturas gregas. Tal modismo desencadeou em surtos de tuberculose. Podemos citar hoje a propagação nas mídias do corpo magro como ideal de beleza, que tem provocado, principalmente nos jovens, transtornos alimentares e preocupado as autoridades públicas.

CAPÍTULO 03 – O BRASIL PRÉ-DEBRET

O Brasil sempre foi um país mestiço, marcado pela estratificação social, cuja vontade de se diferenciar dos extratos da população considerados inferiores e dos povos indígenas e africanos, julgados selvagens pelo branco colonizador, e reforçar a sua superioridade, formou uma preocupação. Para isso, desde que o país começou a ser ocupado, os colonos portugueses não pouparam esforços para se diferenciar. Enricando-se com as atividades desempenhadas na colônia, viam no luxo e na ostentação forma de mostrar seu papel na sociedade e de instituir diferenças. Não bastava ter posses, era necessário exibir isso de alguma forma.

O desfile com os escravos, as roupas "custosas", os cavalos ornados e a fala desembaraçada são marcas facilmente notáveis nos homens e mulheres da colônia que, assim se exibindo, enfatizavam a distância que deles havia, em relação aos "gentios" e sua proximidade com os seus conterrâneos, mesmo estando exilados na terra *Brasilis*. (SAN'TANNA, 2017, p. 49).

Os navios que aqui aportavam para levar para a Europa os produtos aqui extraídos e/ou produzidos, como açúcar, pau-brasil, metais e pedras preciosas, não vinham vazios. Traziam especiarias, tecidos e todo tipo de artigo para nutrir o mercado brasileiro, sedento por luxos estrangeiros. É possível perceber tal fato nesta fala de um oficial do navio *L'arc en Ciel*, que passou pelo Brasil em 1748:

Quase todo o comércio do Brasil depende dos produtos vindos da Europa. Em matéria de gêneros alimentícios, o país recebe de Portugal mediocres quantidades de farinha, de vinho do Porto e de especiarias, o suficiente para satisfazer a frugalidade portuguesa. O comércio de produtos de luxo é infinitamente mais significativo. Importa-se de tudo: estofos bordados a ouro e prata, galões, peças de seda, belos tecidos, telas finas e uma infinidade de outras mercadorias da moda, produzidas, na sua maioria, pelas manufaturas francesas. Uma vez por ano, entre os meses de setembro e outubro, Lisboa envia para a sua colônia, sob escolta de três ou quatro navios de guerra, uma frota carregada com os produtos referidos. Essa frota, depois de distribuir a sua carga pela Bahia de Todos os Santos, Pernambuco e Rio de Janeiro, é carregada com ouro e alguns diamantes - provenientes dos direitos do rei ou pertencentes a alguns particulares interessados em remeter suas riquezas para Portugal e volta a reunir-se na Bahia em dezembro ou janeiro, retornando daí para a Europa. Do país, os navios mercantes portugueses levam, além do ouro e da pedraria, somente tabaco, açúcar e algodão esse último que parece produzido contra a vontade da metrópole. (PRIORE, 2016, p. 93).

Sant'Anna (2017) afirma que chegavam nesses navios apenas o insumo para produção dos mais variados tipos de produto, visto que no período ainda não tinha se

estabelecido a produção em série, fazendo com que roupas, sapatos e chapéus fossem aqui produzidos. Pode-se, com isso, afirmar que havia no Brasil artesãos e alfaiates que, se não tinham a mesma habilidade que os artífices europeus, eram habilidosos o suficiente para produzir as vestimentas dos colonos abastados que aqui viviam. Sendo o número de alfaiates pequeno para a população brasileira que só fazia crescer, tinham também as mulheres, brancas e escravas, um papel importante no vestir. A maioria das casas possuía fuso, roca e tear e as atividades eram divididas entre as mulheres da casa. Enquanto as escravas costuravam, fiavam e teciam o algodão, os trabalhos mais delicados como os bordados, o crivo e as rendas, ficavam a cargo da dona da casa e de suas filhas, que desde novas desenvolviam tais habilidades, pois era esse um dos atrativos da “boa moça casadoira de família”. Assim, era produzida a roupa branca¹¹, masculina e feminina.

Outras fibras como o tucum, o coroatá e o buriti também eram aproveitadas, contudo, o tecido mais grosseiro com elas produzidos destinava-se às vestimentas dos escravos, para algumas roupas caseiras dos senhores e o fabrico das redes de dormir. A lã dos carneiros era aproveitada para o acolchoamento das camas ou para a fabricação de cobertas. As cores eram obtidas através de corantes naturais, disponíveis em abundância na terra, como o pau-brasil e o anil, seus pigmentos eram fixados com a urina. (SAN'TANNA, 2017, p. 66).

Não havendo na colônia uma indústria têxtil, a produção de tecidos aqui era limitada, sendo os tecidos finos importados da Europa. Sedas, brocados, damascos, cambraias, cetins, algodões indianos, veludos e até mesmo os tecidos de ouro estavam entre os artigos de luxo que aqui chegavam e eram utilizados na confecção de vestes para a “elite brasileira”. Como é possível observar, tanto a produção, quanto a aquisição de tecidos era complicada e por isso

(...) os modelos antigos e refeitos sobre os novos tecidos, com pequenas modificações, sem alcançarem as “modas” lançadas na Europa. As mulheres e senhores que chegavam da metrópole eram os verdadeiros “lançadores de moda” e, na medida do possível, era a partir deles que se iam renovando os modelos em uso. (SAN'TANNA, 2017, p. 67).

A dificuldade de se obter um traje ou adereço, principalmente os de luxo, fazia com que esses, em caso de morte, se tornassem parte do espólio de seu dono e são

¹¹ Compreende-se como roupa branca toda roupa de baixo, também chamada de *linge*.

comumente hoje encontrados descritos em inventários e testamentos do período colonial brasileiro. Tais dificuldades não significavam que a moda europeia não chegasse ao Brasil. Ela podia chegar atrasada, ser adaptada, mas chegava. E se no século XVI estava o Brasil longe de conseguir reproduzir as modas europeias, nos séculos XVII e XVIII essa dificuldade foi, aos poucos, se extinguindo.

Segundo Wilcken (2010, p.15), o Império Português “estendia-se desde Macau, no Oriente, passando por portos comerciais espalhados pela Índia e por centros escravagistas na África, até as plantações de cana-de-açúcar e as jazidas minerais do Brasil”. Era a colônia brasileira a suprema fonte de renda de Portugal, pois através do envio de ouro, diamantes e outras pedras preciosas para o rei, contribuía de forma significativa para o enriquecimento do Império. E, embora as colônias fossem a fonte de riqueza não só da coroa de Portugal, mas de muitos outros países europeus, até a fuga da família real portuguesa em 1808, nunca um rei ou rainha havia posto os pés em uma delas.

Priore e Venâncio nos relatam que embora a crise portuguesa tenha chegado ao seu ápice em 1807 com a migração da família real, o sistema colonial, do qual Portugal dependia financeiramente, já havia começado a estremecer a algum tempo.

As últimas décadas do século XVIII foram marcadas por acontecimentos internacionais com reflexos no Brasil. Em 1776, as Treze Colônias romperam o domínio inglês, aprovando a Declaração de Independência dos Estados Unidos da América. A Inglaterra, por sua vez, desde meados do século XVIII envolvida no processo de revolução industrial, após sérios conflitos, acatou a independência e acelerou a luta contra o tráfico de escravos, abolindo-o, pioneiramente, em 1807. A essa derrota do sistema colonial moderno nas Américas seguiu-se, em 1791, a revolta dos escravos de São Domingos, com a conseqüente proclamação de independência do Haiti. Tal rebelião ecoava os acontecimentos da Revolução Francesa nas colônias americanas; graças a ela a escravidão foi temporariamente extinta nas colônias francesas entre 1794 e 1802. Em breve, o velho regime colonial estaria com seus dias contados. A conjuntura econômica e política agravava a situação do lado de cá do Atlântico, pois tinha início a passagem de um regime de monopólios para o de livre concorrência e do trabalho escravo para o assalariado. Livre-cambismo, igualdade civil, trabalho livre, liberdade e propriedade eram considerados direitos naturais do indivíduo. Para o nascente capital industrial, do qual a Inglaterra era o maior representante, a abertura dos mercados das colônias era urgente, tanto para comprar matérias-primas quanto para vender manufaturados. (PRIORE & VENÂNCIO, 2010, p. 143-144).

Como nos relata Wilcken (2010) a corte portuguesa fugiu de um continente que, pouco a pouco, estava sendo destruído em virtude dos desdobramentos da Revolução Francesa. Napoleão Bonaparte, que como comandante militar auxiliou no controle da situação na França, em 1799, através de um audacioso golpe, tomou definitivamente o poder. O novo imperador francês

(...) Nos 15 anos seguintes, transformou a Europa numa fileira de campos de batalha, recrutando toda uma geração de guerras travadas numa escala sem precedentes. Uma série de coalizões foi montada contra ele, para em seguida ser manipulada e acabar desmoronando ante o poderio e a habilidade tática de sua *Grande Armée*, em permanente expansão. (WILCKEN, 2010, p. 16-17).

Era o novo Imperador francês um grande estrategista e que não media esforços para expandir seu poder. Ele reergueu a França que estava devastada após a revolução e decretou guerra aos países europeus que não se aliaram a ele, provocando uma série de conflitos, que refletiram na colônia luso-portuguesa.

3.1 OS DESDOBRAMENTOS DA REVOLUÇÃO FRANCESA NO BRASIL

Se a situação na Europa estava tensa com a eclosão da Revolução Francesa e seus desdobramentos, na colônia portuguesa as coisas não estavam muito diferentes. Iniciou-se em 1760 o declínio da exploração do ouro aluvial. Sendo a economia portuguesa extremamente dependente da exploração do minério de sua colônia, a crise no país não tardou a se instalar. Segundo Maxwell (1989),

(...) A quota de 100 arrobas fora satisfeita e excedida na década de 1750. No decênio seguinte, o quinto rendeu a média de apenas 86 arrobas de ouro, e entre 1774-85 caiu novamente a média, agora para 68 arrobas. O impacto sobre a cunhagem de moedas foi imediato. As emissões monetárias caíram mais de 50% nos anos desta década de 1770. (MAXWELL, 1989, p. 118).

Sebastião José Carvalho e Melo, mais conhecido como marquês de Pombal, era na época primeiro ministro, atuando na administração da colônia brasileira. Permaneceu quase 30 anos à frente da Secretaria de Estado do Reino, período esse que ficou conhecido como pombalino, e tomou algumas medidas com o intuito de remediar a crise provocada pelo declínio da mineração. Ele incentivou a agricultura, o comércio, a navegação e o desenvolvimento da manufatura portuguesa.

Por determinação de d. José I (1714-1777), antecessor de d. Maria I no trono de Portugal, a capital da colônia fora transferida de Salvador para São Sebastião do Rio de Janeiro em 1763. Tal providência foi tomada com o intuito de combater o contrabando e o desvio de ouro e pedras preciosas extraídos de Minas Gerais que, como já dito, não se encontrava tão abundantemente quanto antes. Era a nova capital estrategicamente mais bem localizada também para fornecer apoio militar às tropas portuguesas nas batalhas contra as tropas espanholas. Contudo, essas medidas não foram suficientes para aplacar a crise na colônia:

(...) crise que foi explorada por três conspirações, todas com efeitos imediatos insignificantes, mas capazes de revelar não só a grande influência dos ideais de liberdade disseminados pela Revolução Francesa, como a ideia de uma eventual independência da América portuguesa começava a tomar forma. (PRIORE & VENÂNCIO, 2010, p. 144).

Existia em Minas uma elite letrada, que havia estudado na Europa e lá conheceu os preceitos do Iluminismo e que trouxe para o Brasil os descontentamentos que inflavam o ânimo dos franceses nessa época. Os mesmos ideais que inspiraram a Revolução Francesa, com algumas ressalvas, inspiraram a Inconfidência Mineira.

Ao efetivar sua exploração, a Metrópole impedia que a classe dominante colonial pudesse usufruir das riquezas locais, que eram drenadas para a burguesia mercantil metropolitana. Um conflito latente se estabelecia entre as duas classes, intermediado pela Coroa que, se por um lado buscava a transferência das riquezas para dentro dos limites da nação, por outro lado não queria o aumento das contradições a um ponto que colocasse em risco a situação colonial. Neste sentido, a Inconfidência Mineira representaria o ponto máximo deste conflito, quando a camada dominante das Minas não mais aceitou a dominação exercida pela Metrópole e buscou romper o Pacto Colonial. O caráter nativista do movimento, salientado pela historiografia, constituiu o marco do nascimento do espírito nacional, resultado da dicotomia Colônia/Metrópole. (FURTADO, 1993/1994, p. 70).

Tendo sido entregue por três delatores antes que o movimento inconfidente em Minas Gerais tivesse terminado de se estruturar, seus membros foram presos e condenados, a morte ou ao exílio perpétuo. E, embora dentro o próprio grupo de inconfidentes houvesse divergências sobre alguns pontos – como abolição da escravidão e sobre a forma de governo que deveria ser adotada –, segundo Maxwell (1989), foi possível identificar, de forma fragmentada, alguns de seus propósitos:

A capital da nova república deveria ser São João d'El Rei, decisão que espelhava as mudanças demográficas que se verificavam na capitania. Serro do Frio seria liberada das restrições da legislação do distrito diamantífero, que seriam abolidas. Manufaturas seriam implantadas, estimulada a exploração de depósitos de minério de ferro. Seria criada uma fábrica de pólvora, seriam libertados os escravos e mulatos nascidos no País⁴⁰, e isto merece ser notado, visto ser uma ideia extremamente radical para a época. Seria fundada uma universidade em Vila Rica. Os padres das paróquias poderiam recolher dízimos com a condição de manterem professores, hospitais e casas de caridade, propósito também interessante, pois sugere a ideia de uma separação entre Igreja e Estado. As mulheres que gerassem determinado número de filhos receberiam um prêmio pago pelo Estado para estimular o crescimento da população. Não haveria exército permanente; em vez dele, os cidadãos deveriam usar armas e servir, quando necessário, na milícia nacional, ideia esta que é muito parecida às ideias de oposição aos exércitos permanentes dos norte-americanos da época. Seria instalado um parlamento em cada cidade, subordinado a um parlamento principal da capital.

O desembargador Gonzaga governaria durante os primeiros três anos depois disto haveria eleições anuais. Não seriam admitidas distinções ou restrições no vestuário e os ricos seriam forçados a usar produtos manufaturados localmente. Todos os devedores da Fazenda Real seriam perdoados, ou seja, se utilizarmos termos modernos, seria proposto o repúdio às dívidas externas. (MAXWELL, 1989, 201).

É possível perceber que os Inconfidentes não apenas defendiam a liberdade de se vestir, como acreditavam ser as vestes uma forma de fortalecer economicamente o Estado, ao sugerir que fossem utilizados apenas o uso de produtos manufaturados localmente.

Os ideais de liberdade e igualdade, como já dito anteriormente, não foram discutidos somente em Minas Gerais. Os mesmos foram discutidos também no Rio de Janeiro e na Bahia. E, se na então capital essas discussões não renderam muitos frutos, na Bahia elas desencadearam a Conjuração Baiana ou Revolta dos Alfaiates.

Tal movimento se diferenciou da Inconfidência Mineira, pois ao contrário dessa que havia sido organizada pela elite colonial, a Conjuração dos Alfaiates foi organizada pelo povo mais humilde, em sua maioria assalariados e negros, e esses unanimemente defendiam o fim da escravidão.

Tal como na França, reproduziu-se aqui, também, um profundo sentimento anticlerical. Os discípulos dos chamados "francesismos" não respeitavam os dias de festa religiosa que exigiam jejum de carne, apedrejavam os nichos de imagens sacras nas esquinas das ruas, onde era hábito rezar o terço, atacavam publicamente os dogmas da Igreja, afirmando que não havia Juízo Final, Inferno ou Céu. Conta um observador contemporâneo aos fatos que

eles não hesitavam em dizer, ainda, "que as mulheres casadas não eram obrigadas à fidelidade conjugal, ou que "Cristo Sr. Nosso não estava real e perfeitamente no sacramento da Eucaristia, sim num pedaço de pão. (PRIORE; VENÂNCIO, 2010, p. 149).

Assim como a Inconfidência Mineira, a Conjuração Baiana foi delatada antes de iniciar. Aqui também houve integrantes mortos, esartejados e degradados. Tendo sido um movimento que envolveu gente de todas as classes e etnias, foram negros e pobres mais duramente castigados, enquanto os membros da elite branca receberam penas leves.

Durante os inquéritos, apurou-se que os conjurados projetavam realizar o saque da cidade para distribuir bens entre todos; se o governador não aderisse ao movimento, seria morto; as portas dos mosteiros e prisões seriam abertas liberando quem quisesse deixar suas celas. A originalidade do movimento consistia na defesa da abolição dos preconceitos de cor e da abertura comercial do porto de Salvador para navios de todas as nacionalidades. (PRIORE; VENÂNCIO, 2010, p. 151).

Ambos os movimentos pleiteavam a reforma política na então colônia, com o intuito de instaurar um regime mais igualitário, embora a abolição da escravidão, na Inconfidência Mineira não fosse um consenso.

3.2 A FUGA DA FAMÍLIA REAL PORTUGUESA

Se as revoltas na colônia haviam sido coibidas, na Europa, a situação ainda era conturbada, sendo que os países tidos como inimigos da França estavam sendo devastados pelas tropas napoleônicas. Portugal estava acoado; há tempos tinha uma estreita relação comercial com a Inglaterra, mas estava sendo pressionado pela França a romper tal relação ou então seria invadido, como os outros países europeus considerados inimigos dos franceses

O Príncipe Regente de Portugal protela enquanto pode a tomada de uma posição. Acuado entre Inglaterra e França, finge aceitar as condições francesas, até que, sem conseguir mais manter essa situação, se alia de vez à Inglaterra, que o auxilia no plano de fuga para sua colônia americana, escapando da invasão napoleônica e da ocupação de Lisboa pelas tropas francesas.

Após quase dois meses no mar e uma escala em Salvador, a corte chegou ao Rio de Janeiro, desembarcando da frota numa cidade tropical

desconhecida. Fazia muito tempo que as minas de ouro se haviam esgotado e a colônia recaía em seu papel tradicional – uma fábrica de produtos agrícolas para a Europa, movida por escravos. (WILCKEN, 2010, p. 17-18).

Desembarca no Brasil em 1808 a família real portuguesa, juntamente com uma enorme comitiva. Estima-se que tenham chegado ao Brasil, com o príncipe regente João VI, entre dez e quinze mil portugueses. Embora estivesse empobrecida e com seu poder enfraquecido, ainda sim, era essa a família real e sua acomodação no país demandava uma estrutura para tal acontecimento.

Não havendo no Rio de Janeiro, cidade escolhida para ser a nova sede do governo português, condições adequadas para acomodar o Príncipe Regente e toda a sua enorme comitiva, foram instauradas uma série de providências para tornar o local uma capital mais condizente com um governo real. A criação do Banco do Brasil, a construção de estradas, o estabelecimento da ourivesaria como profissão¹², a reforma dos portos e a instalação da Junta do Comércio, foram algumas das providências tomadas e que marcaram essa nova fase.

Duas medidas em especial afetaram diretamente o modo de vestir na colônia. A primeira delas foi a abertura dos portos às nações amigas.

A Abertura dos Portos faz chegar à colônia distante o mundo da técnica e do luxo dos produtos ingleses e franceses. Navegantes, cativos, desterrados e aventureiros entram na cidade do Rio de Janeiro pela mesma antessala, a baía de Guanabara, suntuosa e plácida.” (DUNCAN; FARES, 2009, p. 16).

Tal medida foi assinada quando a família real aportou em Salvador, antes mesmo de chegar em seu destino final. A abertura dos portos ampliou o comércio no país, inclusive de vestes, adornos e têxteis, principalmente vindos da Inglaterra, que gozou de benefícios na exportação de seus produtos, em retribuição ao apoio dado a Portugal na vinda da família real portuguesa para o Brasil. Antes, os produtos de luxo que aqui chegavam, vinham através de contrabando ou por intermédio de Portugal, como explica Coppola (2012):

¹² O ofício foi proibido por 50 anos.

O comércio legal ou ilegal praticado “no” e “com” o Brasil colonial nos séculos XVIII e XIX através dos navios mercantes, envolvia diferentes estruturas organizativas: aqueles das companhias monopolistas, dos comerciantes, dos estrangeiros (particulares ou não), além dos navios portugueses de Carreira (do Estado). Os negociantes portugueses, participantes das companhias do comércio com o oriente e/ou com o ocidente tinham acesso aos navios da companhia, realizando, assim, diferentes negócios além-mar. Os comerciantes portugueses de grosso trato e, posteriormente, os brasileiros (descendentes lusitanos, representantes da primeira classe social na colônia), poderiam solicitar a remessa e envio de mercadorias através dos navios das companhias portuguesas, seguindo as orientações específicas para cada caso previsto no estatuto e pagando as taxas devidas. Alguns comerciantes se aventuraram no final do século XVIII e início do XIX, patrocinando viagens entre o ocidente e o oriente, mas estes foram em pequeno número. Alguns possuíam navios que comercializavam os produtos estrangeiros entre os portos das colônias, quando era possível ou necessário, fazendo entrar em diferentes regiões, inclusive através dos rios, as mercadorias esperadas, principalmente, os tecidos. Os navios estrangeiros pertenciam às companhias de comércio e navegação ou ao Estado, surgindo em diversos momentos nas costas brasileiras, buscando negócios ilegais, principalmente o contrabando. (Coppola, 2012, p.35).

A elite colonial brasileira ansiava tanto por produtos de luxo, entre eles os tecidos orientais, que após acordo com a corte portuguesa para que esses pudessem ser trazidos para o Brasil antes de passar por Portugal, suscitou-se uma série de queixas em Lisboa, que alegava só chegarem até lá os tecidos que não queriam os brasileiros. (COPPOLA, 2012).

A segunda medida tomada e que também impulsionou a moda e a indumentária no país foi o estímulo ao estabelecimento de indústrias¹³ através do cancelamento da lei que proibia a instalação de manufaturas, como a de tecidos, no Brasil. Em 1785, d. Maria I havia assinado o alvará que proibia a atividade industrial na colônia brasileira, prejudicando enormemente a produção têxtil local. Tal proibição visava garantir a produção dos produtos que interessavam a importação pela corte e impulsionar o desenvolvimento da produção têxtil portuguesa, visto que assim aumentaria a exportação para o Brasil dos tecidos produzidos em Portugal.

Eu a rainha. Faço saber aos que este alvará virem: que sendo-me presente o grande número de fábricas, e manufaturas, que de alguns anos a esta parte se tem difundido em diferentes capitânicas do Brasil, com grave prejuízo da cultura, e da lavoura, e da exploração das terras minerais daquele vasto continente; (...) hei por bem ordenar, que todas as fábricas, manufaturas, ou

¹³ “Tendo indústria no sentido geral do conceito de uma tipologia de produção, que surge desde a antiguidade, que aborda os processos manual/artesanal, manufatureiro, semi-industrial e industrial.” (COPPOLA, 2013, p. 22).

teares de galões, de tecidos, ou de bordados de ouro, e prata. De veludos, brilhantes, cetins, tafetás, ou de outra qualquer qualidade de seda: de belbutes, chitas, bombazinas, fustões, ou de outra qualquer qualidade de fazenda de algodão ou de linho, branca ou de cores: e de panos, baetas, droguetes, saietas ou de outra qualquer qualidade de tecidos de lã; ou dos ditos tecidos sejam fabricados de um só dos referidos gêneros, ou misturados, tecidos uns com os outros; excetuando tão somente aqueles dos ditos teares, e manufaturas, em que se tecem, ou manufaturam fazendas grossas de algodão, que servem para o uso, e vestuário dos negros, para enfardar, e empacotar fazendas, e para outros ministérios semelhantes; (...) todas as mais sejam extintas, e abolidas em qualquer parte onde se acharem¹⁴

O cancelamento desse alvará foi menos efetivo para o vestir no Brasil que a abertura dos portos. Embora tivesse sido abolida a proibição de produção de têxteis no Brasil, essa produção competia com os produtos ingleses, sendo os produtos brasileiros preteridos por isso.

Já em terras brasileiras, o príncipe regente d. João declarou guerra à França em 1º de maio de 1808 e o exército português invadiu a Guiana Francesa em dezembro do mesmo ano, suprimindo a autoridade do governo francês ali instaurado. As relações diplomáticas e comerciais entre os dois governos ficaram suspensas até a assinatura do tratado de Paz em 1814 (SCHWARCZ, 2014).

Só em 18 de junho do mesmo ano é que d. João manda publicar que as relações entre os dois países se tornavam, a partir de então, amigáveis, o que permitiria o livre trânsito de franceses em Portugal e também no domínio tropical. Por fim, em dezembro, o coronel Jean-Baptiste Maler foi nomeado cônsul-geral da França no Brasil, chegando ao Rio de Janeiro em abril de 1815. Data desse momento, portanto, o começo das novas relações oficiais franco-brasileiras, acelerando-se as trocas culturais, econômicas, científicas e comerciais entre as duas nações. (SCHWARCZ, 2014, p. 13).

O reestabelecimento das relações com a França proporcionaram a organização de uma empreitada francesa no Brasil, para promover a arte e a cultura no país, que influenciou no modo de vestir e na cultura local. Essa diligência foi a suposta contratação da Missão Artística Francesa, chefiada pelo artista francês Joachim LeBreton. O principal objetivo em trazer a missão era a fundação da Academia de

¹⁴ Disponível em

<<http://historiacolonial.an.gov.br/images/media/Junt%20da%20fazend%20COD439%20f27f27vf28.pdf>> Acesso em julho de 2018. O alvará completo se encontra no ANEXO 1 deste trabalho.

Belas Artes do Rio de Janeiro e, com isso, a implantação de um ensino oficial de arte no Brasil.

De fato, são muitos os mitos que permeiam a vinda da Missão para o Brasil. As controvérsias começam na motivação da formação do grupo. Enquanto a maioria dos pesquisadores afirma que o mesmo se formou a convite da corte portuguesa (se não diretamente por d. João VI, por membros da corte próximos a este), alguns pesquisadores, como demonstra Mário Pedrosa (1998, p. 60-70), negam veementemente tal suposição. Para eles, a vinda da Missão foi uma articulação do artista e o chefe da mesma, Joachim Le Breton, que temendo os rumos da França com a ascensão de Luís XVIII ao trono, começa a articular com representantes do governo português no Brasil, mostrando as vantagens da constituição de uma escola de arte no Rio de Janeiro e em paralelo, antes mesmo da confirmação da aprovação da empreitada, começa a articulação também com os artistas, prometendo-lhes fortunas e honrarias. A proposta inicial de Le Breton era trazer para o Rio de Janeiro 26 pessoas para que se estabelecessem junto à corte de d. João. Essa lista, além de artistas, arquitetos, músicos e artesãos, incluía o próprio artista¹⁵ com um criado e um bom alfaiate. Ainda segundo Pedrosa (1998),

Esses artistas não chegaram aqui “convidados” formalmente pelo governo de Sua Majestade. Vieram por conta própria, precipitados pelos acontecimentos políticos que os envolveram, com a complacência neutral da embaixada em Paris. Não eram intrusos, entretanto. Havia no ar a ideia de construir por aqui uma colônia de personalidades eminentes, artistas, engenheiros etc. para ajudar no “desenvolvimento industrial e cultural” do novo país. O governo foi avisado da vinda deles. Esperou-os com a benevolência costumeira do próprio D. João nesses casos e a solicitude de um fidalgo de largas vistas como o Conde da Barca. (PEDROSA, 1998, p.104).

Schwarcz (2014, p. 14) afirma ainda que o grupo de artistas só foi de fato aceito ao aportar no Brasil. “Aí, sim, os artistas passaram a ser ‘pensionados’, e foi então que o

¹⁵ Na primeira abordagem feita por Le Breton ao Marques de Marialva, ele ainda conservava seu cargo de secretário perpétuo da escola de artes e intercedia apenas em benefício de amigos, não pretendendo ingressar na empreitada. O envolvimento de Le Breton no processo de devolução das obras de arte recolhidas por Napoleão em seus domínios, fez com que o mesmo perca o cargo e propusesse vir também para o Brasil com o intuito de fundar a Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro. (PEDROSA, 1998, p.104).

conde da Barca se animou com o projeto de criar no país uma Academia nos moldes da instituição francesa, organizada com artista de certo renome no ambiente europeu”.

Todavia, independente da motivação, a vinda dos artistas foi uma convergência de interesses. Eles precisavam de refúgio e, a corte, de quem produzisse a representação dela nos trópicos. Assim sendo, foram esses artistas acolhidos e bem recebidos pelo príncipe regente em vias de se tornar rei.

Mesmo havendo desentendimentos e resistências, pois o passado bonapartista dos integrantes da Missão não agradava a todos, o fato é que a chegada do grupo veio de fato a calhar aos interesses de d. João VI, que pode retornar a Portugal em 1814 com a queda de Napoleão Bonaparte. No entanto, o monarca decide permanecer no Brasil, iniciando um novo período para a colônia, que começa a se organizar para tornar-se um reino autônomo. O projeto de criação de uma escola destinada ao ensino de artes e ofícios era relevante neste momento visto ser esse um importante passo para o desenvolvimento da indústria nacional e mais um passo na consolidação da autonomia do país, que aqui já dava seus primeiros passos rumo a sua independência.

A vinda da missão artística coroaria no Brasil a continuidade das pinturas *costumbristas*¹⁶ realizadas sobre o Brasil, com o trabalho de Jean-Baptiste Debret e Rugendas e que tanto contribuíram para a compreensão do vestir no Oitocentos brasileiro. Dizemos continuidade, pois anos antes havia estado aqui o Militar Carlos Julião, cuja obra também se faz relevante para o estudo da cultura material na colônia luso-portuguesa.

3.3 O “DESENHADOR” CARLOS JULIÃO

Para uma melhor compreensão do vestir e dos costumes no Brasil antes da chegada da família real, podemos recorrer aos registros do “desenhador” Carlos Julião. Optamos aqui por utilizar a alcunha de “desenhador” e não “artista” ou “desenhista” em consonância ao trabalho apresentado por Silva (2010), para chamar a atenção as

¹⁶ Pintura *costumbrista* é a representação pictórica do cotidiano e dos costumes de uma sociedade, temas geralmente não muito explorados pela arte.

particularidades de seu trabalho. O termo “desenhador” vem para designar aquele que desenvolveu a habilidade para o desenho por meio de uma formação instrumental e não por meio de uma academia de arte. O termo se justifica pois “(...) Não existe exatamente um aprendizado artístico de desenhos que não se adequam as definições correntes de ‘arte’ (...)” visto terem sido as aulas de desenho frequentadas por Carlos Julião voltadas para o registro de seu trabalho em campo e fazerem parte de sua formação militar.

Chataigner (2010), como já dito anteriormente, disserta sobre a contribuição que o trabalho do artista favorece ao entendimento dos costumes e da indumentária da população no último quartel do século XVIII, bem como sobre sua relevância enquanto elemento de compreensão da cultura vigente no Brasil, ao lado do trabalho de artistas mais renomados e nem por isso, mais importantes.

Nascido em Turim, Carlos Julião (1740-1811) foi engenheiro do exército português e atuou na segunda metade do século XVIII e início do século XIX como inspetor de fortalezas. Como militar a serviço da coroa portuguesa, realizou diversas viagens às colônias de Portugal na América, Índia e China, sendo responsável pelo levantamento de plantas de cidades e vistorias de fortificações. Desenhista, aquarelista e pintor, executa durante suas viagens um exímio trabalho de representação de tipos sociais provenientes de várias partes do mundo colonial português, ultrapassando o campo estrito do desenho militar e criando um trabalho de grande interesse para os estudos sobre as vestes no Brasil antes da vinda da família real.

A preocupação em retratar a realidade faz com que os trabalhos de Carlos Julião constituam parte importante dos poucos registros dos usos e dos costumes do Setecentos brasileiro, pois este retratou o Brasil em um período no qual os portos estiveram fechados e foram poucos os estrangeiros a desbravar a colônia portuguesa e fazer os registros do que aqui viram. Assim como Debret, Carlos Julião priorizou o registro da população, sendo esta ilustrada na maioria das vezes em destaque.

Em sua passagem pelo Brasil, realizou desenhos aquarelados que representam cenas da vida cotidiana, indumentária, meios de transporte e o trabalho escravo. A grande expressividade de seus desenhos é justificada pela riqueza de detalhes, tratando cada

“tipo” com suas roupas características, assim como com seus instrumentos musicais, adornos de cabeça, movimentos de dança, entre outros. Lygia da Cunha (1960, p. 9), no prefácio escrito por ela para “*Riscos Iluminados de Figurinhos de Brancos e Negros dos Uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*”, descreve o trabalho de Carlos Julião como composto por “desenhos primorosos do ponto de vista artístico, minuciosos se observados sob o aspecto de documentação.” Esse é composto por 43 aquarelas coloridas, onde o desenhador registra os aspectos sociais e culturais diversos da colônia, como a elite branca, os oficiais militares e seus uniformes, os negros escravos em suas diversas atividades, como a mineração, o ganho (FIGURA 5) e suas festas e os índios. Nesses registros percebe-se que o mesmo dá especial atenção a composição do traje, reconhecendo neste um importante elemento identitário das figuras representadas.

FIGURA 5. VENDEDORAS



Carlos Julião – aquarela sobre papel, 0,380 x 0,280 cm, s/d.
 Fonte: JULIÃO, Carlos; CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da; BIBLIOTECA NACIONAL (BRAZIL). *Riscos Iluminados de Figurinhas de Brancos e Negros dos Uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1960, p. 32.

Suas ilustrações de “tipos” ou “figurinhas” precedem o registro dos operados pelos artistas da missão francesa no século XIX. Silva (2010) nos esclarece sobre o significado da expressão “tipos” e contextualiza o trabalho do artista na história e quanto ao gênero por ele empregado:

Um fato a destacar com relação às figurinhas de Julião é a precocidade na prática do registro dos “tipos”, tendo em vista o contexto brasileiro. Cabe esclarecer que, pelo termo “tipos”, nos referimos à representação isolada de uma figura humana composta a partir da reunião de certos atributos que a tornam exemplar de um determinado grupo social. É conhecida a importância que esta prática adquire para a constituição, no século XIX, do gênero do *costumbrismo* (palavra que emprestamos ao espanhol em falta de tradução adequada em português), gênero este popularizado pela literatura de viagem. E, de fato, os tipos brasileiros desenhados por Julião antecedem em anos aqueles presentes nas primeiras publicações de livros de viagem ao Brasil. (SILVA, 2010, p. 4).

É justamente essa representação das “figurinhas” que confere a obra do militar o caráter de originalidade. Seu papel como membro do exército era de registrar a topografia e as edificações do domínio português, mas o mesmo nos deixa um trabalho onde a figura humana se superpõe a esses registros. Fica evidente sua atenção com a população pelas legendas dadas pelo mesmo a suas ilustrações, como “Modo de trajar das mulatas da cidade da Bahia” ou “Mossa dançando o lundú de banda a cinta”. É por dedução e conhecimento prévio da constituição da colônia no Setecentos que podemos localizar as figuras registradas por ele no contexto urbano, pois sua obra em momento algum evidencia isto.

Ao contrário de Debret, Carlos Julião não deixou anotações que elucidassem suas ilustrações, mas seu cuidado em registrar os detalhes dos “tipos” ilustrados, faz com seu trabalho seja de grande contribuição para o entendimento dos costumes da época. Exemplo disso na FIGURA 6 podemos perceber com clareza no rosto de uma das damas, o que chamamos de “mosca”¹⁷ uma pinta em forma de meia lua

¹⁷ Segundo Ana Carlota R. Vita “‘moscas’ (*mouches* ou *grains de beauté*), sinais negros colados no rosto, feito com rodelinhas de tafetá ou veludo. Homens e mulheres as usavam. Para que essas

circundada por duas estrelas. O uso desse artifício na maquiagem se popularizou no século XV com a rainha Catarina de Médici e pelo que nos mostra Carlos Julião, perdurou por aqui.

FIGURA 6. PORMENOR DE TRAJES FEMININOS



Carlos Julião – aquarela sobre papel, s/d.

Fonte: JULIÃO, Carlos; CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da; BIBLIOTECA NACIONAL (BRAZIL). *Riscos Iluminados de Figurinhos de Brancos e Negros dos Uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1960, p. 25.

As figuras de Carlos Julião se fazem imprescindíveis para compreensão da cultura colonial brasileira, pois o mesmo registra, como nos mostra Silva (2010) aspectos importantes das dinâmicas de mestiçagem aqui ocorridas e da preservação da moda e dos costumes por um longo período de tempo.

De fato, é de se notar que os tipos escolhidos e disposto pelo desenhador no suporte revelam aos olhos contemporâneos aspectos fundamentais para o entendimento de questões estruturantes da sociedade brasileira colonial. Naturalmente, ganham relevo de imediato os aspectos relativos à cultura material, expressa nos tecidos e na maneira de arranjá-los sobre o corpo, nos penteados e adornos, nos utensílios, meios de transporte, etc. Ficam evidentes também uma hierarquia social que se reporta à gradação de cor da pele, a incidência do trabalho braçal sobre o africano, bem como o alcance

mouches não se deslocassem, eles aplicavam um forte adesivo chamado mástique (*mastic*) ou almácea (uma resina que exsuda do lentisco ou aroeira)” 2009, p. 73.

da influência de tradições africanas em outros segmentos sociais que não apenas os escravos (e aqui me refiro especificamente à moça branca que dança lundu, dança de origem africana). Ao representar a cidade de Salvador, o que Julião torna visível é, portanto, uma típica organização de colônia: uma sociedade hierarquizada, que faz conviver etnias e culturas diversas e é mantida como tal por ações de controle e domínio sobre o território. (SILVA, 2010, p.16).

Em confronto com os registros realizados por Debret, podemos perceber que alguns aspectos dos costumes brasileiros perduraram por longos períodos de tempo, como o fato de a elite muitas vezes valer-se de liteiras e redes para se deslocar (FIGURA 7). Tal fato chama a atenção também de outros estrangeiros que aqui estiveram, como relatado em Schwarcz (2014):

As pessoas ricas não caminham a pé [...] eles parecem ter vergonha de se servir de suas pernas que a natureza nos deu para andar. Eles se deixam molemente levar em liteiras de algodão, suspensas por dois negros que os levam nos ombros. É para ficarem livres do ardor do sol, e para que esse não os incomode essa espécie de cama é coberta por uma imperial de onde pendem cortinas que eles tiram só quando querem. Lá são tranquilamente transportados deitados, com a cabeça apoiada em travesseiros e são levados de maneira muito mais doce do que nas cadeiras. (SCHWARCZ, 2014, p. 43).

FIGURA 7. DAMA DE ALTA CATEGORIA LEVADA EM CADEIRINHA DE LUXO



Carlos Julião – aquarela sobre papel, 0,280 x 0,382 cm, s/d.

Fonte: JULIÃO, Carlos; CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da; BIBLIOTECA NACIONAL (BRAZIL). *Riscos Iluminados de Figurinhos de Brancos e Negros dos Uzos do Rio de Janeiro e Serra do Frio*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1960, p 14.

São os registros de Carlos Julião importantes retratos do período colonial, revelando parte da história de um período em que a colônia vivia escondida dos olhos estrangeiros. Seu trabalho tem elevada importância por ser o primeiro de caráter *costumbrista* realizado no Brasil e por evidenciar como o desenhador reconhecia a importância do traje como elemento identitário.

CAPÍTULO 04 – AFINAL, QUEM FOI JEAN-BAPTISTE DEBRET?

Um dos artistas integrantes da Missão Artística Francesa a desembarcar no Brasil foi Jean-Baptiste Debret, mais conhecido simplesmente como Debret. Ele era um artista francês, nascido em Paris em 1768. Foi discípulo de Jacques-Louis David, um importante expoente do neoclassicismo francês. Segundo afirma Lima (2004), em seu país, Debret

(...) foi um artista bastante inserido em seu tempo: frequentou um ateliê de pintura, realizou a imprescindível experiência de estudos na Itália, ingressou na Academia de Belas-Artes francesa, esteve presente nos Salões organizados por essa instituição e recebeu alguns prêmios por suas cenas históricas. (LIMA, 2004, p. 8-9).

O artista desenvolve seu trabalho em um cenário muito particular para a arte na França. A partir de 1798, os Salões vinham se tornando uma exaltação aos feitos do imperador, sendo sua figura a principal iconografia das obras apresentadas. Vivant-Denon, como diretor dos Museus durante o período governado por Napoleão desde que este era ainda cônsul, tinha como responsabilidade a definição dos temas, a escolha dos artistas e definição dos valores pagos a cada obra exposta no Salão, cerceando assim a liberdade dos criadores, que se viam compelidos a compactuar com a perpetuação de obras que enaltescessem a figura imperador. É nesse cenário que Jean-Baptiste Debret começa a participar dos salões em 1806 e assim utiliza seu trabalho para retratação da história contemporânea francesa, centrada nos feitos napoleônicos. O destaque de suas obras nos Salões faz de Debret um artista reconhecido e estimado em sua época. (LIMA, 2004).

4.1 O ÁLBUM “*COSTUMES ITALIENS*”

Paralelo às suas telas de exaltação ao imperador, Debret produz em 1807 um pequeno álbum com gravuras dos tipos italianos, onde retrata seu vestir e seus costumes. Enquanto Bandeira e Lago afirmam ter estado Debret na Itália neste período e por lá ter permanecido por dois anos (BANDEIRA; LAGO, 2017), Lima (2007) afirma não haver registros concretos sobre uma viagem do pintor nesta época, tendo sido as imagens produzidas com base nas observações feitas pelo pintor quando esteve na Itália em 1784 na companhia de seu mestre, Jacques Louis David e outros dois discípulos deste, Drouais e Jean-Baptiste Wicar .

Composta por trinta e uma pranchas coloridas, enumeradas em uma sequência de 1 a 33, a obra não possui as pranchas de número 31 e 32, que se um dia existiram, se perderam. Como registrado em sua folha de capa (cf. FIGURA 3), tais ilustrações foram gravadas por L. M. Petit em 1809, o que nos leva a crer haver já para este trabalho a intenção de uma publicação¹⁸ e a ciência do artista do interesse que tinham os franceses pelos tipos comuns estrangeiros.

FIGURA 8. CAPA E PRANCHA 19 DA PUBLICAÇÃO INTITULADA “COSTUMES ITALIENS”



Jean-Baptiste Debret, 1807.

Fonte: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6500267r/f20.item>> Acesso em maio de 2018

¹⁸ Ao contrário de sua obra sobre o Brasil, a obra sobre os costumes italianos nunca foi publicada e o único exemplar que se tem conhecimento encontra-se na Biblioteca Nacional da França.

Segundo Costa (2015, p.38), há grande semelhança entre os motivos retratados por Debret em sua obra sobre o Brasil. O interesse do artista francês pelos tipos comuns “que na Europa associavam-se aos camponeses e trabalhadores livres das regiões rurais, no continente americano identificavam-se com a figura indígena e negra escrava, e, de igual modo, com a população urbana pobre.” Ainda segundo o autor,

É possível que as roupas, com efeito, sejam o assunto central desse conjunto debretiano, posto que o título da coleção no original francês, *Costumes italiens*, em português traduz-se precisamente por “trajes italianos”. Dessa forma, compreende-se o esmero com que o autor ilustrou o planejamento romano. Interesse, vale dizer, que continuou nas imagens sobre o Brasil. (COSTA, 2015, p. 37-38).

Bandeira e Lago (BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 496) também encontram semelhanças entre a obra italiana e a brasileira de Debret, afirmando ser possível encontrar referências diretas ao trabalho do artista sobre a Itália, como as aquarelas intituladas “estudo de penteado romano” e “estudo de indumentária feminina e masculina na Itália”, onde é possível notar a verossimilhança não apenas na temática, mas nas representações de seu álbum de costumes italianos.

Embora seja inegável a semelhança entre os dois trabalhos, a extensa estada do pintor no Brasil lhe permitiu uma minuciosa observação dos hábitos e costumes brasileiros. Isto confere à produção a construção de uma obra de caráter documental, enquanto a obra italiana é marcada pela representação idealizada que a Europa fazia da Itália.

4.2 A VINDA PARA O BRASIL

O artista segue um período de tranquilidade e reconhecimento por seu trabalho até a queda de Napoleão. Tal acontecimento culminou com a morte de seu único filho, Honoré, em 1814 e o divórcio de sua esposa. Assim sendo, Debret encontrava-se em uma situação difícil na França. Estava desolado e sem trabalho, visto que os artistas bonapartistas não gozavam de prestígio junto aos Bourbon, quando estes retomaram o governo francês.

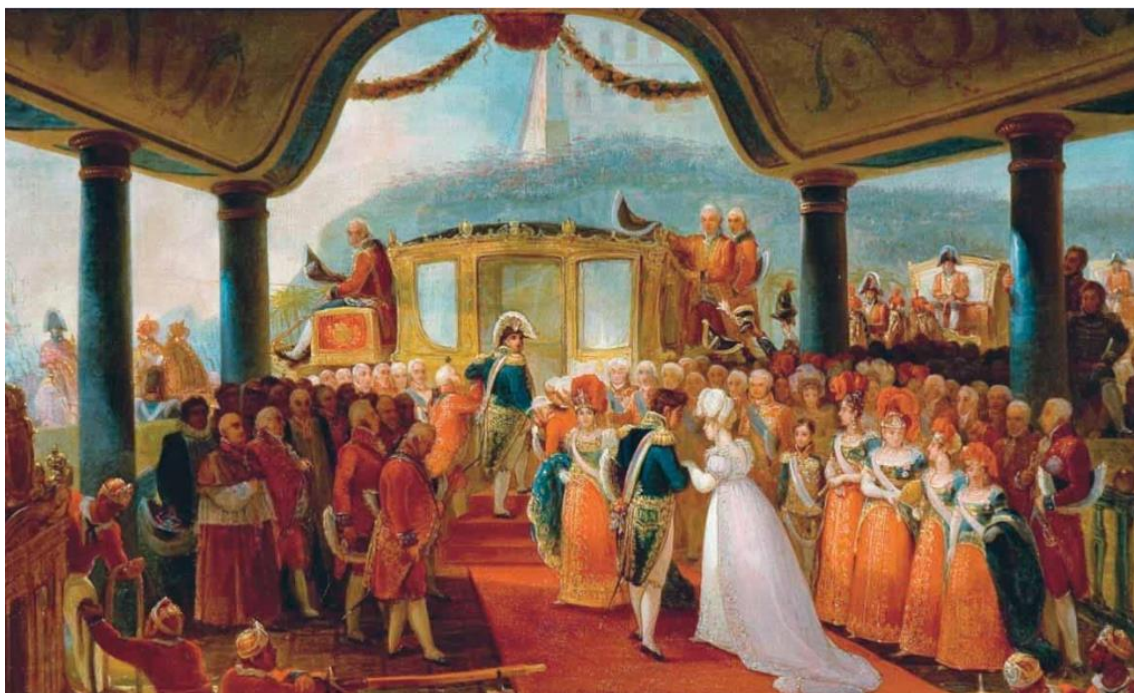
Ao receber uma proposta do Czar Alexandre I para trabalhar na Rússia, o artista francês juntamente com o artista Grandjean de Montigny, recusam a proposta e optam

por aceitar o convite de Le Breton para integrar a Missão. (BANDEIRA; LAGO, 2017). Assim, Jean-Baptiste Debret desembarca no Brasil em março de 1816, acompanhado de outros artistas, e instala-se no Rio de Janeiro. O artista francês chega em um momento de grande agitação no país, pois d. Maria I havia acabado de falecer e d. João havia sido aclamado rei. Tais eventos lhe conferem algumas encomendas reais, mas não são o suficiente para mascarar a real situação da luso-américa, como é possível perceber na breve descrição de Lima (2007):

A debilidade do Brasil enquanto país colonizado e governado por uma Monarquia *despreparada e decadente*; o papel esdrúxulo de uma Corte que cruza o oceano para escapar do exército napoleônico; o caráter excepcional e mesmo contraditório da vinda de um grupo de artistas franceses para o país, alguns deles contrários a Monarquia restaurada em seu país, e que viriam, aqui, reforçar o papel da Monarquia portuguesa; sua missão de trazer, para a nova sede do Reino lusitano, as Luzes francesas; a situação, também contraditória, de uma independência que se faz pelo próprio filho do Rei; a ideia de um país, que até o século XIX, vivera no mais perfeito e completo esquecimento, e tantas outras. (LIMA, 2007, p. 37).

Como pintor oficial da corte, registra momentos importantes da monarquia, como a aclamação de Dom João VI, a chegada da princesa Leopoldina (FIGURA 9), a coroação de Dom Pedro I, além de retratos da família real. Ademais, com a demora na constituição da academia, ministrou por dois anos aulas de pintura em um ateliê particular e, posteriormente, de pintura histórica na Academia Imperial das Belas Artes. Em paralelo à atividade de professor e pintor real, executa uma série de aquarelas onde retrata os acontecimentos da corte, as paisagens, os tipos humanos, os costumes, as paisagens locais, a fauna e a flora brasileiras.

FIGURA 9. DESEMBARQUE DE D. LEOPOLDINA NO BRASIL



Jean-Baptiste Debret, óleo sobre tela, 44,5x69,5 cm, s/d.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 84.

Ademais, atuou como pintor, desenhista, gravador, decorador e cenógrafo. Segundo Hill (2012), Debret,

(...) vinculado à cultura iluminista de seu país, o francês “pintor de história” assumiu a defesa de ideais que, muitas vezes confrontados com o conservadorismo lusitano, alimentavam-se de seu entusiasmo pessoal em presenciar o nascimento de uma nova nação nos trópicos. (HILL, 2012, p. 29).

Não é incomum ao encontrarmos referência ao cargo de Debret como pintor de história que esse venha entre aspas. Isso se deve ao fato de que esse título só tenha sido atribuído formalmente a ele na vinda para o Brasil e nunca de fato na França. Há uma categorização em tipos de expressões artísticas, em que algumas são mais prestigiadas do que outras. Segundo Castro (2005),

Em ordem decrescente, a hierarquia dos gêneros de pintura estava desta forma estabelecida: pintura histórica; pintura de paisagem, de retrato e de gênero; temas oriundos da imaginação, ligados a temáticas populares. Com o advento de movimentos como o Realismo, por exemplo, essa hierarquia foi invertida, e temas do cotidiano se valorizaram. (CASTRO, 2005, p. 340).

Como é possível perceber, por essa ordem, era no século XIX considerado um estilo de primeira grandeza, por abranger todos os outros estilos em si, mas por ser a representação, mas também por retratar as mais gloriosas vitórias do homem. Ser reconhecido pela produção desse tipo de obra rendia status ao artista.

4.3 O REALISMO NA OBRA DE DEBRET

Embora Debret retratasse fatos históricos, como os feitos do Imperador Napoleão na França e cenas da corte no Brasil, e tenha em alguns momentos se dedicado ao registro do cotidiano dos tipos comuns, sua obra trazia em si alguns preceitos da arte neoclássica. Sendo o neoclássico caracterizado “pelo desejo de elevar o terreno ao divino por intermédio das artes, aperfeiçoar o mundo por meio da razão e da moral e constituir-se como importante instrumento de civilização” (CASTRO, 2005, p. 340), a arte tinha o compromisso de edificar, através da observação da obra, a moral de quem a contemplava, instigando-o a buscar a perfeição. Assim sendo, os cânones gregos regeram toda a obra de Debret, que idealizou as figuras, retificou seus corpos, dignificou o que era inapropriado e submeteu todas as figuras e cenas ao seu crivo classicizante, afastando sua obra da realidade histórica.

Como já dito anteriormente, Debret foi discípulo de Jacques-Louis David, grande expoente da arte neoclássica na França, movimento artístico mais coerente com a situação política francesa do que o estilo artístico do período anterior, considerado assim como a sociedade pré-revolucionária frívola e imoral, associada à aristocracia.

O descompromisso moral da pintura do Antigo Regime incomodava aqueles que vislumbravam a necessidade de uma reforma. Antes que esta se manifestasse na política, Jacques-Louis David vai introduzi-la na arte da pintura, contrapondo ao processo de composição sintético, de pinceladas rápidas, típico da pintura do século XVIII, um lento processo de elaboração que dá forma a uma pintura ética, de traços heróicos. (LIMA, 2004).

Com isso, David instaura uma nova forma de compor a pintura, onde cada elemento era meticulosamente compreendido para posteriormente ser inserido na tela, com o intuito de conseguir na conclusão desta um equilíbrio compositivo. Assim, mais que

retratar o fato tal qual ocorreu, a arte espelharia também a moral e os valores éticos do período.

Toda essa preocupação com a construção formal da obra subverte a compreensão do que seria o “realismo” na arte neoclássica, visto não ser a representação realizada pelo artista fiel ao fato ocorrido. “Nesse processo, os elementos e personagens devem, igualmente, emitir uma aura atemporal, o que explica a idealização das figuras representadas e uma presença quase conceitual dos objetos.” (LIMA, 2004, p. 19). A construção das cenas na arte neoclássica seguiam portanto a tradição de organização enciclopédica, onde todos os elementos da cena eram igualmente relevantes para a composição e meticulosamente posicionados.

O método compositivo de David influenciou e é encontrado na obra de Debret sobre o Brasil, o que gera muitos questionamentos sobre a “realidade” mostrada pelo artista. Os inúmeros esboços deixados pelo artista, de estudos das mais diversas figuras em atividades e trajes distintos, reverberam essa afirmação, embora a veracidade das cenas seja constantemente mencionada pelo artista em seus textos, a forma como o mesmo elabora a composição das cenas e a idealização de algumas figuras, demonstramos levam a crer ser essas mais representativas do período do que um retrato fiel dos fatos ocorridos.

E se a idealização das figuras e as formas compositivas aproximam Debret da pintura davidiana, o encantamento e a atenção dada pelo artista ao pitoresco o afastam da escola estilística de seu mestre.

Foi nas ruas, com Debret sentado na calçada numa almofada, anotando indicações de cores com mina de grafite, ou nanquim, que a ruptura davidiana ocorreu. Debret é o espectador privilegiado do pathos brasileiro e da sua dificuldade em se reformar com estrangeiros e vice-versa. (BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 37).

Lima (2007) nos traz também uma reflexão sobre o caráter romântico da obra do artista, devido ao interesse do artista pelo pitoresco, compreendido em sua obra pela representação dos tipos e costumes populares ou exóticos, temas até então pouco explorados pela academia. Se na pintura oficial da corte a influência davidiana é fortemente perceptível, é nas aquarelas que Debret se expressa com mais liberdade

e aproximasse do que mais tarde seria chamado na arte de romantismo. Cardoso (2003) afirma ser Debret

(...) um artista atemporal, suas imagens conseguiram conservar aberta uma janela para o mundo colcinal ao mesmo tempo em que um país ainda inocente da cultura europeia aburguesada perdia-se na busca de uma identidade *ocidental* (...) Ele é um individualista que redescobre uma maneira nova de olhar para registrar suas cenas brasileiras. (CARDOSO, 2003, p.45).

Essa forma ímpar de composição utilizada pelo artista, em que o mesmo concomitantemente tempo se utiliza dos princípios neoclássicos e os nega, faz com que sejam necessários alguns cuidados ao analisar as obras do artista, tanto pictóricas quanto textuais, tendo o cuidado de não tomá-las como verdade absoluta, mas não desabona a contribuição deste para a compreensão dos usos e costumes na transição do país.

4.4 A CONTRIBUIÇÃO DE DEBRET PARA A CONSTITUIÇÃO DE UMA ICONOGRAFIA BRASILEIRA

Além de representar os modos da população brasileira, Debret atuou até mesmo como figurinista, desenhando roupas religiosas, militares e trajes de gala para nobres. Sobre os uniformes criados, Dias (2001) declara que

Debret confere às ilustrações dos uniformes da corte portuguesa um tratamento minucioso. Cria, ilustra e descreve detalhadamente inúmeros uniformes daqueles que serviam a corte no Brasil, figurando-os em cenas cotidianas e conferindo um grande cuidado estético na composição das vestimentas dentro da função social exercida por seus usuários. (DIAS, 2001, p.73).

O artista é o marco fundador da pintura histórica brasileira em virtude do apuro concebido na retratação da corte no Brasil – inicialmente no período joanino e posteriormente já de uma nação independente. Foi o integrante da Missão que mais tempo ficou no país, totalizando quinze anos de residência aqui. Neste período viu o Rio de Janeiro crescer e o Brasil se tornar independente. Registrou todas essas mudanças de forma atenta e analítica. Contudo, embora tenha sido extenso seu período de permanência é preciso tratar da dicotomia entre ser o artista um viajante ou um residente.

Em seus quinze anos de estada no Brasil, permaneceu por quase todo período no Rio de Janeiro. Essa longa permanência em um só local, faz com que alguns estudiosos sobre o assunto questionem seu papel como artista viajante. Sandra Pesavento (2008, p.79) inclusive refere-se ao artista como viajante-residente ou passante-ficante. Acredita-se que sua única viagem mais longa teria sido ao sul do país em março de 1827, quando o artista teria acompanhado Dom Pedro I até as regiões de São Paulo, Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul. Mesmo essa excursão é questionada por Thiago Costa (2005, p.74-75) visto que os únicos registros desta são as aquarelas supostamente produzidas no percurso e porque em novembro de 1826, meses antes da excursão, havia sido inaugurada a Academia Imperial de Belas Artes, com Debret responsável pelo ensino da pintura histórica. Inclusive seus alunos, para quem lecionava até então em seu ateliê privado, expuseram suas obras na inauguração desta. Estando o artista profundamente envolvido com a instauração da escola, acredita-se ser pouco provável que ele tenha se ausentado tão pouco tempo depois da inauguração desta.

Desse modo, acredita-se que esses registros tenham sido produzidos baseados em imagens ou relatos de outros viajantes, assim como teriam sido produzidos os registros de tribos indígenas nativas. O próprio artista afirma ter recorrido a documentos e fontes além de sua observação *in loco*, na introdução de sua publicação, quando narra que

Especialmente ocupado com retrazar uma longa série de fatos históricos nacionais, tive à minha disposição todos os documentos relativos aos usos e costumes do novo país que eu habitava e que constituíram o ponto de partida da minha coleção (...) Eu ensinava, então, pintura de história na academia do Rio de Janeiro, fundada por nossa colônia; por isso tive a oportunidade de manter, constantemente, por intermédio de meus alunos, relações diretas com as regiões mais interessantes do Brasil, relações que me permitiram obter, em abundância, os documentos necessários ao complemento de minha coleção já iniciada. (...) E enquanto o governo se enriquecia assim com novas populações, o Museu de História Natural do Palácio de São Cristovão melhorava dia a dia sua preciosa coleção de vestimentas e armas, oferecidas como presente ao soberano, por esses índios. (DEBRET, 2016, p. 12-13).

Na verdade, tais obras, objetos e documentos tinham como objeto suprir a carência de material recolhido pelo artista, em virtude de seu pouco contato com os índios nativos em seu *habitat* de origem.

4.5 A VOLTA PARA FRANÇA E A VOYAGE PITORESQUE ET HISTORIQUE AU BRÉSIL

Debret deixa o país em 1831 levando consigo para Paris seu discípulo Porto Alegre. Publicou entre os anos de 1834 e 1839 uma série de gravuras reunidas em três volumes e intitulada *Voyage Pitoresque et Historique au Brésil*. Segundo o próprio artista, na introdução desta publicação, sua intenção era de

(...) compor uma verdadeira obra histórica brasileira, na qual se desenvolva progressivamente uma civilização que já honra sobremaneira este povo, naturalmente dotado das mais preciosas qualidades, para merecer um paralelo vantajoso com as nações mais distintas do antigo continente. (DEBRET, 2016, p. 12).

A aquarela foi a técnica empregada para execução das ilustrações que mais tarde comporiam sua publicação sobre a luso-américa. A técnica se apresentava adequada pela agilidade de sua execução, qualidade essa necessária para realização de tão numerosos registros. Juntamente com a demanda do mercado de arte europeu por obras em pequenos formatos e a dificuldade que os artistas tinham no Brasil de conseguir insumos como telas e tintas, a aquarela se mostrou uma técnica deveras eficaz.

Bandeira e Lago (2017) nos chamam a atenção para a particularidade das aquarelas produzidas pelo artista no período em que esteve no Brasil. Nenhum outro artista preocupou-se tanto com a finalização de suas aquarelas como Debret. A maioria deles representava em suas aquarelas o esboço do que seria posteriormente a gravura. Debret realizou, além dos esboços, 250 aquarelas acabadas e metade destas foram aproveitadas para a realização das litografias de sua publicação.

Sempre de tamanho semelhante, (c.17 x 23 cm) e na sua imensa maioria assinadas pelo próprio artista, essas aquarelas foram confeccionadas pacientemente, ao longo dos anos, como um bordado do dia a dia brasileiro, tornando-se imagens trabalhadas e definitivas que – passados muitas vezes 10 ou 15 anos – pouco precisaram ser corrigidas no momento em que o artista as retomou para fazer seu livro. (BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 12)

Contendo 151 pranchas litografadas pelo próprio artista que contêm ao todo 232 imagens e uma grande diversidade de temas, a obra constitui um dos maiores registros existentes sobre o Oitocentos no Brasil. Era o processo relativamente

recente e esta vinha revolucionando o processo de reprodução de gravuras na França. Lago (2017) nos descreve o método empregado para realização da técnica

No processo da litografia desenha-se sobre uma pedra calcária, lisa e porosa a imagem desejada com instrumentos apropriados, como lápis e pincéis especiais. Para a impressão coloca-se a folha de papel sobre a pedra úmida e preparada e usa-se a prensa para obter a estampa. O artista executa geralmente o desenho preparatório num papel transparente de decalque, que tem a vantagem de permitir-lhe reproduzir sua imagem original, sem precisar invertê-la. (BANDEIRA; LAGO, 2017, p.59)

A tiragem original de *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* era comercializada em preto e branco, com poucas unidades aquareladas manualmente, que compunham uma limitada edição de luxo. Era comum que essas colorações fossem realizadas por profissionais especializados, os coloristes profissionais, que policromavam as gravuras seguindo as orientações dos artistas ou editores. Neste caso, acreditasse que o trabalho tenha sido supervisionado pelo próprio Debret, visto que o mesmo, como já dito anteriormente, se ocupou até mesmo da litografia de suas obras, quando o comum era designar essa tarefa a terceiros (BANDEIRA; LAGO, 2017).

A publicação evidencia a preocupação documental de Debret e é, sem dúvida, sua maior e mais expressiva realização artística. Com um colorido harmonioso, a obra tem um enfoque historiográfico e procura retratar as particularidades do país e do povo, não se limitando apenas a questões políticas, mas também a fauna, a flora, a religião, a cultura e os costumes dos homens no Brasil. O objetivo desta é revelado por Debret na introdução de sua publicação

Eu desejava, voltando à Europa, trazer aos artistas franceses uma novidade interessante, que constituísse ainda uma lembrança minha, após uma longa ausência inteiramente consagrada à propagação das belas-artes no outro hemisfério.

Essa lembrança é uma coleção de desenhos versando a vegetação e o caráter das florestas virgens do Brasil. Ofereço-a aos pintores de paisagem e de história, que, procurando assuntos inéditos para a Europa, os vão buscar nos poemas portugueses e brasileiros sobre a história do Novo Mundo, assim interpretada com eloquência e verdade.

Esta coleção, pela sua extensão e variedade, provará pelo menos aos meus em meio a inúmeras ocupações a mim impostas no Rio de Janeiro, que sempre tive presentes no pensamento o desejo e a esperança de lhes ser útil por ocasião de meu regresso à França.

Oxalá¹⁹ seu acolhimento favorável, único objeto de minha ambição, me ajude a suportar mais resignadamente a tristeza de não encontrar entre eles alguns de meus ilustres companheiros de estudos, que meu coração procura em vão, e dos quais só me restam os trabalhos imortais para admirar, consolo glorioso mas bem melancólico, se é que há consolo para a separação eterna. (DEBRET, 2016, p. 61).

Taunay (1983, p.265) exalta a importância desta obra ao afirmar que “Não há quem desconheça o valor desta obra, repertório inigualável, quadro fiel, quanto possível, dos costumes nacionais, nos costumes dos primeiros anos do Brasil Imperial, tão mal documentado quanto a imaginária”.

Cada imagem da publicação “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil” traz consigo um texto explicativo, fazendo com que a obra de Debret ganhe uma importância historiográfica tão grande quanto sua importância artística. Já que, mais do que narrar os acontecimentos que presenciava, Debret nos relata em seus textos e gravuras, o seu modo de ver e pensar o Brasil, compartilhando com o leitor de sua obra suas reflexões sobre o que retratava.

Sendo assim, o pitoresco na obra de Debret é marcado pela representação que o artista faz de temáticas que fogem ao padrões classicizantes da arte. Ele relativiza o conceito de belo, ampliando o repertório de representações, elevando objetos e tipos e costumes, antes desprezados, ao estatuto de belas artes.

A moda e a indumentária são elementos importantes de manifestação social e cultural de uma sociedade, portanto tais itens não foram ignorados pelo viajante. Embora sua publicação sobre o Brasil contemple outras áreas de interesse, o volume três de sua obra também demonstra seu interesse pelo vestuário, trazendo inclusive pranchas com essa temática, como as pranchas intituladas *Uniforme dos ministros*, *Uniforme*

¹⁹ **Oxalá** é uma palavra da língua portuguesa utilizada como **interjeição** para expressar o desejo que algo aconteça. É sinônimo de “**tomara**” ou “**queira Deus**”. A palavra tem origem na expressão árabe *in shaa Allaah*, cujo significado é “se Deus quiser”. Em espanhol teve desenvolvimento semelhante e deu origem à palavra *ojalá*, exatamente com o mesmo significado de oxalá em português. Seu uso aqui pelo artista, nada tem a ver com o orixá que leva este nome.” Disponível em < <https://www.significados.com.br/oxala/>>. Acesso em janeiro 2019.

dos desembargadores, *Vestimenta de um anjo voltando da procissão* (cf. FIGURA 10) e *Vestimenta das damas de honra da corte*.

FIGURA 10 – VESTIMENTA DE UM ANJO VOLTANDO DA PROCISSÃO



Jean-Baptiste Debret, 1825, aquarela, 15 x 22.9 cm, 1825.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p.162.

Roupas, sapatos, adereços, cabelos com seus penteados e adornos eram detalhadamente representados em sua obra. Os nobres europeus com seus modos importados de além-mar, brancos brasileiros com seus trajes adaptados do que reconheciam por “civilizado” e já ultrapassados, negros com seus trajes e cores africanos e índios com seus adereços, nada era ignorado pelo pincel do artista. Não tendo sido preservadas muitas peças do período são as aquarelas do artista “documentos inestimáveis para a compreensão dos símbolos indumentários”. (VOLPI, 2015, p.72).

A obra do artista se configura um rico material para estudo do vestir no Oitocentos fluminense, pois segundo Volpi (2015a):

O estudo da indumentária, sistema vestimentar formal e normativo de uma sociedade, formado por elementos que compõem a aparência vestida fundamenta-se na investigação de diversos tipos de documentos que podem ser sintetizados nos três vestuários de Barthes: o vestuário escrito formado pela descrição do traje cuja estrutura é verbal, o vestuário imagem que é desenhado ou fotografado cuja estrutura é plástica e o vestuário real objeto

cujas marcas das ações de fabrico formam uma estrutura tecnológica. (VOLPI, 2015a: 72).

Apoiando-se na afirmação feita pela autora – baseada nos estudos de Barthes – podemos concluir que o material deixado pelo artista é um importante legado para o estudo do vestir, visto que o mesmo compreende duas das três formas de vestuário caracterizados por ele.

Afora isso, a preocupação em retratar a realidade e seu caráter histórico fez com que os trabalhos do pintor constituam parte dos poucos registros dos usos e dos costumes do Brasil nessa época. As diversas raças que constituíam a sociedade brasileira no referido período e a imensa variedade que as caracterizava ofereciam aos artistas um vasto material para execução de seus trabalhos. Assim, por meio desses, torna-se possível averiguar os diferentes extratos da população, tanto em seus aspectos exteriores, como no que concerne a seus costumes, seus usos e suas ocupações. Bandeira e Lago (2017) descrevem a população que habitava o Brasil nesse período como “exuberante, exibindo uma abundância de cores, gestuais e sensualidade”, afirmando que tal característica “contrastava em oposição ao comportamento apropriado a um europeu”. (BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 37).

Entre a partida de Debret do Brasil e o lançamento de seu trabalho há um espaço de tempo de apenas três anos. Esse curto intervalo é um dos motivos que leva a crer que sua obra já estava sendo idealizada desde sua estada no Rio de Janeiro. Depois do seu retorno à França, o artista se empenhou na publicação da obra. Como afirma Lima (2007), tendo ele mesmo se incumbido de litografá-la:

Debret transformou suas aquarelas em litografias, exercendo, ele mesmo, a função de litógrafo no estabelecimento dos irmãos Thierry, sucessores de Engelmann em Paris. Não sabemos quando Debret teria aprendido essa técnica, mas tudo indica que, nos dois anos em que preparou seus originais para a publicação, ele se tenha capacitado para o métier e tenha realizado algo que não era comum entre as publicações de livros de viagem: que o próprio autor das imagens os litografasse. (LIMA, 2007, p. 31).

Esse tipo de publicação de viagem estava muito em voga na Europa. O exotismo da América, a singularidade de sua fauna, flora e povos nativos, enchia os estrangeiros de curiosidade sobre a realidade do mundo além-mar. As gravuras dos viajantes

estampavam os mais variados tipos de suportes; desde jornais até tecidos e porcelanas. Segundo Gruzinski (2001):

A América é uma fonte de exotismo. Está presente em todos os gabinetes de curiosidades. Sua fauna, sua flora, seus índios continuaram a intrigar os europeus da Europa barroca. No entanto, os viajantes estrangeiros que a percorreram foram, durante muito tempo, uma exceção, e foi preciso esperar as expedições científicas da época do Iluminismo e, mais especialmente, a do barão Alexandre von Humboldt, no limiar do século XIX, para que o Novo Mundo se abrisse em todas as suas dimensões à curiosidade dos europeus. (GRUZINSKI, 2001, *apud* COSTA, 2015, p. 101).

Uma vez que o Brasil ficou “esquecido” por 150 anos após a expulsão dos holandeses pelos portugueses e foi proibida a entrada de europeus no interior do Brasil até a abertura dos portos em 1808, poucos foram os registros feitos nesse período. Em virtude disso, acreditou-se que a publicação de Debret faria grande sucesso, mas não foi o que aconteceu. Lago (BANDEIRA; LAGO, 2017) afirma que boa parte das 200 cópias ficaram encalhadas na editora por décadas e anos mais tarde, no começo do século XX, teriam sido vendidas praticamente a peso de papel para um livreiro em Louvain, na Bélgica, e se perdido com o bombardeio de um porão na Primeira Guerra Mundial.

Sabe-se que a cultura francesa ditava as regras e os costumes na arte, na moda e no comportamento nos séculos XVIII e XIX na Europa. As tendências da corte francesa, desde Luiz XIV, foram copiadas ao redor do mundo, inclusive na América Portuguesa. O próprio Debret é quem faz essa afirmação quando declara que

A moda, essa mágica francesa, em boa hora irrompeu no Brasil. O Império de D. Pedro tornou-se um de seus brilhantes domínios: ali ela reina como déspota, seus caprichos são lei: nas cidades, toaletes, jantares, dança, música, espetáculos, tudo é calcado no exemplo de Paris, e, a este respeito, como em alguns casos, certos departamentos da França ainda estão bem atrás das províncias do Brasil. (DEBRET, 2016, p. 51).

O artista traz para a corte luso-brasileira o modo de vestir francês e, com isso, auxilia no enfraquecimento da identidade nacional do vestir, visto que a população brasileira, desde sempre almejava os trajes e costumes vindos do exterior em detrimento das modas originárias brasileiras.

Contudo, a obra do artista não é isenta de seu olhar estrangeiro e nem é totalmente imparcial como muitas vezes se crê. É possível perceber em suas imagens uma idealização das figuras. Em suas representações os escravos eram sempre belos e com corpos bem definidos, seguindo o padrão de beleza greco-romano. Acredita-se que essa característica advém de sua formação neoclássica, mas há ainda quem atribua essa idealização a uma adequação ao gosto estético francês, que era o público estimado para sua obra. As figuras dos índios representam bem a idealização imposta pelo artista em suas imagens, com corpos representados segundo os cânones clássicos europeus. (LIMA. 2007).

É inegável a contribuição de Debret para o entendimento e construção de uma identidade brasileira da moda e da indumentária. Através da análise de suas obras é possível perceber não somente sua expressividade artística, mas também sua contribuição para a compreensão dos usos dos vestuários e adornos no cotidiano social em meados do XIX brasileiro e os costumes da população que habitava a luso-américa. Tal análise revela a importância cultural e social das vestes para a população brasileira neste período, uma vez que a história da moda permite nos aproximarmos da história de um grupo de cidadãos, de um povo, ou até mesmo, de uma sociedade.

Segundo Costa (2015, p.173) a “prolongada estadia no país não anulou sua situação de estrangeiro, mas, ao contrário, pareceu acentuá-la, transformando-o em observador privilegiado dos costumes e das gentes brasileiras”. Embora tenha permanecido por um longo período no país e o ter exaustivamente retratado, Debret manteve seus traços e ideais franceses.

Fidedigna à realidade brasileira ou não, fato é que a obra do artista não agradou de todo o governo brasileiro no período de seu lançamento. Os representantes do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, ao receberem a publicação enviada da França pelo artista, ficaram muito satisfeitos com o volume dedicado à retratação dos indígenas, avaliando ser esta de grande contribuição para a preservação da história do país e por isso pertinente de inserção na biblioteca da instituição.

Já sobre o segundo volume, a reação não foi favorável:

Os autores do documento criticam a afirmação de Debret de que a civilização encontrava-se estacionária no Brasil até a chegada da família real, reprovam os erros históricos (imprecisões e equívocos quanto a nomes e datas) e, acima de tudo, mostram-se extremamente insatisfeitos com algumas estampas. Segundo eles, parecia que Debret estava querendo fazer uma caricatura do Brasil. (LIMA, 2004, p. 58).

O grande incômodo mesmo aconteceu em virtude das pranchas e relatos sobre o tráfico e o castigo imposto aos negros. Julgando serem equívocos os registros feitos pelo artista sobre o assunto, concluíram não ser essa parte da publicação de interesse para o Brasil.

O estudo dos costumes é normalmente ligado à forma de vestir da nobreza, das classes sociais privilegiadas. Debret dedica sua obra à análise e ao registro dos costumes gerais, dos negros – alforriados ou não – e da elite, visto que o vestuário está ligado a todos os fenômenos culturais, econômicos e sociais. Nesse sentido, as obras do artista constituem fonte rica e essencial ao estudo da moda e da indumentária no Oitocentos brasileiro.

O artista contribuiu não somente para a instauração do ensino de arte no país como também para a construção de uma imagem da luso-américa em diversos aspectos. Suas ilustrações oferecem-nos, assim, um amplo material para a discussão de diversos aspectos sociais e culturais do Brasil. Como bem explicita o autor Pedro Corrêa Lago Não só as gravuras de Debret, por sua quantidade e exatidão, contribuíram decisivamente para a formação da imagem do Brasil na Europa, como também desempenharam mais tarde um papel essencial no desvendar do nosso passado colonial e imperial. A partir do início do século XX, a divulgação fotográfica maciça das gravuras de Debret em jornais, livros e revistas transformou sua visão do Rio de Janeiro e seus costumes em imagens familiares para muitos brasileiros, que passaram a identificar a iconografia debretiana como totem da história do Brasil (BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 55).

Ainda, destaca-se que seu interesse pelos tipos e costumes, unido a diversidade encontrada na colônia portuguesa, foram terreno fértil para a produção das obras que constituiriam mais tarde sua publicação. E, embora na época Debret não tenha alcançado o sucesso almejado com a publicação, esta hoje é responsável pela ampla divulgação de seu trabalho e por torná-lo um dos mais afamados artistas viajantes que estiveram no Brasil no século XIX.

Chataigner (2010) exalta a contribuição de Debret no retrato dos usos e costumes do Oitocentos brasileiro no trecho em que diz

Poucas imagens documentam tão bem esse período como o expressivo acervo das aquarelas de Jean-Baptiste Debret, artista francês que aqui chegou no início do oitocentos , de grande sensibilidade e olhar agudo em relação a modas e costumes, retratando com graça e precisão os mais variados modelos do estilo Império, sem dúvida, o *best-seller* que enfeitou a moda carioca na primeira metade do século XIX. (CHATAIGNER, 2010, P. 77).

Com seu registro detalhado da realidade brasileira, mesmo que muitas vezes, impregnado com seu olhar e julgamento estrangeiros, o artista contribuiu de forma singular não apenas para a construção de uma identidade do vestir no Oitocentos brasileiro, mas também para a preservação da história do Brasil no período que aqui esteve.

CAPÍTULO 05 – A MODA EUROPEIA

Este capítulo tem o objetivo de identificar quais eram os padrões do vestir da elite branca brasileira registrados por Debret e a importância desse vestir para a vida em sociedade no período. Sendo a França uma importante ditadora de moda no período, entender o que lá se passava e como se vestiam as francesas é fundamental para compreensão do vestir no Brasil, pois como nos relata Priore (2016):

Enquanto viajantes estrangeiros observavam o crescimento da influência francesa na importação de modas, nos artigos de fantasia e de decoração, notavam também que, entre as 54 modistas francesas instaladas no Rio de Janeiro, em 1821, não eram poucas as negras livres que, graças ao “seu talento”, não apenas trabalhavam com tais profissionais mas conseguiam “imitar muito bem as maneiras francesas, trajando-se com rebuscamento e decência”. (PRIORE, 2016, P. 116).

Tal afirmação nos mostra ser a moda francesa conhecida e assimilada no Brasil não só por mulheres da elite branca, mas também por negras livres, forras, ou escravas, que através do fausto de suas vestes eram a exibição da riqueza de seus proprietários. Sendo a moda um fenômeno interdisciplinar, se faz necessário entender o que se passava na política, economia e moda na Europa para entender os desdobramentos desta na colônia portuguesa.

Em 1789 aconteceu na França o movimento intitulado de Revolução Francesa, movimento popular que resultou, entre outras ações, na Tomada e Queda da Bastilha em 14 de julho do mesmo ano. A monarquia, falida e enfraquecida, não conseguiu lidar com a insatisfação da população, que se via extremamente prejudicada pelo Estado Absolutista e, influenciada pelos ideais Iluministas que defendiam “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” entre os homens, foi destituída de seus privilégios e seus representantes foram mortos. instituiu-se, através da Convenção Nacional, um novo parlamento, regido pelos jacobinos, movimento que lidera a revolução desde o princípio e que surge mais moderado, até que Robespierre assume a liderança.

De posicionamento extremamente radical, Robespierre defendia que a violência era a principal forma de defender os ideais Iluministas, não poupando os opositores ao movimento da morte. Em virtude do elevado número de assassinatos ocorridos, este período recebeu a alcunha de “Período do Terror”. Embora tenha sido um período de

muita violência, a revolução defendia a queda do regime absolutista, a abolição da escravidão nas colônias francesas e um governo mais igualitário, entre outros.

Em 1794, Robespierre é preso e guilhotinado e os girondinos, grupo constituído pela alta burguesia e que tinha sido destituído juntamente com a monarquia, retomam o poder e instituem os ideais burgueses na França. Esse período ficou conhecido como Diretório.

Embora tenham conseguido retomar o poder, a manobra dos girondinos não foi o suficiente para aplacar a crise social existente no país. Em 1799, ao retornar de uma expedição ao Egito, Napoleão se deparou com movimento de conspiração contra o Diretório. Ele assume o poder como ditador através do Golpe 18 de Brumário e depois se intitula Imperador da França. Seu governo durou de 1800 a 1815 e provocou enormes mudanças em todo cenário político europeu, visto que este buscou estender seus domínios por toda a Europa.

Se o período, a partir de 1789, não foi fácil para a política, com a moda não foi diferente. Alterações surgiram tanto na forma como no processo produtivo.

É a Inglaterra a grande beneficiária da situação criada entre 1789 e 1815 pela Revolução Francesa. No próprio país, a mecanização da indústria, sensivelmente desenvolvida, aplica-se em particular aos têxteis do vestuário, com uma produção cada vez mais intensa do algodão das Índias, depois, da seda, e, mais lentamente, dos estampados. Inversamente, as dificuldades de importação das lãs restringem a indústria lanífera. Portanto, assim como na França e no continente, o algodão reina no vestuário feminino, estimulando a persistência das toaletes brancas, inspiradas em formas francesas. Após a crise de 1808, o comércio inglês, apoiado por capitais significativos, conhece uma rápida expansão, que fará de Londres o centro econômico mais poderoso do mundo. (BOUCHER, 2010, p.310)

A queda da monarquia e o fim da vida cortesã na França fizeram com que, no país, o “traje de corte” deixasse de existir. Sendo os homens todos iguais, os indivíduos não deveriam ser valorizados pelo que vestiam e sim por suas virtudes pessoais e seus talentos.

(...) as demarcações sociais já não eram tão intransponíveis, as classes inferiores buscam imitar as superiores, usando roupas similares. Dessa forma, a elite tratou de destacar outros pontos de distinção, mais difíceis de ser imitados, como a elegância e as maneiras, visto que os homens não deveriam “sumir debaixo dos brocados, formando com a roupa um todo indissolúvel – mas sim, destacar-se dela, compondo um cenário sombrio e

discreto sobre o qual se possa exibir o brilho pleno da personalidade” (SOUZA, 1951, *apud* ITALIANO; VIANA, 2015, p. 69).

Uma característica adquirida pelos trajes desde antes do período da Revolução e que com esta fortaleceu a ganhou forças, foi a perpetuação do gosto pelos vestidos brancos (BOUCHER, 2010). Segundo Braga (2004),

Após a Revolução, a moda começou a passar por um processo de significativa mudança até atingir a identidade daquela que seria verdadeiramente a moda Império. A palavra de ordem nesse intervalo de tempo, ou seja, a década de 1790, era conforto. As roupas passaram a ser mais práticas e de fato confortáveis. Os aspectos característicos do Antigo Regime desapareceram tanto para as mulheres quanto para os homens. Nada mais de vestidos com *panier*, bordados excessivos, tecidos faustosos, corpetes, perucas e cabelos empoados. As roupas mudaram drasticamente e o gosto pelo retorno a natureza passou a ser uma constante. A influência agora era inglesa e vinha especialmente do campo, o que modificava, de fato, o aspecto de praticidade. (BRAGA, 2004, p. 56).

O termo determinante da moda no século XIX era a simplicidade. Influenciada pelas ideias de Rousseau, a moda inglesa e a Revolução Francesa, que não só abominava, mas tornava perigoso a ostentação, homens e mulheres foram compelidos a renunciar aos excessos do período anterior e simplificar seus trajes. Segundo Souza (1987, p.62) “uma mulher elegante não devia trazer sobre si mais do que duzentos gramas de vestido, incluindo-se joias e a echarpe...”.

As mulheres abandonaram os espartilhos que lhes estrangulava a cintura, as anáguas e os saltos altos. Se a democracia era o modelo seguido pelo sistema para reger a França, veio da Grécia também a inspiração para o traje feminino da época. As mulheres ambicionavam tanto a se parecer com as esculturas gregas antigas que chegavam a molhar as túnicas para que estas ficassem pregadas ao corpo. Esse capricho da moda se tornou um problema de saúde pública, ocasionando surtos de pneumonia entre suas adeptas. (RAINHO, 2002).

O traje era composto por um vestido branco, semelhante a uma camisola, com amarração abaixo do busto e mangas curtas. De *mousseline* ou cambraia, havia no vestido certa transparência que exigia por baixo deste malhas ajustadas ao corpo para protegê-las do frio e da excessiva demonstração do corpo (BRAGA, 2004). Nesse

período, a opulência e o exagero continuavam não sendo bem vistos e a moda seguiu o tom do período da Revolução. De uma forma, geral, também compunham o traje:

As sandálias atacadas, os penteados à *Caracala*, em cachos frisados, ou à *la Tito*, com a nuca raspada, inspiram-se na Antiguidade. Os vestidos leves não permitem a aplicação de bolsos, o que torna a bolsa indispensável (...); a *balantine* é um exemplo. O chapéu *cornette* e a echarpe *bayadère* (listrada) estão em voga (...). (BOUCHER, 2010, p. 319).

Entre 1804 e 1815, esteve em voga em toda Europa a moda império, muito semelhante à moda feminina do período anterior e a Imperatriz Josephine era, nesse período, uma referência de estilo, como em outros tempos haviam sido outras soberanas. Aqui, o luxo começa a retornar a moda e os vestidos já não possuem a modelagem tão enxuta:

As principais características do estilo Império eram os vestidos que iam até os tornozelos, com a saia em formato “A”, cintura alta cortada sob o busto e mangas fofas e curtas. As roupas diurnas não podiam ter nenhum enfeite, já as para o período da noite ganhavam enfeites de renda, decote e um volume extra na parte de trás. (...) O corset já estava presente nessa época para as que desejavam parecer mais magras, e também o “divórcio” uma espécie de sutiã que servia para separar os seios. (ORSI; CARMO, 2015, p. 559).

As mangas bufantes podiam ser talhadas e eram acrescidas de enchimentos para se manterem armadas e seu formato denunciava a influência espanhola. Em 1804 era acrescida à modelagem dos vestidos uma cauda, que aumenta exponencialmente a metragem de tecidos necessária para a produção da peça. Em 1808, os tecidos leves utilizados até então começam a dividir espaço com outros tecidos, sendo o veludo amplamente utilizado. Surgiu o uso de luvas longas quando as mangas do vestido eram curtas e entra em vigor o uso do xale ou do *spencer*, um casaco curto de mangas compridas. Em 1815 começa a aparecer no vestir a influência romântica, com o encurtamento dos vestidos, deixando a mostra o sapato, o decote oval ou em ponta evasê. “Os corpetes cobrem a base do pescoço e um pequeno rufo cinge o pescoço”. (BOUCHER, 2010, p. 328).

O branco e os tons claros continuam na moda, principalmente para os trajes para serem usados durante o dia, normalmente confeccionados em musselina, percal ou linho no verão e lãs leves e sedas forradas no inverno. São incorporados neste momento aos trajes femininos, principalmente das mulheres casadas e nos trajes de

noite “o preto, o escarlate, o amaranto e o verde escuro” (BOUCHER, 2010, p. 325), e estes são produzidos com tecidos mais sofisticados como cetins, rendas, tules e como já citado, o veludo. Rendas e bordados são amplamente explorados, podendo ser produzidos com fios de seda e metais nobres, como ouro e prata trazendo ainda mais sofisticação aos trajés.

“Os toucados eram tiaras em forma de meia lua ou turbantes de tecido de inspiração na arte da Antiguidade; os cabelos eram penteados com fitas e em arranjos inspirados na estatuária do mesmo período” (VOLPI, 2015a, p. 73). Souza (1987) atribui o uso do turbante pelas mulheres influência dos nababos indianos e não à campanha de Napoleão ao Egito, como afirmam alguns. Utilizaram também do *poke-bonnet*, um chapéu campestre de palha, que ficou em voga por aproximadamente 60 anos, sofrendo variações nesse tempo apenas de tamanho e altura da copa. Se o novo Imperador francês influenciou a moda de forma involuntária só pelo prestígio que seu posto tinha, em seu reinado tomou algumas providências relativas à moda

(...) proibiu a importação da mousseline de algodão da Índia, não só por problemas políticos com a Inglaterra, que colonizava a Índia, mas também para poder desenvolver a indústria têxtil francesa, especialmente a da seda de Lyon. Outra proibição do imperador relacionada à moda foi a da repetição pública de vestido das damas de sua corte. Isso tudo não só para gerar um consumo de têxtil maior, como também para resgatar para a França o poder de ser um epicentro divulgador de moda em geral, uma vez que a Inglaterra estava influenciando toda a conduta da moda masculina. (BRAGA, 2004, p. 58).

Napoleão, como grande estrategista que era, viu na moda uma possibilidade de auxiliar a reerguer a França e estender seus domínios para a além desta. Se a Inglaterra se tornou referência no vestir masculino, as medidas tomadas pelo Imperador francês conservam a França como soberana do vestir feminino.

5.1 A MODA EUROPEIA NO BRASIL

Como já dito nos capítulos anteriores, em 1808, a cidade fluminense se tornou a nova sede do governo português. Sendo a cidade e a população desprovida dos traquejos necessários para exercer tal função, tiveram ambos que se adaptar as pressas a um

contingente enorme de pessoas, com costumes e trajes estranhos a sua realidade até então e que aqui aportaram sem nenhuma previsão de partida.

Durante longos anos, o Brasil, como espaço social, ou sociocultural, reagiu com excessiva timidez e quase sem ânimo ecológico de resistência ou de inteligência adaptadora ou abasileirante, à importação de artigos franceses de modas femininas, masculinas, infantis. (...) O que não fosse francês, nesses setores, aplicado à mulher, deixava de ser reconhecido como elegante. (...). (FREYRE, 2006, p. 105).

A moda brasileira no Oitocentos era espelho do que se usava na França, sem que ninguém se preocupasse em adaptá-las à realidade da Luso-América. Com isso, era a mulher que aqui residia e queria demonstrar sua “civilidade” obrigada muitas vezes a se sacrificar para trajar aqui o que trajavam as mulheres da corte residentes na distante e fria Europa. Segundo Rodrigues (2010),

Com a corte vieram suas necessidades físicas e sociais, um aparato infraestrutural como requeria a condução dos negócios dos diversos territórios sob o domínio de Portugal. Modas e modos estrangeiros assumiram o controle da boa sociedade, a que procurava inserção social adotando os costumes de outra cultura, provenientes de outro passado, adaptados a outras condições históricas e geográficas. O Rio de Janeiro, quente e úmido, testemunhará o uso de veludos e lãs, luvas de pelica. (RODRIGUES, 2010, P. 25).

Como mencionado acima, as luvas foram um acessório amplamente utilizado pelas mulheres no Rio de Janeiro no século XIX e tal complemento do vestir não passou despercebido pelo pincel do artista francês. Sendo essa moda nitidamente europeia, visto que o Brasil é um país de clima quente, o uso da mesma não se justificava. Porém, usar luvas denotava certo distintivo social, visto evidenciar a desobrigação dos trabalhos manuais. Eram inúmeras as regras de etiqueta que circundavam o uso das luvas. Essas não deveriam ser calçadas em público e as brancas eram usadas pelas classes mais abastadas, uma vez que se sujavam com grande facilidade.

No século XIX as luvas eram essenciais, porém discretas, não ostentando mais os exageros de adornos dos períodos anteriores. Eram curtas quando se trajava mangas compridas e longas para serem usadas com vestidos de baile. As mais cobiçadas na cidade fluminense no período eram as luvas de *Jouvin*, produzidas na França por Xavier Jouvin, que dispunha de uma forma de medir as mãos, produzindo-as em vários tamanhos. Eram características das mesmas “qualidade, maciez e calçavam

perfeitamente, tornando-se uma marca de referência para o produto”. (RODRIGUES, 2010, p. 106-107). E embora a literatura sobre o vestir no Brasil nos relate ser esse um acessório importante do traje da brasileira, nos registros realizados pelo artista francês só a vemos representadas junto as damas da corte (FIGURA 11).

FIGURA 11 – PORMENOR DE COROAÇÃO DE D. PEDRO I



Jean-Baptiste Debret, óleo sobre tela, 380 x 636 cm, 1828.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 92

Os ideais de igualdade da Revolução Francesa, que influenciaram no vestir europeu, não surtiram o mesmo efeito no Brasil. Aqui, era ainda o traje um importante artifício para se distinguir socialmente e a possibilidade de uma igualdade com a abolição da escravidão era pouco vislumbrada. Portanto, embora os franceses não se preocupassem em adequar suas modas à realidade da longinqua colônia luso-portuguesa, as mulheres brasileiras o fizeram, rompendo com a simplicidade dos trajes importados e impregnando-os com seus adornos e necessidade de diferenciação social.

A predominância de um estilo barroco fazia o tom das vestimentas utilizadas e de todos os demais objetos de decoração adotados. Mesmo tendo o século XVIII apresentado uma tendência mais rígida na Europa, expressando muita convenção e seriedade, na colônia os trajes eram consumidos respeitando os modelos franceses, importados através dos portos do Rio de Janeiro e

Santos, porém eram exacerbados pela sobreposição de joias, xales, casacas, perucas, chapéus e outros acessórios que, na Europa, eram usados com mais parcimônia. (SANT'ANNA, 2017, p. 140).

Segundo Pierre Arizzoli-Clémentel no livro “Imagens do Soberano”, tiveram os artistas franceses grande responsabilidade na difusão da moda francesa no Brasil:

Dois artistas franceses, Jean-Baptiste Debret e Nicolas- Antoine Taunay, difundiram, de maneira constante, os modelos europeus no Brasil no começo do século XIX. Este papel de organizadores permitiu um verdadeiro desenvolvimento da influência do gosto francês na América do Sul. (XAVIER, 2007, p.13).

A vinda da Missão Artística Francesa marcou também um período de entrada de vários produtos franceses e do estabelecimento de muitas modistas francesas no Brasil, fatos esses que contribuíram para o afrancesamento da capital fluminense. Foi a moda do vestir feminino francês uma das maiores

(...) expressões de conquista psicocultural do Brasil pela França, na já denominada fase de reeuropeização do Brasil. Essa conquista psicocultural estendendo-se do setor de vestidos e de tecidos para o de adorno, o de perfumes e, posteriormente, o de doces ou bombons. (...) (FREYRE, 2006, p. 133).

Viviam as mulheres brancas reclusas, saindo de casa apenas para ir à missa aos domingos e cumprir as demais obrigações religiosas, salvo exceções quando havia algum evento social, o que não acontecia frequentemente:

Dentro de casa, a mulher poderia comandar alianças, poderes informais e estratégias. Mas apenas dentro de casa. Na rua, era outra coisa. O risco da perda da honra crescia; conversas com homens eram inadmissíveis. Estar fora depois das Aves-Marias era sinônimo de se prostituir. A diferença entre as mulheres de casa, em geral casadas, e as da rua, trabalhadoras concubinas ou sós, acentuava-se”. (PRIORE, 2017, p.13).

No ambiente doméstico, vestiam-se de forma confortável e até mesmo desmazelada, se diferenciando pouco do vestir de suas escravas negras. Se viviam reclusas, eram poucas as oportunidades que tinham de sair e extravasar toda sua vaidade com roupas glamourosas, joias, adornos e até mesmo um certo decote. (PRIORE, 2017). Segundo Rodrigues (2010, p.158), “As paredes dos sobrados resguardavam o

feminino até mesmo das lidas mais comuns do mundo urbano. O mundo das ruas era reservado ao masculino (...).”

Priore (2017, p.13) nos relata um pouco do cotidiano dessas mulheres, que saindo de casa raramente, se ocupavam com “bordados e costuras, ou no preparo de doces, bolos e frutas em conserva”. Normalmente vestidas apenas com camisolões e chinelos, sentavam-se em esteiras, com as pernas cruzadas à moda oriental e passavam o dia se ocupando com os trabalhos manuais, geralmente rodeada por crianças brancas e negras que brincavam juntas. As meninas sentavam-se junto às mulheres mais velhas na esteira desde novas, para aprender a fazer rendas, bordar e costurar, já sendo preparada para seu futuro papel de esposa virtuosa. Havia no Brasil uma negligência com a educação feminina, visto que o papel da mulher era o de casar e ter filhos.

Até 1815 nenhuma providência se tinha tomado com o intuito de reverter essa situação. A educação das mulheres se restringia a declamar preces de cor e a calcular de cabeça, sem serem alfabetizadas:

Os pais e maridos favoreciam essa ignorância a fim de destruir pela raiz os meios de correspondência amorosa. Essa precaução, tão nociva aliás ao desenvolvimento da instrução, levou as brasileiras a inventarem uma combinação engenhosa de interpretação simbólica das diferentes flores (1), construindo uma linguagem, de modo que uma simples flor oferecida ou mandada era a expressão de um pensamento ou de uma ordem transmitida, aos quais podiam ligar consequências diversas pela adição de inúmeras outras flores ou de simples folhas de certas ervas convencionadas de antemão. Pensamentos suaves, cólera, hora do dia, lugar de encontro, tudo se exprimia da maneira mais simples. Mas como a chave dessa correspondência era entregue ao rapaz que devia responder, essa ciência, transmitida assim de geração a geração, tornou-se um objeto de mofa quando os progressos da educação feminina a substituíram pela escrita. (DEBRET, 2016, p. 345).

As flores, então comumente vendidas nas ruas, além de servirem como já dito anteriormente, de correspondência amorosa, eram também comumente utilizadas como adorno pessoal. Vendidas pelas ruas da cidade, fazia a duplicidade de seu uso um comércio lucrativo. Mais uma vez, é Debret que nos relata essa dupla função (FIGURA 12):

O hábito brasileiro de enfeitar os cabelos com flores naturais pôs na moda o cravo, entre as pessoas ricas; independentemente de sua raridade, em comparação com a rosa das quatro estações, tem ela a vantagem de um nome de duplo sentido, pois *cravo*, em português, quer dizer também *prego*. É, pois, como símbolo e como galanteio requintado que se manda um cravo a uma senhora, significando-lhe com isso que ela soube prender um coração. O presente, colocado à cabeça da senhora, serve também como resposta de um penhor de fidelidade. Os homens que recebem semelhante presente usam-no à lapela; sendo este sempre caro, constitui uma cultura muito lucrativa. (DEBRET, 2016, p. 451).

FIGURA 11 – VENDEDOR DE FLORES E DE FATIAS DE COCO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre o papel, 17,5 x 23,2 cm, 1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 138.

Um acessório importado da moda europeia e registrado por Debret, mas ao contrário das luvas, condizente com o clima brasileiro, era o leque. Segundo Volpi (2015b):

Desde a década de 1820, eram importados artigos de luxo por lojas do centro do Rio, a maioria situada na área limitada pelas ruas do Ouvidor, Uruguaiana, São José, do Rosário e dos Ourives. No comércio do Rio de Janeiro eram encontrados tanto o leque pronto como armações e cabos trabalhados. Era um hábito comum senhoras ou parentes talentosos pintarem as folhas como por exemplo, o leque baralho de madeira de faia pintado pela Princesa Isabel e oferecido à Condessa de Lages em 1870, que faz parte do acervo do Museu Imperial em Petrópolis, Rio de Janeiro. (VOLPI, 2015b, p.7).

A utilização desse acessório também tinha seus códigos e permitia às mulheres se comunicarem com seus pretendentes, como nos narra Freyre (1977, p. 88): “as moças faziam seus leques falar uma linguagem particular de amor que todos os namorados deviam compreender”. É Quaresma (s/d) também que nos traz a significação do código do leque:

Fechado, sobre a mão direita: procuro um noivo.
 Fechado, sobre a mão esquerda: sou comprometida.
 Acariciando de leve rosto e cabelos: não me esqueças.
 Agitado com moderação: não há nada a fazer.
 De cabeça para baixo: você me aborrece.
 Sobre o coração: amo-te, e sofro por isso.
 Dedo deslizando sobre as varetas: preciso falar-te.
 Entrar num salão fechando o leque: hoje não sairei.
 Sair do salão abanando-se: partirei logo. (QUARESMA, s/d, *apud* TEIXEIRA, 1995, *apud* VOLPI, 2015b)

Eram também as cadeirinhas de libré, já mencionadas anteriormente, uma outra forma que tinham as famílias abastadas de coibir o flerte. Debret (2016) também nos descreve como ela era utilizada e auxiliava na preservação da honra das “mulheres de família”:

A cadeirinha do Rio de Janeiro, aqui representada, pertence a uma pessoa rica e de boa sociedade, que se faz conduzir por escravos de libré. Pode-se opor-lhe o luxo de algumas mulatas concubinas, que aproveitam os dias de festas para exibir na igreja todo o ridículo de sua faceirice de mau gosto, em geral desajeitada e exagerada, e que ostentam mesmo nas ruas cadeirinhas suntuosas com coberturas sobrecarregadas de ornatos, de execução muito delicada em verdade e, profusamente douradas; o mesmo rebuscamento dispendioso se verifica nas cores brilhantes das cortinas de veludo ou de seda, sempre agaloadas e enfeitadas com lindos laços de fitas.

A *mulher honesta*, ao contrário, conserva fechadas as cortinas, reservando-se a possibilidade de mostrar-se entreabrindo-as com as mãos. Uma de suas criadas de quarto marcha ao lado da cadeirinha para carregar a bolsa e o livro de missa e transmitir suas ordens aos outros escravos, que acompanham a poucos passos de distância.

A cadeirinha, como o balcão, é um palco de faceirice; nela também o primeiro gesto gracioso de uma senhora brasileira consiste em agitar o leque fechado. Quanto mais vivos e reiterados os movimentos, mais amável e condescendente é o acolhimento, sobretudo quando se acompanha de um sorriso afetuoso, hábito que se observa igualmente em Lisboa e Madri.

Algumas senhoras, para sua distração durante o trajeto, fecham as cortinas de um dos lados da cadeirinha, formando com habilidade, à altura dos olhos, uma pequena, mas deselegante abertura, no intuito de não serem reconhecidas pelos transeuntes.

Finalmente, ao chegar à casa, é a cadeirinha despojada de suas cortinas e coberta com uma tela grosseira que a preserva da poeira, durante o tempo

em que não é utilizada. Suspendem-na em seguida ao teto do corredor de entrada, bem junto ao muro, a fim de dar passagem aos barris dos negros carregadores de água. As funções da cadeirinha não se limitam aos curtos passeios; tornaremos a encontra-la figurando vantajosamente nas diferentes cerimônias religiosas. (DEBRET, 2016, p.448).

Ao sair às ruas, precisavam demonstrar o seu status social e se cobrir dos olhares alheios, inadequados a uma mulher virtuosa. Para isso, se cobriam com uma pesada e escura mantilha que pode ser comparada a um

Casulo ambulante sob o qual elas se deslocam a caminho da igreja. Eram estas as únicas ocasiões de sociabilidade de que desfrutavam: protegidas do olhar alheio, pontuando as ruas com seus vultos sombrios, elas espreitavam sem ser vistas, a luz, as cores e a vivacidade da cidade exterior, território por excelências das escravas negras. (DUNCAN; FARES, 2009, p.100).

O casamento era um arranjo social, onde todo cuidado deveria ser tomado para que as moças de família conseguissem bons maridos. E como bons maridos compreendesse um homem cuja situação financeira lhe garantia prestígio na sociedade.

Era permitido e defendido pela Igreja católica o casamento de escravos, até mesmo com parceiros livres. Assim sendo, era comum os senhores de engenho mais ricos chamarem um padre até suas terras e celebrar, no mesmo dia, o casamento dos escravos e o batismo das crianças ali nascidas. Para celebrar a união de seus filhos, chegava o escravo a se endividar com seus senhores para lhes oferecer uma festa em comemoração ao matrimônio. “A defesa do direito dos escravos de casar e levar uma vida conjugal como qualquer outra pessoa era uma das prioridades da Igreja, que colocava o casamento acima de tudo.” (PRIORE, 2017, p. 25).

Se o casamento entre pessoas de diferentes etnias não era bem visto, entre os africanos e crioulos, o casamento entre pessoas de procedências diferentes era mais comum, pois como já dissemos, era comum a separação dos grupos étnicos africanos, com o intuito de coibir possíveis conflitos.²⁰ Entretanto, o casamento defendido pela Igreja, era também conveniente aos escravos e aos senhores. Aos cativos, pois a

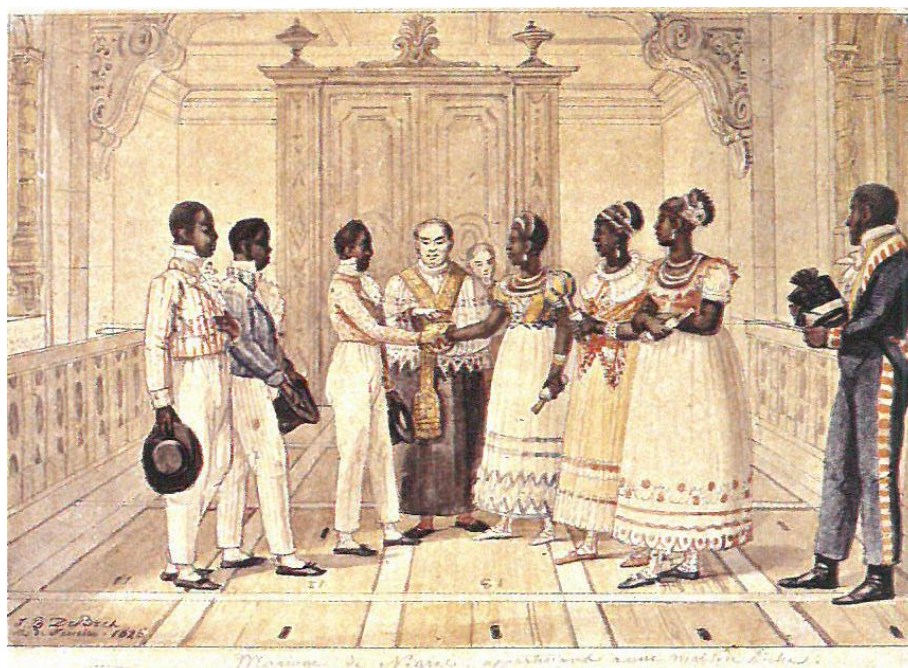
²⁰ “(...) os senhores se encarregavam de misturar, nas propriedades, escravos de origem diversas. Temiam revoltas”. (PRIORE, 2017, p. 37).

crença católica não permitia a separação de casais e aos senhores, porque, tendo a união garantida, acreditava-se terem esses casais menos razões para se amotinar.

Para as celebrações católicas do casamento, os noivos deveriam estar muito bem compostos, independente da etnia e da situação social, como relata Debret (FIGURA 13):

Desse grupo de novos esposos, o casal do primeiro plano é aquele cujo físico denuncia qualidades morais superiores, e o do segundo plano o menos bem-dotado. A atitude das negras é imitada da de suas senhoras; como elas, seguram um leque embrulhado num lenço branco. (DEBRET, 2016, 218.)

FIGURA 12 – CASAMENTO DE NEGROS PERTENCENTES A UMA FAMÍLIA RICA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 15,7 x 21,6 cm, 1826.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 163.

Não sendo ainda costumeiro o uso do vestido de noiva branco, composto por véu e grinalda, os noivos geralmente se casavam com uma elegante roupa de baile. Nesta imagem, além do traje, chama-nos a atenção e leque envolto em um lenço segurado pelas mulheres.

Sendo imprescindível distinguir-se socialmente, o uso do sapato configurava uma importante forma de distinção, visto ser seu uso privilégio das pessoas livres. Volpi (2015a) relata que o calçado mais comum utilizado no período retratado pelo artista eram as sapatilhas de seda, usadas presas ao tornozelo por laços ou pequenas botinhas. Extremamente delicados, feitos de seda, era impossível usar um par de sapatos mais de duas vezes sem que o mesmo precisasse de conserto, o que tornava o artigo um item de luxo. Debret também nos relata a importância que tinha este na sociedade brasileira.

Esse luxo, aliás, não é exclusivo dos senhores; ele obriga a brasileira rica a fazer calçarem-se como ela própria, com sapatos de seda, as seis ou sete negras que a acompanham na igreja ou no passeio. A mesma despesa tem a dona-de-casa menos abastada com suas três ou quatro filhas e suas duas negras. A mulata sustentada por um branco faz questão também de se calçar com sapatos novos, cada vez que sai, e o mesmo ocorre com sua negra e seus filhos. A mulher do pequeno comerciante priva-se de quase todo o necessário para sair com sapato novo, e a jovem negra livre arruína seu amante para satisfazer essa despesa por demais renovada. (...)

É, portanto, exclusivamente nos dias de festa que se veem no Rio de Janeiro mulheres de todas as classes calçadas de novo, pois, chegando à casa, os escravos guardam os sapatos e a criada de quarto somente conserva um par já velho, que usa como chinelas. O mesmo acontece na intimidade da maioria das famílias, onde as mulheres, quase sempre sem meias e sentadas em geral nas esteiras ou na sua marquesa, conservam habitualmente a seu lado um par de sapatos velhos, que servem de chinelas, para não andarem descalças dentro de casa. (...) (DEBRET, 2016, p. 255, 256).

Assim sendo, a maioria das figuras brancas retratadas por Debret estão calçadas, salvo duas exceções, uma masculina e outra feminina (FIGURA 14), todas por razões de penitência para pagamento de promessas. A figura masculina, que segundo relato está convalescente dirige-se à igreja descalço para tal “(...) O mérito maior para o homem rico consiste em apresentar-se na igreja descalço, sob o peso de seu volumoso presente; quando demasiado enfraquecido, ou menos resignado, fá-lo carregar por um dos escravos que o acompanham.” (DEBRET, 2016, p. 447). Já a figura feminina, apresenta-se descalça em um exercício de humildade. Somente nessas ocasiões de suplício deveria uma mulher de bom nível social, mostrar-se em público com os pés descalços.

(...) no cumprimento da promessa bastante comum de oferecer à igreja uma missa paga com esmolas recolhidas nas ruas da cidade. Esse ato de humilhação cristã costuma ser dirigido a Deus em ação de graças por uma convalescença inesperada ou como invocação à clemência celeste, a fim de

conseguir a cura de um doente em risco de perder a vida. Essa espécie de coleta é feita principalmente por uma mulher; se esta é de classe abastada, vemo-la, bem-vestida e acompanhada de um ou dois escravos, impor-se a mortificação de sair descalça com uma bandeja de prata recoberta por uma rica toalha, solicitando com gratidão o vintém de caridade do mais grosseiro comerciante. Quando se trata da classe indigente, é em geral uma moça ou uma criança acompanhada de parente que pede a esmola (...). (DEBRET, 2016, p. 443).

FIGURA 13 – VOTO D'UMA MISSA PEDIDA COMO ESMOLA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 16,1 x 22,1 cm, 1826.

.Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 160.

Tendo a roupa masculina simplificado significativamente no século XIX, os homens do período, a fim de demonstrar seus dotes financeiros, transformava as mulheres de sua vida – esposa, filhas e, às vezes, até mesmo criadas – em verdadeiros bibelôs.

Mesmo porque, em sociedades chamadas burguesas, o modo de as mulheres casadas se apresentarem em público constitui um dos modos dos

seus maridos se afirmarem prósperos - aqui vai algum marxismo - ou socioeconomicamente bem situados. Sendo assim, é preciso que os vestidos de esposas ou de filhas variem, de menos a mais exuberantemente caros, e adornados como expressão, quer da constância de *status* alto dos maridos e pais, quer como expressão de aumento de prosperidade ou de ascensões socioeconômicas ou políticas ou na ocupação de cargos ilustres dos mesmos maridos ou pais. Ou, em alguns, de amantes de homens que se sintam comprometidos, por motivos de prestígio social, a se afirmarem através de vestidos, adornos, sapatos ostentados por suas - no caso - amantes. Essas precisam de ostentar não só suas belezas de rosto e de formas de corpo, porém penteados requintadamente artísticos, faces bem retocadas por outras artes, adornos que acentuem encantos naturais de bustos, de braços, de pernas, de pés. Neste particular, sociologicamente importante, as modas de mulher, em sociedades burguesas, vêm desempenhando papel valioso. (FREYRE, 2006, p. 31, 32).

E isso lhes custava grandes somas de dinheiro. A moda imposta por Napoleão na corte francesa, de que as mulheres não deveriam repetir as roupas de baile, também vigorou no Brasil. Sendo os vestidos e adornos imprescindíveis para a composição do traje, mais cobiçados os trazidos ou produzidos com tecidos importados da Europa, a oferta desses produtos no Brasil era pequena devido à grande demanda, e isso elevava consideravelmente seus preços.

5.2 AS MULHERES DA REALEZA LUSO-BRASILEIRA

Se o vestir tinha na corte um papel crucial, o vestir das mulheres da realeza tinha uma importância ainda maior. Elas deveriam se vestir “para representar o poder e impressionar os súditos, ostentando luxo, opulência, nobreza e legitimidade.” (DUNCAN; FARES, 2009, p.32). Seguindo os valores e tendências de seu tempo, era necessário que o traje de rainhas e imperatrizes de Portugal e do Brasil refletisse sua soberania, sem por isso refletir a realidade política e econômica que viviam.

Maria Antonieta, última rainha francesa antes da revolução, impunha sua realeza através de *paniers*, penteados *puffs* e todo tipo de excesso, eles foram relegados após a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. Em detrimento dessas antigas formas entram em vigor a sobriedade e a discrição, representando a necessidade que havia no momento de estabilidade.

D. Maria I foi uma que ostentou da suntuosidade dos trajes reais enquanto sua capacidade mental permitiu. Durante os áureos tempos da realeza, os trajes da rainha

portuguesa haviam sido criados pelas principais modistas de Paris, inclusive Rose Bertain, a modista preferida de Maria Antonieta e que conseguiu divulgar suas criações por toda Europa através de bonecas vestidas com suas criações. Cabe resaltar que Rose Bertain foi uma das principais responsáveis pela difusão da moda francesa em outros países que não a França, auxiliando na consolidação desta como capital da moda (FIGURA 15).

FIGURA 14 – RETRATO DA RAINHA CARLOTA JOAQUINA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 26 x 20, 1819

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 334.

D. Carlota Joaquina, descendente da dinastia espanhola Bourbon, mulher de temperamento forte e que se orgulhava de sua descendência foi outra que defendeu e incorporou em seus trajes o luxo e os valores da monarquia absolutista. Segundo Debret (2016),

A Rainha Dona Carlota, filha do rei da Espanha e mulher de Dom João VI, era de pequeniníssima estatura e mesmo um tanto contrafeita; sua fisionomia expressiva e a vivacidade de seus olhos negros revelavam sua origem

espanhola. Aliás, cheia de dotes, cercava-se de gente fina e intelectual, vivendo separada do rei, no Palácio do Rio de Janeiro, ocupada especialmente com a educação das filhas, que não a deixavam nunca. (DEBRET, 2016, p. 470).

Preservava em seu vestir algumas referências da moda espanhola, que mesclava com as tendências francesas. Era também cliente de Rose Bertain, que confeccionou todo seu enxoval. Porém,

A partir da ascensão da burguesia, novas tendências estéticas dominaram as Cortes europeias, consolidando outros padrões. A chuva de plumas, pérolas e bordados, que inundara a moda do absolutismo, deu lugar a códigos mais sóbrios. D. Carlota assitiu ao fim do estilo que era expressão de suas ideias políticas – às quais se manteve sempre fiel -, mas se esforçou por acompanhar os gostos que o novo regime trouxe consigo. Se suas combinações por vezes resultavam anacrônicas e exageradas para o código recente da moda, era antes o seu temperamento passional que excedia os modos comedidos da época: a princesa que viveu em Portugal e no Brasil nunca deixou de ser uma Bourbon de sangue espanhol. (DUNCAN; FARES, 2009, p.43).

Ainda princesa quando desembarcou no Brasil, foi a primeira a lançar moda na colônia. Tendo os navios sofrido uma infestação de piolhos, Carlota Joaquina e as damas da corte se viram obrigadas a raspar seus cabelos para se livrar da praga.

As mulheres, muitas praticamente carecas depois de suas provações no Atlântico, desfilaram pelas ruas do Rio como curiosidades. Uma vez superada a visão fantástica de um bando de *dames d'honneur* calvas, seus trajes de inspiração parisiense foram observados, desde a cintura alta e os bordados intrincados do estilo império até as longas luvas de seda. As que não tinham viajado a bordo do Alfonso de Albuquerque, infestado de piolhos, podiam exibir um outro estilo: penteados rebuscados e altos, com pequenos cachos soltos a lhes emoldurar o rosto. (WILCKEN, 2010, p. 135).

As mulheres brasileiras, vendo as infantas desembarcarem com as cabeças raspadas, não hesitaram em cortar suas tradicionais e até então cultuadas cabeleiras. Monteiro (1981) é quem nos relata terem as brasileiras adotado o “novo penteado” das damas da corte:

Tamanha foi a invasão de piolhos, que todas elas, inclusive a Princesa Real, tiveram de cortar os cabelos para atacar eficazmente os parasitas com banha e pós de Joanna. Quando as vissem chegar tonsuradas, todo o belo sexo do Rio de Janeiro haveria de tomar a operação como requinte da moda e, dentro de pouco tempo, as fartas cabeleiras das cariocas cairiam, uma a uma, devastadas à tesoura. (MONTEIRO, 1981, p. 67).

Isso nos mostra que estava a população brasileira disposta a se europeizar a qualquer custo, mesmo que isso lhe custasse abrir mão de costumes e símbolos que lhes fossem caros.

A vinda da família real com suas damas foi um marco no vestir das damas da sociedade do Brasil. O traje português usado por essas mulheres que aqui desembarcaram e lançaram moda, tinham origem francesa, mas eram inspirados no traje francês pré-revolução, o que aponta para o conservadorismo português no vestir. A esses trajes já em desuso na França e ao gosto pelas sedas lionesas, acrescentavam-se os algodões bordados a ouro indianos, as sedas estampadas chinesas e os gostos e costumes portugueses com influência espanhola. Tal miscelânea e apego a modas já consideradas superadas fazia com que estrangeiros já habituados às novas formas trazidas pela revolução caracterizassem a roupa de corte usada na Luso-América como obsoleta e excêntrica (VOLPI, 2015a). O conservadorismo português chama a atenção do artista, que explicita sua opinião ao descrever o manto real da Casa Real de Bragança:

O respeito à tradição portuguesa, a repugnância desse povo pelas inovações e a consolante compensação de reproduzir no Brasil o simulacro das antigas maravilhas da metrópole constituíam as mais seguras garantias da exata imitação da forma e dos detalhes das insígnias reais a que se acrescentou apenas, desta feita, um lugar mais digno para a humilde esfera, antigo emblema da colônia brasileira. (DEBRET, 2016, p. 464).

A Arquiduquesa austríaca Maria Carolina Leopoldina, ao desembarcar no Brasil em 1817 para se casar com o então príncipe Pedro, traz consigo a moda do estilo império, moda essa lançada pelos franceses e em voga na Europa desde o final do século anterior e já descrita anteriormente (ITALIANO; VIANA, 2015). Ela traz para o Brasil esse estilo que há tempos vinha sendo difundido na França e na Inglaterra, que na época dividiam as atenções como polos lançadores de tendências para a cultura das aparências.

A futura Imperatriz foi a primeira soberana a, desde o início de seu império, já estar ambientada às modas menos suntuosas. Internalizou os novos preceitos da realeza não somente em seu vestir, mas também em seus modos e ideais. Imperatriz benevolente, culta e preocupada com o destino do Brasil, teve participação ativa na

articulação da independência política do país. “Vestia-se despojadamente, com trajes de silhueta reduzida, sapatos baixos e cabelos naturais. Unindo, por temperamento, a nobreza de sangue à nobreza do coração, desempenhou o papel de heroína romântica no teatro da Realeza.” (DUNCAN; FARES, 2009, p.51).

Seus trajes seguiam as tendências da moda do período do Diretório, que evocam a antiguidade clássica: cores claras, tecidos finos e drapeados e barrado bordado. Já não ostentava os excessos e o luxo, características do antigo regime. Embora esse fosse o traje usado pela imperatriz, já não era um traje exclusivo da nobreza, adotando os burgueses a mesma aparência.

Sobre os ornamentos, é possível perceber o gosto da soberana por joias mais discretas. A ausência de joias esplêndidas, que não lhe faltariam numa Corte rica como a austríaca, atesta a perfeita adaptação de Leopoldina à nova estética da realeza. E embora mostrasse ciência da moda atual e dela fizesse uso, Priore (2012) afirma ser a imperatriz um tanto displicente com sua aparência. Sendo d. Pedro um homem vaidoso ele “instava a amante a aparecer ‘bem vestida e descente’”, enviando-lhe “ touquinhas de renda e pérolas, pagava-lhe os vestidos feitos pelas madames Josefine ou Durocher, as mais famosas modistas do primeiro Reinado” (PRIORE, 2012, *apud* ITALIANO; VIANA, 2015, 41-42). Tal situação auxiliou na tristeza da Imperatriz, que sofria com as relações extraconjugais do esposo e ficava ainda mais “apagada” diante de Domitila, a preferida de d. Pedro. Freyre (2006) afirma serem os trajes usados por Dom Pedro II e pela Imperatriz sempre escuros:

ele de sobrecasaca preta e de cartola também preta, ela, também, sempre de vestidos tristemente escuros – da predominância da “gravidade” e de “solenidade” que passaria a caracterizar o Brasil patriarcal e escravocrata do longo reinado do segundo Pedro. (FREYRE, 2006, p.131).

Assim como na França, Davi criou para a corte napoleônica figurinos e cenários para as cerimônias oficiais, também o fez Debret no Brasil. Entre suas supostas criações, são mencionados vestidos para a Rainha Carlota Joaquina e o vestido utilizado pela Imperatriz Leopoldina nas cerimônias de aclamação de coroação do Imperador d. Pedro I ocorridas em 1822.

Dizemos supostas, pois sobre os trajes de Carlota Joaquina, embora muito tenhamos pesquisado, só achamos uma afirmação do historiador João Braga, em um post em sua rede social, na série intitulada “Momento Você Sabia” (FIGURA 16).

FIGURA 15 – PUBLICAÇÃO NAS REDES SOCIAIS DO HISTORIADOR JOÃO BRAGA.



Fonte: Disponível em <https://www.instagram.com/p/BdauOWFIJnd/>. Acesso em jan. de 2018.

Já sobre o traje que teria sido criado por Debret para a Imperatriz, temos mais indícios de ser realmente criação do artista. Embora o mesmo não afirme isto em sua publicação sobre o Brasil, ele apresenta em sua publicação uma gravura onde os detalhes do traje – bem como de seus complementos como o manto imperial – são precisamente descritos, com anotações sobre os riscos do bordado, medidas e especificações de insumos.

O cuidado com que Debret descreve o manto imperial desperta a intenção de Bandeira e Lago (2017) que percebem a diferença do relato do artista sobre o manto real e o imperial:

No primeiro, para Aclamação de Dom João em 1818, primeiro rei entronizado no Reino do Brasil, faz observações mais gerais: “Podemos ver e admirar essas insígnias terminadas bem antes do dia da cerimônia de aclamação (...), a coroa foi obra de um hábil mulato brasileiro, usado pelo joalheiro da Corte (português)” (...)

Já quando escreve sobre o manto da sagração e coroação de Dom Pedro, revela claramente uma intimidade autoral. Começa por justificar a cor, "o verde do Novo Mundo", o formato, em poncho, "único manto usado em toda a América do Sul", com seu forro de seda amarela, "a fim de evitar outra qualidade de forro que seria insuportável com o calor". Ele detalha também as proporções e a gola em pluma de tucano, elogiando a confecção primorosa com que foi feito, como que satisfeito de seu projeto. (BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 34).

O artista era próximo da Imperatriz, como podemos perceber neste relato de Debret (2016) sobre a Imperatriz, que a descreve como

Amante das belas-artes e, principalmente de história natural, além de boa cavaleira, suas excursões matinais davam-lhe o ensejo a abundantes colheitas de plantas, de que mandava cuidadosas cópias a seu pai e sua irmã Maria Luísa, por quem tinha predileção. Fui encarregado de executar-lhe graciosamente alguns desses desenhos, o que ela ousava pedir, afirmava, unicamente em nome de sua irmã, ex-imperatriz dos franceses. Essa correspondência científica tornara-se para ela o único divertimento, a que se entregava diariamente, acompanhada apenas por um eclesiástico dedicado e bondoso, emigrante francês, capelão particular do imperador, cargo que bem merecia pela sua respeitosa dedicação. (DEBRET, 2016, p. 470).

Sabendo-se que era comum na França “que o desenho de trajes de coroação era encomendado a pintores de renome” (VOLPI, 2015a, p. 75), são grandes as chances de ter sido este realmente criado por Debret.

O traje cuja criação é atribuída ao artista era constituído por um vestido branco, com corte império, bordado a ouro (FIGURA 17). Volpi (2015a) nos traz uma detalhada descrição desse traje:

o vestido branco é feito num tecido pesado, com saia evasê e barra bordada com folhas e espigas de milho. O corpete branco bordado em dourado tem mangas curtas e bufantes, partidas, com forro de tecido verde; o decote em forma de canoa é debruado com uma larga fita dourada e arrematado com uma renda estreita. A banda colorida atravessada no peito representa as ordens a que pertencia. A Imperatriz usa luvas longas, meias e sapatos, tudo branco. Nas mãos, um leque. O toucado em forma de cone alto e curvo, decorado com pedras e uma borda verde e dourada, é ornamentado com cinco plumas brancas com pontas verdes. Adornada com as admiráveis joias da coroa portuguesa, feitas com ouro e diamantes, D. Leopoldina usa no pescoço duas gargantilhas, uma delas com um grande medalhão representando o Imperador, tradição das damas da família real portuguesa,

e grandes brincos pendentes formando desenhos intrincados. (VOLPI, 2015a, p. 74).

FIGURA 16. TRAJE DE CORTE DE S.M.I. CAROLINA LEOPOLDINA, PRIMEIRA IMPERATRIZ DO BRASIL



Jean-Baptiste Debret, aquarela e lápis; 17 x 23,1 cm, 1826.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 331.

O traje desenhado para a futura imperatriz era claramente inspirado nas tendências de moda ditadas pela França (FIGURA 18). Com as devidas adaptações, essas foram as marcas das criações de Debret para a vestimenta, auxiliando na impressão na moda brasileira do modo de vestir francês. O artista nos relata a mudança nas cores reais ocorridas com a mudança de governo “Junto ao trono de Dom Pedro I, o verde e o amarelo, símbolo do novo império brasileiro, sucederam às cores nacionais portuguesas: vermelho e azul” (DEBRET, 2016, p. 535), e Volpi (2015a) explica as razões dessa mudança:

A associação do verde e do amarelo como cores da nação brasileira, foi estabelecida pelos decretos publicados por D. Pedro em 18 de setembro de 1822, onde todo português ou brasileiro que abraçasse a causa da independência deveria usar as cores emblemáticas no tope nacional “verde de primavera e amarelo ouro”. A escolha das cores imperiais deve-se à preferência pessoal de D. Pedro, mas também é preciso considerar a

influência do artista bonapartista uma vez que o verde e o ouro eram as cores da libré de Napoleão. (2015a p. 73).

Há ainda a possibilidade das duas cores representarem a união das duas dinastias que juntas governariam a nova nação. O verde, representando a Casa de Bragança, de onde descendia d. Pedro e o amarelo, a Casa Habsburgo-Lorena, de onde descendia a Imperatriz. (VOLPI, 2015a). O historiador João Braga atribui a escolha do verde e amarelo como cores oficiais do novo império em homenagem a d. Manuel I, da Dinastia da Avis, cujas cores também eram essas.

Embora sejam muitas as atribuições das razões pelas quais foram escolhidas essas duas cores, fato é que a nova imperatriz, em um momento tão solene e importante para a nação, fizesse uso dessas em suas vestes.

Debret nos relata já ser o uso das penas brancas e vermelhas comum pelas damas da corte de d. João VI, sendo que essas teriam voltado a Portugal junto com o então rei. Com um novo regime e um novo governante no Brasil, há também mudanças nesse costume e o artista nos relata como se procederam, na descrição que faz do traje usado pela Imperatriz:

As penas vermelhas das princesas reais cederam às penas brancas de ponta verde a honra de coroar o diadema da Imperatriz Leopoldina; as demais damas da corte usavam penas todas brancas, e a combinação de ouro e verde aparecia somente na composição de seu turbante, juntamente com o manto verde bordado a ouro e a saia branca bordada de prata que constituíam a vestimenta de gala para os dias solenes. (DEBRET, 2016, p.535).

Duncan e Fares (2004, p. 61) afirmam que o “tocado de plumas, em forma de suporte de cocar, é usado num contexto de aproximação histórica do casal imperial com os habitantes nativos da terra”. Embora esses já fossem utilizados há algum tempo, não é possível afirmar que tal alegação esteja equivocada, visto que o seu uso poderia ter sido suplantado por outros adornos e, desde o descobrimento, a arte plumária no Brasil foi associada à cultura indígena. Embora pareça-nos ter sido essa a intenção da Imperatriz, também nos faltam mais informações que confirmem o uso das plumas nesse contexto (FIGURA 18).

FIGURA 17 – IMPERATRIZ LEOPOLDINA



Jean-Baptiste Debret. aquarela e lápis, 18x23 cm, 1821.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa*. 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 351.

O manto usado por d. Leopoldina também tem sua criação atribuída a Debret e, registrado por ele, trazia em si os elementos do novo governo ilustrados pelo artista em prancha à parte:

A escolha do verde americano para a cor do manto imperial brasileiro justifica-se pela sua própria denominação, a qual lhe garantia de antemão direitos incontestáveis à decoração do novo trono do Brasil. Com efeito, sob o nome de cores imperiais do Brasil entende a união do verde ao amarelo, matizes prodigalizados pelo patriotismo desde o palácio do soberano até ao armazém do negociante.

Quanto à forma do manto imperial, talvez um pouco estranha para o europeu, já se achava ela nacionalizada no Brasil há três séculos, pois é imitado do *ponche*, único manto usado em toda a América do Sul. Nada há a contestar,

por conseguinte, na forma e na cor do manto imperial aqui desenhado. Este é de veludo verde, bordado a ouro e forrado de seda amarela, a fim de evitar outra qualidade de forro, que seria insuportável com o calor. Suas dimensões são mais ou menos de quatro pés por oito. O mantéu forrado de seda amarela que garante os ombros e esconde a abertura do manto é feito de plumas de *tucano*, cuja cor alaranjada se harmoniza perfeitamente ao resto do uniforme, o bordado de estilo largo lembra, pela sua forma, grupos de folhas de palmeira e frutos da mesma árvore; grandes estrelas de oito pontas, semeadas no fundo, contemplam a riqueza desse manto cuja execução merece justos elogios. (DEBRET, 2016, p. 464).

Embora tal descrição seja realizada sobre o Manto do Imperador, é possível observar semelhanças no manto representado no retrato de d. Leopoldina. Isso nos leva a crer que o artista não somente registra o modo de vestir no Brasil, influenciada pelo orientalismo indiano e chinês e que dividia espaço nas ruas com trajés e cores oriundos da África e dos índios nativos, mas interfere na construção dessa identidade, propondo um afrancesamento do vestuário nos trópicos com suas criações para a corte, com referências à moda francesa.

Um outro registro realizado pelo artista e que demonstra como as mulheres da realeza influenciavam o vestir e os costumes no Brasil é o registro feito por Debret do casamento de d. Pedro I com Amélia Leuchtenberg. Priore (2017) nos relata que no Brasil a moda do vestido branco para a noiva foi lançada pela segunda esposa de d. Pedro I, em 1829, A autora afirma que

(...) Ela adotou o costume que vinha da época do Consulado napoleônico: o vestido de casamento longo, branco e acompanhado do véu de renda, como o que usou Carolina Bonaparte para esposar o general Murat. A seguir, dona Francisca, irmã de dom Pedro II, casou-se com o príncipe de Joinville, também vestida de branco. Em meio às damas de amarelo e verde. A princesa Isabel quando trocou alianças com o conde d'Eu, também vestiria filó branco, véu de rendas de Bruxelas, grinalda de flores de laranjeiras e ramos das mesmas no lado esquerdo do vestido (PRIORE, 2017, p. 59).

Nessa época, “mandar fazer véu, grinalda e um vestido de cauda para serem usados apenas uma vez era um hábito da aristocracia”. (WORSLEY, 2010, p. 12). Ainda segundo o autor, as mulheres geralmente se casavam com seu melhor vestido de baile. Embora algumas nobres já tivessem se casado de branco antes e, no Brasil, conforme citado acima, o uso do vestido branco já fosse usual pelas mulheres da nobreza, foi a Rainha Vitória que endossou o uso do branco pelas noivas prósperas, pois graças ao advento da fotografia, o seu casamento, entre outros, se tornaram públicos.

CAPÍTULO 06 – INDUMENTÁRIA AFRO-BRASILEIRA

O Brasil foi um dos maiores importadores de escravos africanos e estima-se que entre os séculos XVI e XIX tenham desembarcado aqui, entre homens, mulheres e crianças, 6 milhões de africanos oriundos “Da Guiné, do Sudão, do Congo, de Angola e da região de Moçambique, na costa oriental”. (LODY, 2015, p. 17).

A escravidão negra pelos portugueses inicia-se no século XV, quando esses empreenderam a exploração na África. Segundo Sant’Anna (2017, p. 149), havia duas formas de capturar os negros; ou saíam pessoalmente os portugueses em sua captura ou mais comumente “(...) aproveitavam das rivalidades internas entre as diferentes tribos do território africano e negociavam com os sobas, chefes tribais, a troca de seus prisioneiros por panos, cavalos, vacas, armas, munições, cachaça e outros produtos (...)”.

Debret (2016, p.237) nos relata os horrores a que esses negros eram submetidos no trajeto para o Brasil. Era tamanha a insalubridade nos navios negreiros que “embarcava mil e quinhentos escravos na Costa da África, após travessia de dois meses desembarcava apenas trezentos a quatrocentos indivíduos, escapados dessa horrível mortandade”. Como a morte dessas pessoas resultava em prejuízo financeiro para os traficantes de escravos, esses instauraram medidas para amenizar a situação, como embarcar menos pessoas por vez e permitir que acessassem ao tombadilho para respirar ar puro. Porém, sempre “acorrentados uns aos outros, a fim de evitar revoltas ou suicídios pelo mergulho no mar.” Tais condições faziam com que esses homens chegassem ao Brasil magros e debilitados:

As doenças cujos germes mais ou menos desenvolvidos se introduzem com os negros são: a *sarna*, muitas vezes visível, que os traficantes escondem com pomadas; a *disenteria* e a *varíola*, contra a qual existe uma lei obrigando os proprietários de escravos a vaciná-los. (DEBRET, 2016, p.237).

Debret retrata a tristeza da condição em que chegavam esses homens na gravura em que retrata a rua do Valongo. “Lembrando que as agruras iniciavam-se ainda no continente africano, no caminho das caravanas do interior até o litoral”. (MATTOS, 2009, p. 175). O porto do Rio de Janeiro era um importante local de desembarque dos

negros trazidos da África para abastecer o mercado escravagista e ali perto foi constituído uma espécie de mercado, para comercialização desses.

O Valongo, nome que o sinistro local recebeu, localizava-se entre o outeiro da Saúde e o morro do Livramento. Erigido sob as ordens do marquês de Lavradio, quando se instalou no Rio em 1769, consistia em armazéns alinhados, beirando a praia, cada um com sua porta aberta para receber a mercadoria humana vinda da África. Depois da travessia em condições terríveis, os cativos encaveirados eram engordados com farinha, banana e água, podendo ganhar "até cinco libras por semana". Cartazes do lado de fora anunciavam a chegada de "negros bons, moços e fortes", e de preços com "abatimento". (PRIORE; VENÂNCIO, 2010, p. 95).

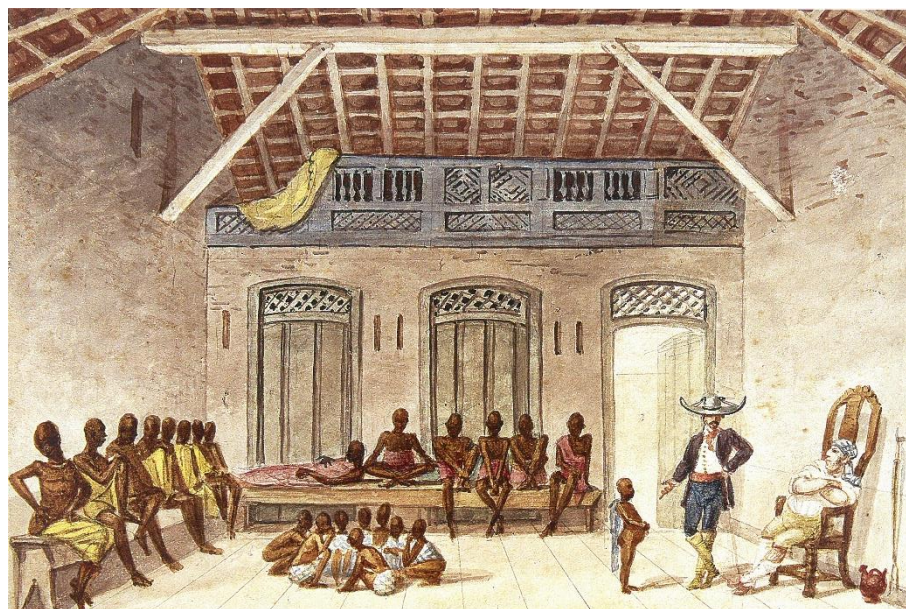
Não era incomum os negros escravizados desembarcarem no Brasil completamente nus, pois seus corpos era a única bagagem dada a trazer. Como assim não poderiam ficar, pois tal prática era contrária a moral católica vigente no país, tendo os colonizadores portugueses imposto (mesmo que em alguns casos sem muito sucesso) a cobertura até mesmo dos índios, ao desembarcar esses negros eram cobertos pelo traficante que os tinha trazido.

Para tal, eles eram enrolados em trapos de tecidos de algodão, de cores distintas, para facilitar a identificação do cigano traficante de escravo²¹ a quem pertencia aquele negro no mercado negreiro, como nos mostra Debret no texto e na gravura "Mercado da Rua do Valongo" (FIGURA 19):

É na rua do Valongo que se encontra, no Rio de Janeiro, o mercado de negros, verdadeiro entreposto onde são guardados os escravos chegados da África. Às vezes pertencem a diversos proprietários e são diferenciados pela cor do pedaço de pano ou sarja que os envolve, ou pela forma de um chumaço de cabelo na cabeça, de resto, raspada. (...) Reproduzi aqui uma cena de venda (...) Os negros que aí se encontram pertencem a dois proprietários diferentes. A diferença de cor de seus lençóis os distingue; são amarelos ou vermelho-escuros. (DEBRET, 2016, p.241).

21 A identificação dos ciganos como traficantes de escravos é realizada por Debret, no texto em que descreve a figura. "Os ciganos, traficantes de escravos, verdadeiros negociantes de carne humana (...)" (2016, p.241) e confirmado por Priore e Venâncio (2010, p. 138) "No comércio também vamos encontrar ciganos. (...) Empregavam-se no trabalho de metais: eram caldeireiros, ferreiros, latoeiros; as mulheres rezavam quebranto e liam a sina. Muitas internaram-se nas matas ou pirateavam nas estradas ermas. No Rio, os calons, como eram chamados, instalaram primeiramente no Valongo e na grande área da Cadeia Velha; migraram depois para o campo de Sant'Ana e a rua dos Ciganos, atual da Constituição. (...) Seu negócio era a exploração do ouro de Minas, a barganha de cavalos e o tráfico de escravos. O refugio de homens e cavalos era dado a um parente para ser vendido no interior".

FIGURA 18 – MERCADO DE ESCRAVOS NA RUA DO VALONGO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 17,5 x 26,2 cm, 1816 – 1828

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa*. 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 184.

De “tamanhos variados, formando faixas enroladas entre a cintura e a parte superior das pernas, como se fosse um saiote ajustado. Outro tipo de cobertura era a de faixas – semelhantes às dos egípcios mumificados – unindo as pernas à cintura”. (CHATAIGNER, 2010, p. 36). Ainda segundo Debret (2016, p.241), era preciso avaliar bem os atributos e a saúde do negro no ato da compra, pois os traficantes valiam-se de diversos artifícios para ludibriar o comprador sobre qualquer defeito físico do negro vendido. No mais, não era necessário mais nenhum tipo de identificação, pois “O brasileiro, discerniria pela fisionomia os caracteres distintivos de cada um dos negros colocados na fila à esquerda da cena.”

Como vimos no decreto de d. Maria I, a tecelagem no Brasil por muito tempo tinha como única finalidade a produção de tecidos mais grosseiros, cujo intuito principal era cobrir o corpo de índios e africanos que aqui viviam. Era um tecido rústico, muitas das vezes sem nenhum beneficiamento, visto ser este apenas utilitário. Os tecidos para fazer roupa eram em sua maioria importados e serviam como distintivo social. Lody (2015, p. 28) acredita que foi a partir daí que se começou “a formar um elenco de

morfologias adaptadas, que buscavam, talvez, alguma aproximação com os desenhos africanos”.

Podemos ver as sequelas dos maus tratos a que eram submetidos os negros na travessia para o Brasil também na FIGURA 20, intitulada “O regresso de um proprietário” em que Debret descreve a condição da pequena menina:

Menos feliz, uma jovem negra comprada há um ano, ainda semiesquelética e recém-curada da sarna, começa a sair do estado de magreza do negro novo; já tendo adquirido o hábito de cruzar as mãos sobre o peito, procura com todo o cuidado equilibrar na cabeça o balaio com a elegante amostra das produções. (DEBRET, 2016, p. 221).

FIGURA 19 – VOLTA À CIDADE DE UM PROPRIETÁRIO DE CHÁCARA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel; 16,2 x 24,5 cm, 1822.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 175.

Esses africanos, que eram trazidos ao Brasil escravizados, não viviam aqui como brancos e nem podiam manter a vida que levavam na África, sendo forçados a viver de uma maneira completamente distinta. De acordo com Bacelar (2002), “a construção de uma identidade étnica é um jogo de permutas, manipulações e estratégias de diferenças e semelhanças diante de uma etnia dominante”. (*apud* MARQUES, 2002, *apud* CIDREIRA, 2015, p. 17). Coibidos a abandonar seus credos

e costumes, construíram da mistura de suas bagagens e do que encontraram na nova pátria, uma comunidade nova, denominada hoje, afro-brasileira.

A cultura afro-brasileira, desde seu surgimento, se tornou um componente da cultura e da constituição da identidade brasileira, desde o tempo em que o país era apenas uma colônia portuguesa, não se restringindo a apenas uma região. Vitena e Cidreira nos mostram a importância deste elemento de nossa cultura quando diz que

A expressiva participação negra na construção da história de um povo torna o Brasil marcado pela cultura afro, que se convencionou a chamar de cultura afro-brasileira, que não se separa da brasileira. O modo de viver das pessoas, a ideia de terra de felicidade e da liberdade, das festas e da mistura de ritmos, cores, raças, chamam a atenção do planeta e são divulgados como valores nacionais. (VITENA; CIDREIRA, 2015, p. 30).

Lody também reconhece a importância da cultura material africana na constituição de uma nação brasileira, e que por ter sido submetida a duras repressões, sobreviveram graças à tradição oral, os saberes e os costumes desse povo:

Nosso legado cultural afrodescendente tem tudo a ver com a história dos povos africanos que foram obrigados a atravessar o Atlântico e aqui permanecerem, mantendo vivos valores estéticos até hoje encontrados na moda, na música, na dança, nas manifestações culturais brasileiras". (LODY, 2004, p. 47)

Por conseguinte, o vestir dos negros carregava em si uma vastidão de significados e se torna uma parte importante da sua constituição cultural no Brasil. Com elementos da cultura muçulmana, africana, europeia e brasileira e foi amplamente representado por viajantes e estrangeiros que retrataram o período, entre eles, Debret.

Desse modo, abordaremos neste capítulo as representações feitas pelo artista da indumentária afro-brasileira e tentaremos decodificar uma parte dessa magnificência de símbolos e significados que ela representa. Vale lembrar que retratando principalmente os costumes da corte fluminense, não encontraremos em suas gravuras registro do vestir em todos os grupos negros. É sabido que no interior e em séculos anteriores, os padrões de vestimenta dos negros eram muito diferentes, como podemos ver nas gravuras de Albert Eckout, nos relatos de Saint Hilaire, entre o relato de outros tantos viajantes.

Somos compelidos a estudar os modos de vestir no Brasil oitocentista por uma ótica eurocêntrica, mas sabe-se que a maior parte da população da Luso-américa no Oitocentos era constituída por negros e mestiços, que foram influenciados, mas também influenciaram os modos de aqui viver. Paiva (2006,) nos provoca esta reflexão quando afirma:

Quantas “mães-pretas”, amas de leite, negras cozinheiras e quitandeiras influenciaram crianças e adultos brancos (negros e mestiços também), no campo e nas áreas urbanas, com suas histórias, com suas memórias, com suas práticas religiosas, seus hábitos e seus conhecimentos técnicos? Medos, verdade, cuidados, formas de organização social e sentimentos, senso do que é certo e do que é errado, valores culturais, escolhas gastronômicas, indumentária e linguagem, tudo isso conformou-se no contato cotidiano desenvolvido entre brancos, negros, indígenas e mestiços na Colônia. E as mulheres negras atuaram, às vezes, de maneira quase invisível, mas eficaz, na formação desse emaranhado de contatos. (...) (PAIVA, 2006, p.32-33).

É, portanto, inconcebível um estudo da cultura material do vestuário sem levar em consideração os hábitos e costumes dessas mulheres, que influenciaram de forma singular na constituição da sociedade brasileira. Com todas as agruras que passaram na nova nação, elas resistiram, preservaram sua cultura e seus valores e transmitiram seus saberes às novas gerações, impondo marcas físicas e culturais sobre as formas de vida no país.

Sabemos da amplitude cultural que abrange o continente africano e as variedades existentes no vestir de suas comunidades. Como afirma Hampâté Ba (1982):

Quando se fala da "tradição africana, nunca se deve generalizar. Não há uma África, não há um homem africano, não há uma tradição africana válida para todas as regiões e todas as etnias. Claro, existem grandes constantes (a presença do sagrado em todas as coisas, a relação entre os mundos visível e invisível e entre os vivos e os mortos, o sentido comunitário, o respeito pela mãe, etc.), mas também há numerosas diferenças: deuses, símbolos sagrados, proibições religiosas e costumes sociais delas resultantes variam de uma região a outra, de uma etnia a outra; às vezes de aldeia para aldeia. (HAMPÂTÉ BA, 1982, *apud* SEMEDO, 2011, p. 10)

Compreendemos essa multiplicidade, mas neste trabalho nos atemos à representação feita por Debret e essa sim foi concebida, na maioria das ilustrações, de forma generalista. Podemos atribuir essa generalização à forma que se constitui no Brasil e ocupação dos negros.

Segundo Flexor (2008, p.65) “os negros trazidos ao Brasil vinham por ciclos, de acordo com os interesses comerciais do traficante (...)”. O que poderia ser determinante nessa seleção, era o interesse dos compradores e a região para a qual se destinavam aqueles escravos. Ainda segundo a autora, era comum que um mesmo senhor tivesse escravos de origem distintas, visto que dentre os negros trazidos, selecionava para si os que julgava mais hábeis para as tarefas que deveriam desempenhar.

Segundo Vidal (2015) é difícil identificar de maneira precisa a origem dos africanos que vieram para o Brasil, pois muitas vezes eles eram oriundos de regiões do interior da África, onde foram escravizados após batalha com outra comunidade africana e levados até a costa para serem vendidos aos portugueses. Como os registros dessas batalhas e prisões são quase inexistentes, o que se tem hoje é uma estimativa da origem deles. Ainda segundo a autora,

Podemos dividir em dois grandes grupos que se destacaram no país. Os bantos (vindos do Congo, Angola e Moçambique) e nagôs (vindos de Daomé, Nigéria, e Sudão) foram os que mais influenciaram em nossa cultura. Alguns registros falam dos primeiros escravos que chegaram no Brasil, as etnias fulas e mandingas, vindas da Guiné portuguesa, e chamadas “peças da Guiné”. (VIDAL, 2015, p.21).

Debret (2016, p. 237) faz uma afirmativa de onde vinham os negros escravizados para o Brasil, listando que “(...) mais de um terço da população negra vem de alguns pontos principais da costa de Angola, Cabinda, Loanda, Malimba, *Saint Paul* e Bengala. A Costa de Ouro fornece os melhores escravos e o maior número”. E que no Rio de Janeiro são mais comuns de se encontrar os negros das seguintes localidades:

Benguela, Mina, Ganguela, Banguela Mina nagô, Mina, Nahijo, Rebolo, Cassange, Mina calava, Cabinda de água doce, Cabinda mossuda, Congo, Moçambique. Estas últimas compreendem um certo número de nações vendidas num mesmo ponto da costa como a Astre, etc. (DEBRET, 2016, p. 239).

Diz ainda que “Em certas regiões, empregam-se para o tráfego os *cauris*, espécies de conchas das ilhas Maldivas, vulgarmente chamados *cabaços*.” Ainda segundo o artista, um tratado com a Inglaterra permitia e fixava o preço dos negros escravizados por Portugal, porém “(...) estes só podiam trazer gente da costa do sul da África, por isso mesmo de uma raça mais fraca e de muito menor estatura que as do norte.”

(DEBRET, 2016, p. 237). Se vieram de localidades distintas, o fato é que no Brasil miscigenaram seus costumes entre si e formaram o que se entende hoje como cultura afro-brasileira. Embora esta também tenha particularidades que variam devido à extensão do país e à reorganização das comunidades negras aqui, elas possuem elementos que se repetem e identificam.

6.1 PENTEADOS E ESCARIFICAÇÕES

Embora os negros que desembarcaram no Brasil sejam de etnias com costumes distintos, é muitas vezes difícil identificar os trajes e costumes específicos de cada uma delas, visto que ao serem escravizadas, era comum desmembrar os núcleos, com o intuito de coibir qualquer tentativa de resistência. Esse desmembramento foi crucial para a consolidação de uma cultura afro-brasileira, formada por negros de diferentes localidades da África e que miscigenaram seus modos e culturas, a fim de preservá-las.

Debret nos traz uma descrição dos penteados e das marcas corporais, que ele chama de tatuagem, de diversas nacionalidades africanas aportadas no Rio de Janeiro, como indício de sua origem. No caso das escarificações, essas eram comumente feitas na África e podem ser elas realmente um importante recurso para o mapeamento da origem dessas etnias.

O artista afirma serem essas marcas elementos identitários dentro dos grupos, capazes de suprir a diferenciação promovida pelo vestuário, visto que os povos que normalmente as utilizam – índios e negros – muitas das vezes andavam nus. Assim como o artista, Varella (2007) também relaciona a comunicação realizada pelas escarificações do corpo negro com a comunicação feita pelo vestuário:

A roupa! Sim a roupa, esses pedaços de pano carregados de códigos são capazes de, às vezes, em poucos segundos, nos deixar saber o que uma pessoa é ou faz. Existe também a roupa não roupa, quando a pele toma lugar do tecido e através dela os códigos inscritos no corpo se tornam facilmente identificáveis. É o caso de algumas tribos africanas que fazem o uso da escarificação. A escarificação estabelece uma identificação tribal, e seus cortes fornecem informações sobre a pessoa que a carrega, ora como adorno, como atrativo sensual, ora como informação. (VARELLA, 2007, p. 54).

Assim, as marcas nos corpos dos negros africanos eram capazes de lhes identificar a nação de origem. Sabe-se que sua realização tinha originariamente as funções ritualísticas e/ou identitárias e, no Brasil, contribuía além disso para amenizar a saudade da terra natal e podiam, segundo o artista, servir de instrumento para o flerte.

A tatuagem é praticada de diversas maneiras, por incisões de inúmeras formas, gravuras pontilhadas ou simplesmente linhas coloridas.

Assim, de manhã, por exemplo, quando essas vendedoras se reúnem na praça do mercado de legumes, basta que uma das mais alegres entoe uma canção africana, balançando-se com gestos específicos. Para que todas, subitamente eletrizadas e frenéticas, no auge do entusiasmo e procurando sobrepujarem-se uma às outras, lancem mão de tudo o que encontram para se tatuar, desde o simples barro, a cal até o urucum.

Mas a máscara grotesca que conservam o mais das vezes até a noite acaba eletrizando também os machos, dos quais elas se aproveitam para conseguir o oferecimento de um ou mais cálices de cachaça ou algumas guloseimas; e é raro que tanto galanteio não termine em encontro noturno, momento delicioso que, quando demasiado prolongado, acarreta uma severa punição para a bela tatuada. (DEBRET, 2016, p. 278).

Embora as marcas nos rostos e corpos fossem elementos mais marcantes quanto à etnia dos negros, os penteados compunham um outro importante elemento de identificação. Comumente, os negros que aqui chegaram conservavam o estilo de penteado usado em sua nação de origem. Esses, em nada se parecem com os penteados usados por brasileiros e europeus; além do mais, auxiliava na realização da comunicação não verbal, realizada pelo traje. Lody (2004) faz uma breve explanação capaz de nos mostrar a importância que tem os penteados como elemento de personalidade de quem o usa:

Os penteados formam com o rosto um conjunto que, complementado com a maquiagem e os adornos, cria o tipo – identificador da pessoa e da cultura a que pertence. Para o dia a dia, para o trabalho, para o culto religioso, para o tempo mágico da festa, os penteados sempre representam conceitos de beleza próprios de seu momento histórico, determinando tendências de uso e que também podemos chamar de moda. (LODY, 2004, p. 14).

No caso dos penteados tradicionais usados pelos negros aqui expatriados, eles carregam a mesma simbologia das marcas corporais. São tão representativos que despertam a atenção de Debret, que traz uma prancha exclusivamente para registro dessas “tatuagens” e dos tipos de penteados (FIGURA 21). “Junto aqui à tatuagem

peculiar às diferentes nações africanas, os penteados mais elegantes dos escravos de cangalhas, obras-primas dos barbeiros ambulantes (...)” (DEBRET, 2016, p. 278)

Embora nosso estudo se dedique ao vestir feminino, acreditamos ser importante trazer antes a seguinte prancha (FIGURA 21) em que o artista apresenta os penteados e escarificações masculinas, por acreditar que suas informações complementam as da retratação feminina:

O N. 1 é um negro Monjolo, reconhecível pelas incisões verticais das faces.

O N. 2 é um negro Mina, de tez bronzada bastante clara; sua tatuagem constitui-se de uma série de pequenos pontos formados pelo inchaço das cicatrizes; destacam-se da pele, pelo seu colorido violáceo.

N. 3. belo Moçambique do sertão. é um negro de elite empregado nos armazéns da Alfândega; é reconhecível não somente por causa do lábio superior e das orelhas furadas, mas ainda pela espécie de meia-lua na testa, marca feita com ferro quente nos negros vendidos na costa de Moçambique.

N. 4. outro Moçambique de menor estatura e tez mais clara, sobre a qual se destacam em preto azulado as cicatrizes da tatuagem; a cor da pele indica que ele é do litoral.

N. 5. belo negro Benguela, cujo penteado de detalhes requintados apresenta três matizes: o mais claro correspondendo às partes raspadas à navalha, o seguinte às partes cortadas rente com tesoura e o mais escuro à parte de cabelos cortados a uma polegada do couro cabeludo

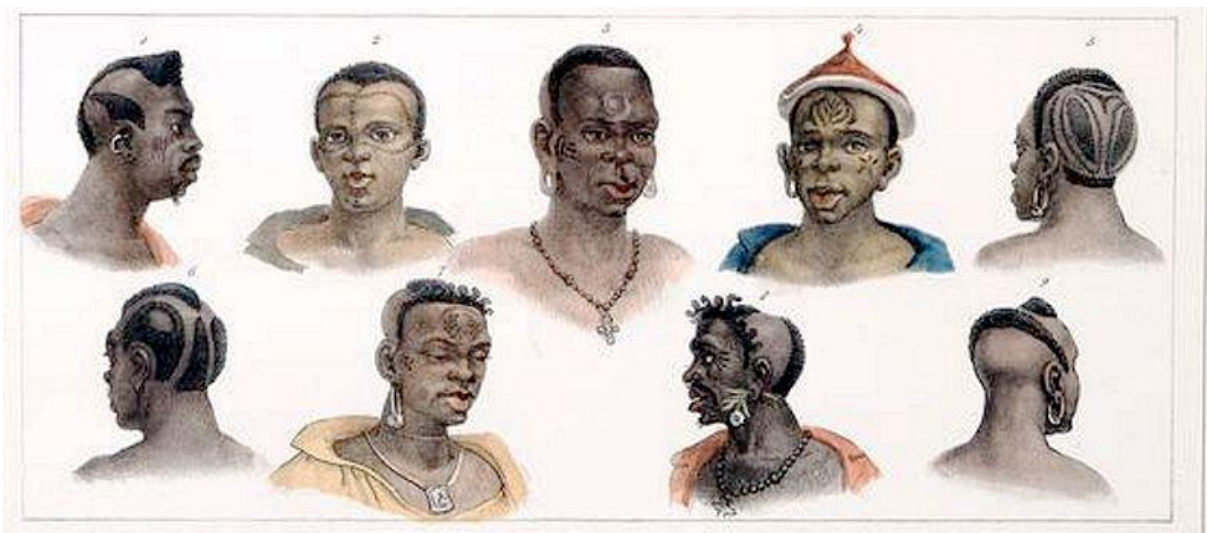
N. 6. mesmo sistema de penteado, porém de dois matizes unicamente.

N. 7, negro Calava vendido na costa de Moçambique; tem cor de cobre avermelhado e as cicatrizes são de um preto-azulado; o penteado, embora simples, apresenta um modelo de grande luxo que consiste na fila de cabelos em cachos contornados à testa. Não tem o lábio superior furado, porém mostra um lábio inferior alongado, operação a que se procede na infância, comprimindo-se o lábio entre dois pedacinhos de tábua fortemente apertados.

N. 8, outro modelo de cabelos em diadema, separados por mechas longas de cinco polegadas pelo menos. Durante o descanso, o Moçambique ocupa-se em enrolar-lhes continuamente as extremidades. Os que não raspam nenhuma parte dos cabelos dividem-nos simplesmente em pequenas mechas, o que torna suas cabeças semelhantes ao invólucro espinhoso de um figo-da-índia. Pode-se observar aqui a analogia existente entre a mutilação da cabeça do Botocudo e a do Moçambique; mas este enfeita pelo menos suas orelhas com flores, folhas ou anéis e aproveita muitas vezes as incisões para guardar seus cigarros.

Finalmente o N. 9 mostra um modelo do penteado mais simples no gênero e mais generalizado entre os elegantes carregadores de fardos, negros de cangalha ou de carro.

FIGURA 20 – DIFERENTES NAÇÕES NEGRAS



DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016, p. 279.

Na gravura em que o artista retrata os rostos negros femininos (FIGURA 22), com seus penteados, adornos e escarificações, fica já evidente a mistura dos elementos da cultura africana com os elementos da cultura eurocêntrica. O artista, além da retratação desses detalhes, nos traz a descrição de alguns dos elementos compositivos dessa gravura e da diferença dos papéis exercidos pelas mulheres negras na sociedade fluminense oitocentista.

FIGURA 21. ESCRAVOS NEGROS DE DIFERENTES NAÇÕES



DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016, p. 279, p. 237.

Nº 1 – Rebolo, criada de quarto imitando com sua carapinha o penteado da senhora.

Nº 2 – Congo, negra livre, mulher de trabalhador negro (traje de visita).

Nº 3 – Cabra, crioula, filha de mulato e negra, cor mais escura do que o mulato (traje de visita).

Nº 4 – Cabinda, criada de quarto, vestida para levar uma criança à pia batismal.

Nº 5 – Crioula, escrava de casa rica, de baeta na cabeça.

Nº 6 – Cabina, criada de quarto de uma jovem senhora rica.

Nº 7 – Benguela, criada de quarto de uma casa opulenta.

Nº 8 – Calava, jovem escrava vendedora de legumes, tatuada com terra amarela; penteada com uma tira de crina bordada, com contas e pingentes do mesmo tipo nos cabelos.

Nº 9 – Moçambique, negra livre recém-casada.

Nº 10 – Mina, primeira escrava de um negociante europeu (favorita sujeita a chicotadas).

Nº 11 – Monjola, antiga ama e pajem de casa rica.

Nº 12 – Mulata, filha de branco com negra, concubina “teúda e manteúda”.

Nº 13 – Moçambique, escrava em casa de gente abastada.

Nº 14 – Banguela, escrava vendedora de frutas, penteada com vidrilhos.

Nº 15 - Cassange, primeira escrava de um artífice branco.

Nº 16 – Angola, negra livre quitandeira.

As negras Monjolas são mais particularmente revoltadas, mas compartilham da alegria, da faceirice e principalmente da sensualidade que caracterizam os Congos, os Rebolos e os Benguelas. (DEBRET, 2016, p. 239)

Como já vimos, para pintar o rosto, aqui no Brasil as negras se valiam dos mais variados insumos coloridos. Para fazer as marcas corporais, os desenhos eram feitos com cortes sob a pele. Para tal, podiam ser utilizados os mais diversos materiais, que iam de facas a espinhos. A escolha dos desenhos e do local em que eram realizados variava de acordo com a intenção e a razão da escarificação, podiam variar entre os gêneros e a fase da vida e são esses códigos muitas vezes ininteligíveis para quem não faz parte daquela tribo. As feridas abertas são friccionadas geralmente com cinzas de carvão para gerar a quelóide no ato da cicatrização e não raramente recebem a aplicação de misturas de óleos e folhas para auxiliar na mesma e amenizar a dor.

É importante ressaltar a diferença entre os negros africanos e os chamados crioulos no Brasil. Os negros africanos eram classificados em dois grupos diferentes: “boçais” eram os recém-chegados e “ladinos” eram os africanos já aculturados com compreensão do idioma português. Já os crioulos eram os mestiços, geralmente de pele mais clara e nascidos no Brasil. (PRIORE, 2016). Gozavam de alguns privilégios e eram vistos com mais condescendência pelos brancos. O depoimento de Debret confirma tal preferência, ao mencionar a função de criada de quarto:

(...) o chefe de família abre a marcha, seguido, imediatamente, por seus filhos, colocados em fila por ordem de idade, indo o mais moço sempre na frente; vem a seguir a mãe ainda grávida; atrás dela sua criada quarto, escrava mulata, muito mais apreciada no serviço do que as negras (...). (DEBRET, 2016, p. 187).

Além de mais pacíficos e pouco se rebelarem, tinham esses crioulos o português como língua pátria e, por isso, a utilizavam sem grandes dificuldades, o que fazia com que suas atividades ou agrupamentos fossem menos suspeitas aos olhos dos colonos. Tais diferenças de postura e tratamento por vezes suscitavam a queixa dos negros africanos de terem os crioulos se tornado membros da “nação branca”. (SILVEIRA, 2006). Três séculos depois, Nina Rodrigues gravaria que os africanos de Salvador preferiam “a convivência dos patrícios, pois sabem que, se os teme pela reputação de feiticeiros, não os estima a população crioula”. (PRIORE, 2016, p.75).

Sobre os conflitos entre os negros africanos e os crioulos, Ribeiro (2018) nos chama a atenção para que, embora os princípios escravistas tenham encorajado a rivalidade entre os dois grupos, não é possível afirmar que todos os crioulos se renderam à

colonização branca. Parte desse grupo preservou a identidade, a cultura e os valores estéticos de seu povo de origem. Para tal os

produtos importados da África (de uso culinário, vestimentar, artesanal, etc.), buscavam estreitar os laços identitários com o continente africano, permitindo tanto aos crioulos como africanos da colônia, o restabelecimento simbólico da ligação perdida com a nação de origem étnica. Podemos ainda destacar, as práticas culturais e religiosas ancestrais que, embora reelaboradas na colônia, buscavam também uma conexão simbólica e identitária com a matriz ancestral. (RIBEIRO, 2018, p. 5, 6).

Silveira também afirma tal colocação, ao evidenciar que alguns crioulos se mantiveram ligados culturalmente à sua ancestralidade

(...) permaneceram fiéis às tradições ancestrais, por definição não eram mais "pretos", não falavam mais o português com sotaque, nem levavam cicatrizes étnicas gravadas na face, mas optaram por manter vivos os prazeres e os ritos da cultura ancestral, as formas da autoridade e a antiquíssima solidariedade consanguínea. (SILVEIRA, 2006, p. 289).

Se houve negros que resistiram e usaram todos os artifícios de que dispunham para preservar e perpetuar sua cultura, podemos encontrar também negros que se converteram aos credos e aos costumes brancos (europeus ou brasileiros), convertidos sinceramente ao cristianismo e, se libertos, detentores de escravos. E se, como já dito anteriormente, era necessário manter uma distinção entre o senhor branco e o escravo negro, essa necessidade crescia quando era o senhor também negro. Nesse aspecto, trajés e adereços eram um artifício importante, visto que sinalizavam de longe quem era o escravo e quem era o senhor. (SANT'ANNA, 2017). Segundo as palavras de Leite (1996),

Entre os aspectos 'naturais' [considerados no julgamento dos viajantes sobre os negros] encontram-se caracteres fenotípicos, tais como a cor da pele, a textura do cabelo, o formato do nariz, a estatura e a postura. (...) O termo negro vai se generalizando e se firmando como capaz de identificar procedência e condição social. (...) A situação de visibilidade pelo fenótipo, 'marca' o grupo e o destaca dos demais, independentemente de sua condição social, se escravo, liberto ou seus descendentes [sic]²² (LEITE, 1996, *apud* SANT'ANNA, 2017, p.151),

²² Observação nossa.

Debret (2016) narra de maneira ácida que a tentativa de negação dessas marcas culturais e fenotípicas e inserção das africanas na sociedade branca luso portuguesa, por vezes não resultava em resultados satisfatórios.

Na classe média é a pé, ou melhor, em liteira de aluguel, ou de empréstimo, que a parteira leva o recém-nascido à igreja, para onde o padrinho tem o cuidado de dirigir-se, por seu lado.

Quando a família é mais opulenta, vê-se a matrona grotescamente enfeitada com as cores mais disparatadas, erçada de adornos de mau gosto e sobrecarregada não somente com as joias que possui, mas ainda com muitas outras emprestadas por amigas. Quem não se riria ao aspecto desse ridículo colosso negro, inchado de vaidade, que a cadeirinha mal pode conter gemendo sob o seu peso, e que provoca o suor dos carregadores exaustos? (DEBRET, 2016, p. 469).

É possível perceber, ser a aparência aqui uma importante forma de afirmação social, onde através da mimese e da distinção esses negros se afirmam e marcam seu espaço na sociedade oitocentista, contribuindo ativamente para a configuração desta.

6.2 AS NEGRAS DE GANHO

Enquanto a mulher branca deveria se manter reclusa, a fim de manter sua reputação, o espaço da mulher negra na sociedade brasileira é muito diferente. Elas transitavam livremente pelas ruas para realizar algum serviço por ordem de seus senhores, como pegar água, buscar alguma encomenda ou comercializar os mais variados tipos de produtos, especialmente alimentícios. O recolhimento das mulheres brancas chama a atenção também do artista que relata que:

Após meses de travessia, percorrendo pela primeira vez as ruas do Rio de Janeiro, obstruídas por uma turba agitada de negros carregadores e de negras vendedoras de frutas, sentimo-nos, nós franceses, estranhamente impressionados com o fato de não ver nenhuma senhora, nem nos balcões nem nos passeios. Tivemos, entretanto, que nos resignar e esperar até dia seguinte, dia de festa, para observar as inúmeras nas igrejas. (DEBRET, 2016, p. 187).

A rua é o local de trabalho de muitos negros e negras que, através da venda dos mais diversos produtos, faz com que conquiste um espaço no comércio local urbano (FIGURA 23). Segundo Vidal (2015, p. 50) nas "(...) tradições matriarcais africanas, de que a mulher comanda e realiza a venda nos povoados africanos, estas escravas

com habilidades comerciais eram escolhidas e compradas pelos senhores” já com essa finalidade. Priore e Venâncio (2010) confirmam a afirmação anterior quando ao descrever a atividade das mulheres de tabuleiro, também retomam suas origens africanas

(...) cativos e cativas que circulavam pelas ruas oferecendo bebidas, alimentos e panos. Na escala mais baixa ficavam as "mulheres de tabuleiro, responsáveis pela venda de pastéis, bolos, doces, mel e os quitutes regionais: em São Paulo as saúvas tostadas, e, no Rio, o pão de ló. Esse pequeno comércio formas de comércio, progrediu imensamente graças à intimidade que com ele possuíam mulheres de origem africana. Acostumadas aos grandes mercados a céu aberto, onde, sobre panos coloridos, as mercadoras negras expunham alimentos e produtos artesanais, dominando, de norte a sul, as ruas das cidades coloniais. (PRIORE; VENANCIO, 2010, P. 137).

FIGURA 22. UMA TARDE NA PRAÇA DO PALÁCIO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,5 x 21,4 cm, 1826.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 173.

A atividade podia ser tanto para angariar recursos para seus senhores, como para sustentar a si mesma e à própria família. Muitas vezes era dos ganhos nas ruas que saía também o dinheiro para a compra da sua alforria ou de alguém que lhe era bem

quisto. Isso porque, normalmente era estabelecido um acordo entre escrava e senhor, em que ele fixava um valor a ser pago pela mulher que, conseguindo exceder esse valor, podia ficar para si o excedente. Embora esses acordos fossem feitos de forma informal, não era costumeiro aos senhores descumpri-los. Se para as escravas a função lhes conferia alguns benefícios, como não ficar o dia inteiro sob a vigília do senhor e a possibilidade de obter algum lucro com seu trabalho. Já para o senhor, ter negras de ganho também não era má negócio. Dependendo da quantidade das escravas e do valor por elas angariado com as vendas, podia viver despreocupado, no mais puro ócio.

Ainda que o combinado fosse honrado, não era fácil para essas mulheres pagar os valores estabelecidos ao seu senhor e ainda conseguir um extra para si. A rentabilidade variava de acordo com a ocupação e, nesse aspecto, as habilidades comerciais da vendedora interferiam muito. Andrade (1988) nos afirma que além da ocupação, o gênero do escravo também interferia no valor a ser repassado para os senhores, pois, segundo a autora, o trabalho masculino chegava a ser duas vezes mais valorizado que os ofícios femininos.

Para ter êxito, a aparência das negras de ganho é um ponto usado a seu favor. Normalmente eram bem asseadas, vestiam-se bem e se adornavam com joias e balangandãs. Esse cuidado com a aparência das negras de ganho chama a atenção de Debret, que afirma ser esta uma importante forma de angariar privilégios nas ruas:

Essas vendedoras de aluá²³ notáveis pela elegância ou, ao menos, pela limpeza de seus trajes, naturalmente proporcionais à fortuna dos senhores, sempre interessados em conseguir, assim, alguma vantagem na concorrência momentânea. Dessa preocupação se aproveita duplamente a negra, naturalmente faceira e interesseira, para travar novos conhecimentos lucrativos, que ela cultiva durante o resto do ano, mediante visitas furtivas que lhe dão algum dinheiro a título de esmola ou de recompensa por pequenos obséquios prestados com condescendência. (DEBRET, 2016, p. 266).

²³ Segundo o próprio artista “O aluá é uma bebida muito fresca, composta de água de arroz fermentado, ligeiramente acidulada, embora açucarada, e muito agradável de beber-se.” (DEBRET, 2016, p. 266).

É o próprio Debret (2016) que nos relata a diferença de uma negra ganho livre e abastada de uma negra de ganho mais humilde:

(...) Negra livre, ela já tem o seu lugar no mercado; reconhece-se, pelos seus braceletes de cobre, que é de nação Monjola. Meiga, ativa, opulenta e faceira, tudo nela caracteriza a negra livre, orgulhosa de sua propriedade; interessada na sua conservação pessoal, teve o cuidado de acrescentar a seu turbante alguns raminhos de *arruda*, planta que entre o povo é considerada um talismã. (...)

A outra negra, ao contrário, mostra pelo seu roupão (camisola de lã sem elegância) que é uma escrava; vendedora de milho seco, carrega à cabeça um saco cheio, encimado por uma espécie de caneca, medida de capacidade; a vara serve-lhe para acertar os grãos na medida, no momento da venda.

A fisionomia mostra claramente que se trata de uma negra do Congo. (DEBRET, 2016, p. 233).

A diferença dos trajes e dos adornos marca a diferença entre as próprias negras nas ruas fluminenses. É o traje marcando a diferença até mesmo entre os teoricamente iguais.

6.3 – O TRAJE DE CRIOULA

As vestes usadas pelos escravos, especialmente pelas mulheres, traziam em si “(...) suas origens étnicas e religiosas, entre elas o islamismo, mas também a presença de antigas civilizações negras com seus impérios ricos em tradições e artes (...)”. (CHATAIGNER, 2010, p. 76-77). Ramos (s/d) nos traz uma luz sobre a origem desse traje:

Na indumentária, os panos vistosos, as saias rodadas, os xales da costa, os braceletes, argolões etc., usados pelos negros da Bahia, tem procedência nigeriana. Outras influências do Sudão muçulmano, como a rodilha ou turbante e miçangas e balangandãs, originadas de Angola e do Congo, vem completar a figura típica da baiana, essa figura popular do Brasil. (RAMOS, 1956, *apud* LODY, 2001, p. 41, 42).

Lody (2001) que nos elucida sobre a real origem do traje utilizado pelas negras de ganho. Segundo o autor, o traje utilizado pelas negras de ganho no Oitocentos brasileiro

são projeções das roupas de *vendeiras* portuguesas dos séculos XVIII e XIX. (...) Essas roupas portuguesas já haviam incorporado uma afro-islamização acrescida de outras vertentes civilizatórias da Índia e da Ásia, e o produto dessas combinações culturais, visíveis nas roupas afro-brasileiras, são

turbantes, batas largas, algumas chinelas à mourisca, diferentes camisas, saias, anáguas, mantilhas e, em certos casos, pano-da-costa, além de alguns objetos de adorno como correntinhas, brincos e outros. (LODY, 2001, p. 41, 42)

As diversas influências que compõem o traje de crioula têm relação direta com a proximidade existente entre portugueses, franceses, árabes e africanos. Se a base desse traje é identificada como de origem portuguesa, é preciso lembrar que por séculos a França foi a grande ditadora de tendências de moda e que portugueses e árabes, colonizaram a África e esses dois povos, impuseram sua cultura e religião aos povos de lá.

É comum, inclusive, não mensurarmos a expansão da influência árabe no continente africano, analisando a colonização da África por uma ótica eurocêntrica, mas sabe-se que o islamismo teve uma penetração cultural muito expressiva entre os africanos. Silva (1994, *apud* PEDROSA; CARNEIRO; MESQUITA, 2018, p. 100) afirma, inclusive, que “A presença europeia na África era, portanto, muito limitada. Discreta. Não se comparava à do Islame, que, desde o século 9, atravessara o deserto e se fora lentamente derramando pelo Sael e a savana.”

O traje das negras no Brasil muitas vezes era composto pelo reaproveitamento das roupas velhas de suas senhoras e adequadas às suas necessidades e gostos, e já tendo essas mulheres visto ou utilizado alguns desses elementos do vestir na própria África, nada mais natural que o traje montado no Brasil seja reflexo dessas dinâmicas de mestiçagem.

A influência da vestimenta de origem africana no Brasil é tão considerável que VIDAL (2015, p. 44) chega a afirmar que “Podemos creditar a primeira criação da indumentária genuinamente brasileira a roupas das baianas e à roupa típica dos orixás nas religiões africanas candomblé e umbanda.”. Em análise às imagens de Debret, é possível perceber em suas aquarelas a predominância do *traje de crioula* no vestir feminino no Oitocentos no Brasil, como nos explica Ribeiro (2018):

Essa composição vestimentar, comumente utilizada por categorias negras no século XIX, se consolidou como elemento da cultura afro-brasileira, de forte representação no imaginário coletivo. O termo traje de crioula ou como também é chamado, traje de baiana, integra um conjunto de indumentos de

amplo repertório cultural, que constitui na colônia portuguesa, a composição da aparência negra, em destaque a aparência das negras africanas e das negras nativas, denominadas crioulas. (RIBEIRO, 2018, p. 2).

Embora receba também a alcunha de traje de baiana, seu uso não se restringiu apenas a Bahia, sendo possível encontrar sua representação em quase todas as localidades do Brasil onde os negros se dedicavam a atividades como o comércio nos grandes centros urbanos. Segundo Debret (2016, p.297), as negras que se dedicavam ao comércio “(...) andam sempre vestidas com muito asseio e às vezes elegância. Nossos ambulantes muito raramente lhes chegam aos pés!” Os trajes das negras e crioulas que trabalhavam na lavoura e na mineração costumavam ser muito mais simplificados em virtude das atividades exercidas. (MONTEIRO, 2012, *apud* RIBEIRO, 2018, p. 9). Esse traje não quase não sofreu modificações nas regiões em que era usado e durante longos períodos na história, e é preservado até os dias de hoje, como podemos perceber no caso das baianas do acarajé, cujo ofício foi reconhecido pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) como “bem cultural de natureza imaterial, inscrito no Livro dos Saberes em 2005”²⁴. Uma vez que o traje das baianas seja praticamente o mesmo desde seu surgimento em solo brasileiro até os dias de hoje, ele deixa de ser um artigo de moda para ser considerado uma indumentária.

É possível encontrar a representação desse traje em concordância com o ilustrado por Debret na obra de outros artistas, como Carlos Julião, Rugendas²⁵, entre outros. A constituição deste se dá pelo *camisu*, a saia rodada, o pano da Costa e o ojá, além de ornamentos da joalheria afro-brasileira. Tendo este típico traje de crioula recebido influências de muitas culturas distintas, credita-se a influência muçulmana, percebida no uso da bata, do turbante e das chinelas de couro com as pontas viradas para cima chamados também de chinelos à mourisca. A influência barroca europeia, nas amplas saias arredondadas, armadas por anáguas e nos bordados em *richelieu*. Da África Ocidental adotou-se o uso do pano da costa. (LODY, 2015).

²⁴ Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/58>. Acesso em novembro de 2018.

²⁵ Johann Moritz Rugendas, pintor alemão que viajou o Brasil durante o período de 1822 a 1825, retratando os povos e seus costumes que encontrou ao longo de sua viagem.

Os calçados podiam ou não fazer parte do traje, como veremos a seguir. Esses trajes podiam ser muito bem elaborados, mas é bem provável que suas primeiras versões tenham sido compostas com os tecidos de algodão cru utilizado para a confecção da roupa dos escravos, como já mencionado acima, compondo uma roupa lisa e discreta, constituída apenas por saia e camisa. A esse traje davam o nome de roupa sura. (LODY, 2015). Como já dito anteriormente, o traje era utilizado principalmente pelas negras de ganho, mas seus significados no século XIX já podiam ser muito distintos:

Era um traje de labuta diante de um olhar europeu, mas também poderia ser um traje de luxo diante de um olhar escravo, poderia ser um traje de simbologias diante de um olhar religioso, ou um traje identitário diante de uma sociedade escravista que excluía, segregava e procurava se diferenciar, além de tantas outras formas, através dos códigos do vestir relacionados a influências europeias. (MONTEIRO, 2012, *apud* RIBEIRO, 2018, p.10).

Buscando a compreensão dos simbolismos e elementos do vestir e dos modos das negras no Oitocentos brasileiro é possível “enxergá-las sob um novo ângulo que não o da escravidão e do sofrimento. Aqui, trata-se de contemplá-las em sua nobreza ancestral: exuberantes, belas, coloridas, enfeitadas, dignas rainhas”. (DUNCAN; FARES, 2009, p.13).

O pano da costa, *alaká*, ou ainda, pano de pente, podia ser visto amarrado ou até mesmo pendurado em alguma parte do corpo, de formas muito diversas. As amarrações funcionavam como um código de comunicação não verbal, sendo possível através delas identificar a nação, a hierarquia, o status de quem o trajava. Normalmente possuíam cores fortes e padronagem listrada. Este pano era

Usado pelas populações africanas, composto por bandas, faixas, tiras, (ou teadas), tecidas em algodão com larguras que vão de 7 a 21 cm, bandas ou faixas em número de 4 a 13 [...] unidas entre si [...] utilizado como vestimenta, para resguardo do corpo, como mortalha e para transportar ao dorso crianças pequenas. (CARREIRA, 1983, *apud* SEMEDO, 2010, p. 87).

Tem esse nome devido à sua origem, a costa africana. É comum os produtos africanos, quando importados, terem acrescentados a seus nomes originais o complemento “da costa”, não sendo essa nomenclatura exclusiva aos produtos têxteis. A costura destas tiras podia ser feita de forma simples ou do tipo *kamatcha*,

uma técnica que se assemelha ao bordado, mas realizado com linha de costura de cores vivas (SEMEDO, 2010). Vidal (2015) explica que

Originalmente, este pano era feito com a costura “beijada”, que unia bandas finas de tecido feitas em teares manuais, por mãos masculinas, na região conhecida até o século XIX por costa dos escravos ou costa africana. No Brasil, as bandas chegavam separadas, pois, segundo a tradição, deviam ser unidas por quem as usaria (...). (VIDAL, 2015, p. 45).

Lody (2015) do mesmo modo confirma a forma de produção dessa peça e revela que também no Brasil, houve mestres tecelões que se dedicavam à produção desses panos, identificando entre os mais conhecidos o mestre Alexandre, no século XIX, e Mestre Abdias, seu discípulo. Coppola (2013) afirma que

Os famosos panos da Costa, tão citados por inúmeros historiadores, eram tecidos africanos cuja produção é atribuída à região ocidental da África, da costa que engloba a região atual de Guiné-Bissau, Serra Leoa, Libéria, Costa do Marfim, Gana, Togo, Benin e Nigéria, podendo estender-se para o Golfo de Guiné e ilhas. Desta região provêm duas denominações diversas de tecidos africanos, um chamado Kenté (de Gana) e o outro, Alaká (da costa da Mina). (COPPOLA, 2013, p. 42).

A autora afirma que os panos chamados de Kenté são diferentes dos panos chamados de Alaká. A distinção seria que o primeiro era geralmente produzido pelos Ashanti e Éwé (Kwa) e o segundo era de origem Yorubá “um dos maiores grupo étno-linguístico ou grupo étnico da África Ocidental, localizando-se na região da Costa do Marfim, Gana, Togo, Benin e Nigéria, chamada Costa da Mina” (COPPOLA, 2013, p.42) e eram tecidos em algodão. Independentemente da localidade da produção desse, a sua tecelagem ficava sempre a cargo do homem e tecido no tear horizontal:

O trabalho inicia-se com o urdimento dos fios, ou seja, os fios são selecionados por cores e quantidade, conforme padrão desejado, e assim colocados no tear. A tecelagem é iniciada seguindo o processo convencional de acionar liços, pentes e pedais, e dessa maneira resulta o tecido (LODY, 2015, p.34).

Era tão significativa essa peça no traje de crioula que, segundo Lody (2015, p.33), documentos do final do Oitocentos registram o desembarque de 150 mil panos da costa no Porto de São Salvador. Essas tiras para montagem do pano da costa e

demais objetos artesanais para composição da indumentária também eram comercializados pelas negras de ganho.

Coppola (2013, p. 42) nos esclarece também sobre a sua constituição. Segundo a autora, os mesmos eram produzidos por “tiras não muito compridas, por volta de dois metros de comprimento com largura variando entre 10 a 15 centímetros, que eram costuradas em número de três.” Sobre as cores e padronagens ela afirma possuírem geralmente “ornamentação geometrizada, de influência mulçumana e tribal, geralmente listrados ou com estruturas em alto relevo, utilizando cores variadas e muito vivas”.

Como qualquer tecido, os panos da Costa tinham dois lados: avesso e direito. O direito, com formas geométricas ordenadas e o avesso, um emaranhado de fios sem forma definida. “Com simples linhas de uma só cor ou de várias cores, o tecelão transforma fios, embaralhados no avesso, em bandas compactas coloridas, alegres, cheias de ditos e não ditos no lado direito.” (SEMEDO, 2011, p. 97). Com isso, cada um destes tecidos ganha um sentido simbólico, que varia de acordo com a textura, as cores, a forma e o contexto em que é usado.

O simbolismo do uso dos panos da Costa é um facilitador entre a comunicação e o convívio dos membros daquela comunidade e podia ser amarrado ao corpo de diversas maneiras. Uma das formas de uso retratada por Debret e por outros artistas viajantes é a amarração do pano nas costas para carregar as crianças (FIGURA 24), costume tipicamente africano:

FIGURA 23. QUEIMA DE JUDAS



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 17 x 23,5 cm, 1823

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 149.

Além do pano da Costa, traziam as negras outro tipo de tecido amarrado na cintura, na altura dos rins, chamado de rojão. Tinha como objetivo de dar mais força e sustentabilidade ao corpo para a execução de trabalhos mais pesados.

As saias eram imprescindíveis para a composição do traje de ganho, a ponto de a expressão “estar de saia”, ou “usar saia” significar estar vestindo o “traje de crioula” e ser a representação dessa atividade. (LODY, 2015, p.25). Lody (2011, p. 51, 52) também nos descreve o uso da saia como sendo “ampla saia rodada de tecido estampada ou de cor única, arrematadas as bainhas com bico de renda ou fitas de cetim. Anáguas engomadas que armam as saias, dizendo a tradição que são necessárias sete anáguas”.²⁶

²⁶ Essa tradição do uso de sete anáguas é característica do candomblé na atualidade e não se sabe de onde surgiu o costume, mas devido ao volume de tecido necessário para confecção desse complemento, é pouco provável que seu uso já fosse comum no século XIX.

Monteiro (2012, p. 78) nos revela que as saias que compunham esse tipo de traje poderiam ser de tecidos finos como a seda, lã, algodão ou de chita, e as estampas variavam geralmente do floral e as listras de cores variadas. Além de armadas e volumosas, essas saias eram franzidas e longas, avolumando-lhes os quadris e “com aplicação de babados arrematados com crochê ou renda, suas estampas eram de flores pequenas, xadrezes ou triangulares” (VIDAL, 2015, 43). Acredita-se que essa modelagem venha da influência da moda francesa no final do XVIII. (LODY, 2015, p. 29). Devido às expansões marítimas e à intensa colonização na África pelos europeus, podemos

(...) suspeitar que as avós ou bisavós dessas crioulas na época da saia-balão tivessem visto, em suas senhoras portuguesas, as crinolinas e houvessem conservado essa moda em seus vestidos de chita, como símbolo de distinção. (PEIXOTO, 1945, p.333).

Um fato que chama a atenção nas representações feitas por Debret é que as listras aparecem unicamente na representação das roupas dos negros. Se na representação dos panos da costa essa representação pode ser justificada por se tratar de uma peça composta pela união de faixas de tecidos distintas, o mesmo não acontece com as demais peças do vestuário representadas com essa padronagem.

Pastoureau (1947) afirma que as listras são a padronagem mais comum e também talvez a mais polêmica da história da humanidade, sendo seu uso malvisto em alguns períodos da história e usada inclusive para identificar pessoas julgadas como maus cristãos, prostitutas, hereges, entre outros. Tal associação era realizada, pois na Europa o uso das listras era característico dos países islâmicos; além disso, as listras eram mais eficazes para a identificação destas pessoas que deveriam ser mantidas a margem da sociedade do que o uso de uma cor ou símbolo, visto que a mesma é uma marca por excelência, sublinhando o transgressor.

No século XIX, as listras não apresentavam o mesmo caráter pejorativo sendo, inclusive, amplamente utilizadas como emblema da Revolução Francesa. Mas independentemente de sua aceitação, nos registros de Debret, as listras são apenas amplamente utilizadas pelos negros, o que nos leva a crer que foram eles que trouxeram essa preferência estética da influência islâmica na África.

Na cabeça, as negras geralmente traziam o turbante ou torço, que acredita-se ser uma peça inspirada na “rodilha” árabe. (VIDAL, 2015). Tal afirmação deve-se à parte da África ter sido colonizada por árabes muçulmanos e o uso do turbante ser tão característico a eles que “durante muito tempo em Portugal, proibiu-se o uso de panos nas cabeças das mulheres, pois lembravam o bioco muçulmano²⁷”. (LODY, 2015, p. 28). Além disso, as mulheres portuguesas no século XVII em Portugal já usavam o turbante mourisco como um elemento de moda no final do século XVIII. Talvez isso explique a adoção dos turbantes por Carlota Joaquina ao chegar no Brasil, depois do surto de piolhos no navio.

É possível verificar o uso do pano de cabeça com amarrações diversas e que lhes protegia do sol e auxiliava no exercício de suas funções, ajudando no equilíbrio dos mais variados recipientes na cabeça. Assim como os panos da Costa, as diferentes amarrações auxiliavam na identificação do status de quem o trajava. (VIDAL, 2015, 43). “Detalhes como cor, uso com ou sem orelhas – pontas dos tecidos levantadas nas laterais do torço –, bordado em *richelieu* nas pontas, de seda, lamê, em brocado, entre outras possibilidades, conferem símbolos e significados variados”. (VIDAL, 2015, p. 47).

As abas retratadas nos turbantes (ainda hoje signo de comunicação no candomblé) podem já ter no século XIX conotação religiosa, pois segundo Mattos (2009, p. 160, 161), data desse período os primeiros registros do candomblé no Brasil, em virtude da chegada de um número expressivo de negros oriundos de cidades iorubas, entre elas, Queto, Ijexá, Efã.

Utilizavam o *camisu*, uma bata solta e curta, que também podia ser chamada de camisa de rapariga. Geralmente eram adornadas com rendas de bilro ou renascença, ou podiam ainda ser bordadas com *richelieu* (LODY, 2001, p. 51, 52). Conforme Cidreira (2015, p. 23) o *richelieu* (FIGURA 25) é um tipo de “bordado de características tradicionais que remonta à Idade Média. É um bordado recortado, vazado”.

²⁷ Tecido utilizado por algumas mulheres para cobrir a cabeça e o rosto. Pode ser uma manta, um lenço, um capuz, um véu.

FIGURA 24 – TRAJE DE CRIOLA EM RICHELIEU



Fonte: <<https://i.pinimg.com/originals/28/20/9f/28209fdf6924f19918da09ecbf4e2926.jpg>>
Acesso em dezembro de 2018.

Lody (2003, p.32) afirma ser o *richelieu* um precursor da renda, tendo surgido por volta do século XV, como uma variação do já popular bordado. ‘Tipo de peça usado no Renascimento, marcava a nobreza e o clero, que usavam golas, punhos, barrados, adereços diversos, geralmente em tecido branco e ricamente trabalhado, evocando poder e suntuosidade.’

O *camisu* possuía decote amplo que escorregava pelos ombros, revelando parte destes e por vezes revelando o seio nu. Vidal (2015, p. 43) afirma ter sido esse decote copiado posteriormente pelas mulheres brancas e, embora não haja registros disso, com certeza, não foram copiados de forma tão indecorosa.

6.4 O CORPO NEGRO

Embora a nudez fosse veemente proibida pela igreja católica, é possível perceber que o corpo feminino negro vivia sobre outras regras. Sabe-se que durante toda a história do Brasil a mulher negra teve seu corpo e seu papel na sociedade depreciados, resultando estigmas que perduram até a atualidade.

Segundo Priore (2014, p.36) “estudos comprovam que os gestos mais diretos e a linguagem mais chula eram reservados a negras escravas e forras ou mulatas; às brancas se direcionavam galanteios e palavras amorosas”. Os homens não poupavam investidas sexuais diretas às mulheres negras. Em um misto de desejo e racismo, no imaginário dos colonos brasileiros o corpo das mulheres negras estava a sua disposição, em troca de alguma paga. O sofrimento dessas mulheres não se restringia à cobiça de seu corpo pelos homens brancos, mas também à fúria de suas mulheres que, enciumadas, muitas vezes, não poupavam castigos às negras.

Com os corpos hipersexualizados, sua cobertura não era um imperativo. O viajante austríaco Johan Emanuel Pohl integrou a comitiva nupcial real que veio ao Brasil para o casamento da Arquiduquesa Maria Leopoldina, da Áustria, com d. Pedro I em 1817. Ele fez registros sobre o país e também notou a sensualidade do vestir das negras como se pode ver em seu relato que “as camisas das negras são de renda e, através delas, se vê a brilhante pele cor de ébano; elas muito se comprazem com esse ornamento”. (LEITE, 1996, *apud* SANT’ANNA, 2107, p.161).

Segundo Chataigner (2010), além do traje de crioula, as negras oriundas do Congo, conhecidas também por “cambinadas” e “muxicongas”, vestiam um traje composto por uma saia curta com listras coloridas e, por vezes, enviesadas, e o torso descoberto. O traje era complementado por perneiras e argolas de metal com guizos, que embora fossem originários da África, auxiliavam a alertar os senhores desses negros em casos de tentativa de fuga. Costumavam usar também um fio cheio de balangandãs e amuletos com poderes mágicos, que traziam empenhados ao pescoço.

Se tanta pele à mostra era algo impensável para uma moça branca, esse pudor não era igualmente imposto às negras. A nudez para os povos africanos não tinha o mesmo sentido para os portugueses, muitas dessas negras já estavam habituadas ao uso de pouca roupa e demoraram (ou resistiram) a se adaptar a esse costume no Brasil.

Não era incomum, como registrado pelo artista, os seios dessas mulheres se revelarem pelos amplos decotes de suas batas ou nas amarrações de seus panos feitas diretamente sobre o seio nu. Era o corpo negro fetichizado e erotizado, se

tornando alvo de cobiça dos estrangeiros. Nos registros que Debret faz das negras no Brasil, o decote é quase sempre representado de forma generosa:

Exibindo colos “morenos”, esses decotes tornam-se dispositivos sensuais que não evitam a total exposição de ombros e seios. Uma vez consolidado como importante “chave” erótica, esse detalhe da indumentária acaba, de fato, caracterizando um diferencial étnico, no jeito feminino de se vestir. (HILL, 2017, p. 96).

Os atributos das mulheres negras eram muitas vezes mencionados nos anúncios de fuga dos jornais, com características que transcendiam a descrição física, como tipo de cabelo, cor de pele, marcas físicas, entre outros. Afirmações como que os olhos “podiam ainda, piscar por ‘faceirice’” ou “ter boa figura, ser “uma flor do pecado”, ser “alta e seca”, “bem-feita de corpo” ou simplesmente robusta” (PRIORE, 2014, s.p). Tal descrição revela a forma como o corpo dessas mulheres era encarado pelos homens brancos.

6.5 TECIDOS E CORES

O uso de tecidos estampados e aviamentos apresenta-se como a possibilidade de ornamentação, distinção e também de individualidade entre as usuárias desse tipo de traje. Os adornos eram uma forma de atribuir à vestimenta algum valor, pois frequentemente uma peça era considerada como depreciativa, uma vez que representava uma atividade de ganho praticada por negras forras e escravas; as outras mulheres trajavam-se conforme os ditames da moda. (MONTEIRO, 2012, p. 157).

A chita é um tecido originário da Índia e bastante popular no Brasil. Sua difusão no país aconteceu através dos portugueses, que a haviam herdado das expedições de Vasco da Gama e seu nome significa “variado” em sânscrito, o que descreve suas formas e sua qualidade. Se o tecido com essa alcunha é hoje conhecido no Brasil como um tecido de qualidade inferior, ele não foi sempre assim. A qualidade deste fez com que se tornasse popular na Inglaterra e na França, onde era chamado de *chintz* e provençais, respectivamente.

Levado para a Europa pela primeira vez pelos portugueses, esses não se interessaram pela sua comercialização, pois preferiam os tecidos bordados. Em 1613, a Inglaterra adquiriu o monopólio do comércio com a Índia e começam a exportar o tecido estampado sem taxa, promovendo a propagação desses tecidos por outras regiões. E, se no início usar tecidos indianos era sinal de prestígio, com o desenvolvimento da técnica de estamparia na Europa, esse tipo de produto ficou mais abundante e, com isso, mais acessível. “As pessoas de classe elevada andam vestidas com os proibidos *chintz* indianos, as de classe média, com algodões estampados ingleses e holandeses, e as de classe mais baixa, com simples chita” (FERREIRA, 2002, *apud* PEZZOLO, 2007, p. 52).

Tendo no século XVIII a indústria de estamparia expandido por Portugal, essa produção, além de suprir as demandas do império, era escoada para as colônias portuguesas. Segundo Pezzolo (2007), o complexo luso-brasileiro dominava o império colonial português, e os chamados panos da Índia que chegavam ao Brasil eram destinados ao consumo interno ou reenviados para a África, usado no tráfico de escravos.

Outro elemento têxtil rico em simbologias foram os panos da Costa. Peça de importante valor simbólico para os povos africanos, contendo aí inúmeros significados:

Os padrões da estamparia africana, ora considerado apenas decorativos, revelaram-se detentores de uma riqueza de símbolos, cujos desenhos ou motivos transmitem significados. A padronagem típica da África tinha função simbólica e decorativa. Frequentemente imagens humanas ou de animais eram representadas, de forma estilizada, enfatizando características com a repetição de formas geométricas. Triângulos, losangos, quadrados e formas entrelaçadas aparecem repetidamente nos tecidos, como também pela madeira e até a porcelana. (VIDAL, 2015, p. 33-35).

Comumente vestiam também trajes antigos das suas senhoras, que os doavam por considerá-los velhos. Não havendo proibições quanto ao uso de cores no Brasil neste período, mucamas e senhoras tinham predileção pelas cores branca e vermelha (FIGURA 26), sendo que a alvura do branco era fundamental. “Contudo, a mortalha branca tinha um valor mais baixo do que a de cor preta, talvez por esse motivo fosse escolhida por africanos com poder aquisitivo menor.” (MATTOS, 2009, p. 160). O

vestir da negra doméstica ou mucama, externava a condição social da família a que pertencia.

FIGURA 25 – CARNAVAL



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel; 18 x 23 cm, 1823.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 164.

A maioria dos trajes de crioula representados por Debret é composto por camisu e torço brancos, panos da Costa de cores variadas e saia azul escura (FIGURAS 27 e 28). Como já dito, o branco, além de ser uma cor estimada, era economicamente mais viável por dispensar o uso de corantes, elemento que encarece os produtos têxteis, principalmente nos tempos mais antigos, onde sua obtenção era mais difícil.

FIGURA 26 – NEGRA COM TATUAGENS VENDENDO CAJU



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel; 15,7 x 21,6 cm, 1827.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 205.

FIGURA 27 – CASA PARA ALUGAR E CAVALO E CABRITO À VENDA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel; 17,6 x 25,6 cm, 1827.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 252.

Os negros iorubas destacam-se desde os séculos passados por sua produção têxtil. Entre os artigos pelos quais esse povo adquiriu reconhecimento por sua produção está o tecido conhecido como *adire*, que é colorido com a pigmento índigo extraído da planta *Indigofera tinctoria* (ANAWALT, 2011).

A tintura a índigo é muito utilizada no continente africano, especialmente em seu lado ocidental. A África possui grande número de plantas indigóferas – cerca de 650 espécies. A partir do século XI, a tintura com índigo desenvolveu-se na África ocidental ao lado de técnicas mais antigas de tingimento e da cultura do algodão. De modo artesanal, ela é feita em cubas cavadas no chão em que folhas do vegetal são fermentadas. (PEZZOLO, 2007, 241)

Embora as plantas fornecedoras do corante índigo fossem abundantemente encontradas na África, sua extração e utilização não era simples. Baseada na fermentação bacteriana, trata-se de um processo demorado, visto que os micróbios responsáveis por esta fermentação precisam de tempo para realizar o processo, ou seja, converter o corante a um estado solúvel. Só depois disso o corante pode ser aplicado nos tecidos (ANAWALT, 2011). Embora fossem trabalhosas e demoradas, o domínio das técnicas de extração do corante índigo pelos escravos auxiliou na propagação do uso do corante azul (PASTOREAU, 2006).

A moda podia também ser uma forma de sustento e de angariar recursos para a compra da sua própria alforria, como nos relata o artista:

Observa-se também que na classe das negras livres, as mais bem-educadas e inteligentes procuram logo entrar como operárias por ano ou por dia numa loja de modista ou de costureira francesa, título esse que lhes permite conseguir trabalho por conta própria nas casas brasileiras, pois com o seu talento conseguem imitar muito bem as maneiras francesas, trajando-se com rebuscamento e decência. (DEBRET, 2016, p. 264).

Outro ofício geralmente ocupado por negras e relacionado ao vestir era o de lavadeira (FIGURA 29). Tal ocupação lhes era também característica e marcava a paisagem da cidade, visto que comumente, além de ocuparem os rios, ocupavam também os chafarizes do centro. Como nos relata o artista,

Uma família rica tem sempre negras lavadeiras e uma mucama encarregada especialmente de passar as peças finas, o que a ocupa pelo menos dois dias por semana, mas senhora só usa roupa passada de fresco e mesmo sua vestimenta para sair uma segunda vez de manhã. (...)

Graças a esse clima feliz veem-se as negras reunidas diariamente à beira do mesmo riacho límpido, ocupadas em lavar a roupa ao lado das que as ensaboam de um modo infinitamente econômico, servindo-se unicamente de vegetais saponáceos como a folha de aloés e a folha da árvore chamada timubá, bem como as de muitas outras. (...) As lavadeiras brasileiras, aliás muito mais cuidadosas que as nossas, têm a vaidade de entregar roupa não somente bem passada e arranjada em ordem dentro de uma cesta, mas ainda perfumada com flores odoríferas (...) O que é mais apreciável para o estrangeiro, no Rio de Janeiro, é que sua roupa branca lhe é devolvida não somente admiravelmente limpa mas ainda consertada pela lavadeira, cujo trabalho, de resto se paga assaz caro, principalmente por causa de ser cuidadosamente passada. Por isso mesmo, não foi esse recurso econômico negligenciado e algumas francesas, mães de família, mulheres de artífices, deles se valem com lucros. (DEBRET, 2016, p. 317).

FIGURA 28 – LAVADEIRAS NO RIO DAS LARANJEIRAS



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel; 17,6 x 25,6 cm, 1827.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 260.

6.6 A JOALHERIA E OS AMULETOS AFRO-BRASILEIROS

Chamou a atenção do artista francês o enorme número de superstições em que acreditavam os habitantes do Brasil – independente de crença ou etnia – e que as

superstições tenham sido implantadas pelo que ele chama de “homem esclarecido”. Tais superstições foram criadas para catequizar e doutrinar índios e negros e até mesmo os fiéis católicos. Essas superstições podiam ser percebidas nas casas, nos comércios e nos corpos que circulavam pelas ruas, visto que esses três espaços ostentavam empenhados em paredes, balcões, pescoços, orelhas, objetos e talismãs diversos aos quais eram atribuídos poderes místicos.

Debret (2016) nos relata sobre o uso da arruda, popular entre negros e brancos, que se aparentemente não assumem sua credence, arrumaram meio de disfarçar-lhe:

É a superstição que mantém em voga a *erva de arruda*, espécie de amuleto muito procurado e vendido todas as manhãs nas ruas do Rio de Janeiro. Todas as mulheres da classe baixa, da qual constituem as negras cinco sextos, a consideram um preventivo contra os sortilégios, por isso têm sempre o cuidado de carregá-las nas pregas do turbante, nos cabelos, atrás da orelha e mesmo *nas ventas*. *As mulheres brancas usam-na em geral escondida no seio*. A acreditar-se na credulidade generalizada, essa planta, tomada como infusão, asseguraria a esterilidade e provocaria o aborto, triste reputação que aumenta consideravelmente a sua procura. (DEBRET, 2016, p. 465).

Misturando as credences criadas pelo colono branco, com as das populações indígenas e africanas (FIGURA 30), elas resultaram em um enorme sincretismo religioso, percebido nos amuletos carregados, principalmente pelas mulheres:

Esses amuletos têm o nome genérico de *figas*, porque a princípio esculpíam-se pequenas peras ou figos consagrados ao mesmo uso. A superstição recomenda que, no momento de pendurá-los ao pescoço da criança, se reza uma oração a São João, o qual, indubitavelmente preservará o pequeno de todas as desgraças.

O luxo, desprezando a *raiz* da *arruda* e prendendo-se exclusivamente à forma do talismã, faz com que as senhoras ricas usem figas de coral, ouro ou malaquita, presas a brincos ou a colares. Entre as figas de ouro, existem algumas infinitamente pequenas, seguras a uma pequena corrente do mesmo metal, e que se usam como anéis, pulseiras, brincos ou colares.

É raro que uma vendedora negra ambulante se mostre na rua sem seu pequeno amuleto ao pescoço, o que não a impede de usar também dois outros à cintura, de cambulhada com cinco a seis talismãs, de forma e natureza diferentes. (DEBRET, 2016, p. 372).

FIGURA 29 – NEGRA COMPRANDO ARRUDA PARA SE PRESERVAR DO MAU OLHADO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel; 15,6 x 21,6 cm, 1827.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 210.

Debret nos relata também o uso de um outro tipo de talismã, usado especificamente pelas amas de leite:

Uma ama negra ou mulata procura como superstição obter uma grande pérola redonda, de esmalte azul-céu, de cinco ou seis linhas de diâmetro, a fim de pendurá-la ao pescoço, pois empresta-lhe a propriedade de melhorar o leite, donde o nome “pedra de leite”. (DEBRET, 2016, p. 372)

Segundo Flexor (2008, *apud* ARAÚJO, 2013), pelos inventários é possível perceber que havia diferença nos gostos por joias entre mulheres brancas e negras. Enquanto o inventário da maioria das mulheres brancas listava joias de prata e ouro branco, com crisólitas ou jade, no caso de serem mulheres negras, escravas ou libertas, os inventários descrevem peças de ouro, das mais variadas formas, mas em sua maioria, dourado.

Os corais eram muito apreciados pelos africanos, sendo os portugueses os maiores fornecedores do material. Tendo seu uso já difundido na Europa, o material adquiria na África novos usos, mais coerentes com os costumes locais:

O uso de corais na Colônia era, então, comportamento que sumariava longos e antigos trajetos. Material orgânico marinho, não era explorado nas costas brasileiras, mas no Mediterrâneo e no Oceano Índico. O coral era mercadoria apreciada e cara em toda essa região e deu origem à variada sorte de adornos corporais, de objetos decorativos e de amuletos, usados no cotidiano e até integrados aos acervos dos gabinetes de curiosidades da renascença europeia. (PAIVA, 2006, p.224).

Juntamente com ouro, prata e outros materiais, compunham os fios de contas, cujo uso era muito difundido na África e também no Brasil. O uso desse fio de contas tinha uma conotação religiosa, mas o uso do coral não se restringia às questões místicas, sendo o mesmo empregado por questões estéticas em adereços de moda. Inclusive, porque segundo Lody (2001), para se tornar um objeto mágico, corais, fios de contas e demais amuletos devem passar por uma preparação, que imante esses objetos com poderes místicos.

Os negros não tinham direito de propriedade, sendo então que “suas joias de ouro e de prata, são ao mesmo tempo, seu pecúlio e sua graça” (LARA in. DUNCAN; FARES, 2009, p.108). Lody (2001) nos relata que a produção e a estética mesclavam temas e imagens da África Ocidental e da clássica joalheria portuguesa. Sendo os africanos exímios cunhadores de metais (em especial os Fanti-Achanti, notáveis conhecedores das técnicas de fundir bronze), não foi difícil a criação no Brasil de uma joalheria afro-brasileira. Produzidas em prata e ouro, representavam, em suas variações, a multiplicidade da fé. As negras carregavam em sua cintura e pescoço uma variedade de amuletos e patuás mágicos, representando os santos católicos, os orixás e os demais símbolos, cada qual com sua função:

as figas – peça de origem romana – representam o sincretismo de uma tradição europeia com os cultos fálicos africanos; as moedas servem para atrair dinheiro; os dentes protegem contra os inimigos, e as miniaturas dos produtos vendidos prenunciam prosperidade (LARA, s/d, *apud* DUNCAN; FARES, 2009, p.107,108)

Junto aos elementos da joalheria afro-brasileira, fundidos em metais nobres, encontravam-se uma variedade de outros elementos, como nos mostra Lody (2001):

Vistos isoladamente enquanto objetos de função invocatória, propiciatória, profilática, estão as bolas de louça, âmbar, coral, marfim, prata, juntamente com cilindros, pedaços de certas madeiras e dentes humanos e de animais, geralmente encastoados de prata, postos por argolas individuais na cintura, em panos enrolados, alguns da costa – ‘pano de alacá’ – em correntões de prata ou em tiras de couro entre demais materiais. (LODY, 2001, p. 19).

Ainda segundo Lody (2001, p. 37), “as pencas de balangandãs (...) e os amuletos, isolados ou em molhos, também nas cinturas, documentados por Debret e Carlos Julião no Rio de Janeiro, marcaram, sem dúvida, um momento da história cultural do homem africano no Brasil (...)”. Outros elementos eram encontrados nas pencas como figas, ‘agnus Dei’, crucifixos, imagens de santos católicos não sincretizados com orixás africanos, entre outros.

Além de seu papel ornamental, alguns adornos tinham a função de alertar aos senhores quanto à tentativa de fuga, com a adição de guizos em argolas presas às coxas e aos tornozelos. Por terem origem africana, o uso desses adereços veio a calhar aos senhores do Brasil (Chataigner, 2010).

Símbolos cristãos: a pomba ou os santos mártires ou todos os santos, como galo, também representando a vigilância, a pomba do Espírito Santo, de asas abertas e cruz feita com a cabeça e a cauda. São Jorge ou Oxocê, santo guerreiro e caçador, é representado pela lua, pela espada, pelo cão, pelo veado. São Jerônimo ou Xangô se representa pelo burro, pelo carneiro, pelo caju, o abacaxi e o milho. Santo Antônio, ou Ogum, pela faca, pelo porco. São Lázaro ou Omolu é representado pelo cão ou a fidelidade e, às vezes, também pelo porco. São Cosme e São Damião se representam pela moringa d’água. Santo Isidoro ou Omolu moço (São Lázaro), contenta-se com boi. São Bartolomeu no culto ‘caboclo’ tem o sol. Sant’Ana, ou mestra da Virgem, Nanã, tem por símbolo a palmatória. Nossa Senhora da Conceição ou Oxum fica com as uvas. A ferradura é o signo da felicidade; o coração, da paixão, se tem chamas, paixão ardente; as mãos dadas, da amizade, a romã é a humanidade. (PEIXOTO, 1945, *apud* LODY, 2001, p. 54).

Contudo, os adereços não tinham apenas a função de adorno ou magia. Havia também artefatos cujo uso ia além do alerta, pois serviam de punição para seu portador: o colar de ferro e a máscara de zinco.

Retratado por Debret, o colar de ferro era aplicado ao escravo quando esse demonstrava predisposição à fuga:

O colar de ferro tem vários braços em forma de ganchos, não somente com o intuito de torná-lo ostensivo, mas ainda para ser agarrado mais facilmente em caso de resistência, pois apoiando-se vigorosamente sobre o gancho a pressão inversa se produz do outro lado do colar, levantando com força o maxilar do preso; a dor é horrível e faz cessar qualquer resistência, principalmente quando a pressão é renovada com sacudidelas.

Alguns senhores mais bondosos, ou no caso de uma jovem negra fugitiva, contentam-se, na primeira vez, em colocar o colar de ferro, pois, de costume, em semelhantes circunstâncias, aplicam-se previamente cinquenta chicotadas; e o dobro em caso de reincidência. Pode-se aumentar o castigo acrescentando-se duas correntes de trinta a quarenta libras presas a argolas fixadas no tornozelo e outra à cintura. Sendo ainda criança o escravo, o peso das correntes é apenas de cinco a seis libras, fixando-se uma das extremidades no pé e outra a um cepo de madeira que ele carrega à cabeça durante o serviço. (...) (DEBRET, 2016, p. 299).

Por serem muitas vezes exímios ferreiros, habilidade muitas vezes aprendidas ainda na África, os negros eram muito requisitados na confecção das joias, mas como nos relata o artista, também na confecção desses adereços de suplício (FIGURA 31):

É principalmente na rua da Prainha, conhecida pelas suas serralharias, que se encontram certas lojas em que se fabricam esses instrumentos de punição: correntes, colares de todos os tamanhos, cangas em forma de compasso, bota de ferro e anjinhos com os quais se podem esmagar os polegares e de que se servem os capitães-do-mato para fazer o negro confessar o nome e o endereço do seu senhor.

Como todos os operários são escravos, esses aparelhos de suplício são forjados por eles próprios que não raro já os usam. Assim o escravo, tornado carrasco por desobediência ao senhor, mostra-se sem compaixão para com seus semelhantes pois, em última análise, os negros não passam de grandes crianças, cujo espírito é demasiado estreito para pensar no futuro, e são demais indolentes para se preocupar com ele.

O escravo tem apenas a inteligência do presente; é vaidoso, gosta de se distinguir por um enfeite qualquer: pena, folha. Embora com sentidos de uma agudeza perfeita, não é capaz dessa reflexão que leva a comparar as coisas e a tirar conclusões; um objeto que lhe repugna à vista provoca nele um arrepio generalizado e não raro uma risada nervosa e prolongada. (...) (DEBRET, 2016, p. 299).

FIGURA 30 – CASTIGO IMPOSTO AOS ESCRAVOS



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel; 22 x 14,5 cm, 1816-1831.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 189.

Ainda mais horripilante que os colares eram as máscaras de zinco (FIGURA 32), colocadas no rosto dos negros que tinham por hábito comer terra. Esse hábito que tinham alguns escravos é denominado geofagia e tinha como intuito provocar o enfraquecimento do corpo físico levando-o à morte caracterizando, portanto, uma forma de suicídio.

FIGURA 31 – VISITA A UMA CHÁCARA NOS ARREDORES DO RIO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel; 22 x 14,5 cm, 1828.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 179.

6.7 O USO DO SAPATO PELAS NEGRAS

Como já dito, o sapato era um importante elemento do vestuário de brancos e negros. O uso dele era indispensável, pois simbolizava liberdade. Ele era o distintivo entre escravos e libertos, tratando os negros, assim que alforriados, de rapidamente calçá-lo e não mais tirá-lo. Para evidenciar o apelo distintivo do sapato, os ex-escravos normalmente optavam por cores mais coloridas e chamativas. (VIDAL, 2015). Priore (2016) comenta que era comum ver crianças negras brincando completamente nuas, porém calçadas, para evidenciar sua alforria.

As negras podiam também trabalhar na casa dos senhores e, em virtude disso, seu traje muitas vezes se diferenciava dos trajes das negras de ganho. Chamadas por Lara (s/d, *apud* DUNCAN; FARES, 2009, p.107) de “negras bonecas”, vestiam-se à

moda europeia, com trajes espelhados ao de suas senhoras, como forma de exibição da riqueza e do status do senhor a quem pertenciam. Para isso, até o uso do sapato, cuja utilização era direito apenas das negras libertas, lhes era permitido para reforçar a aparência de opulência de seus senhores.

Diferenciavam de suas senhoras, pois essas, para manter distância, se adornavam ainda mais que suas escravas e se rendiam a todas as modas vindas da Europa. Porém, todo esse aparato não era suficiente para das negras “extirpar os traços da africanidade vivamente presente na altivez da tez escura, nos cabelos, nos dentes limados, nos corpos e rostos muitas vezes escarificados” (LARA, s/d, *apud* DUNCAN; FARES, 2009, p.107). Não havia roupa, adereço ou etiqueta que conferissem à mulher negra o mesmo lugar e respeito na sociedade que tinham as mulheres brancas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos concluir ter sido um empreendimento ousado fazer a análise do traje feminino retratado por Debret, devido à variedade de situações que ele retratou. Visto que não encontramos nenhum outro estudo que se aprofundasse na análise da obra do artista francês com foco no vestir, foi desafiador identificar todas as características da diversidade de mulheres que habitavam a cidade fluminense no período retratado pelo artista.

Sobre a análise conduzida, fez-se ainda necessário identificar os aspectos relevantes do vestir nos diferentes extratos da população feminina, com suas roupas, cores, preferências e adornos, identificando com os contextos sociais e culturais em que estavam inseridas e ao seu posicionamento frente a sociedade. A moda e o comportamento vestimentar destas mulheres eram elementos fundamentais para identificar seus papéis nessa sociedade tão estratificada.

Para tal, fez-se necessário compreender um pouco do universo do artista, as características estilísticas de seu trabalho, seus valores e seu papel de *viajante-ficante* estrangeiro em uma nação que ainda caminhava na busca por uma identidade.

Ao observar o vestir e os hábitos dessas mulheres do passado, foi possível constatar alguns hábitos no consumo de moda no Brasil hoje e a perpetuação de costumes e indumentárias já existentes no século XIX. Tal constatação é evidente nos trajes atuais, representativos da religiosidade afro-brasileira, e da significância do uso do sapato nessas religiões como sendo um distintivo hierárquico. Tais constatações provocam uma reflexão sobre a origem desse modo de vestir tido como brasileiro ou até mesmo afro-brasileiro, quando identificamos serem suas influências tão múltiplas, quanto à constituição da população aqui residente.

As mulheres que viveram na cidade fluminense no Oitocentos, brancas, mestiças ou negras, pobres ou ricas, participaram intimamente da organização daquela comunidade. Contribuiriam partilhando suas heranças culturais, suas habilidades técnicas e seus valores. Se moldaram e adaptaram as necessidades impostas pelas

condições de vida naquela sociedade, além de impulsionarem o desenvolvimento e a constituição da cultura material neste período de transição do país.

Embora elementos do traje de crioula não tenham acompanhado as dinâmicas da moda em pleno vigor na Europa e com grande adesão entre as classes abastadas no Brasil, não podemos deixar de considerar que essas peças do vestuário das negras crioulas e africanas eram objeto de plena representatividade e circulação entre as categorias negras e, ainda que contrariassem as tendências de moda, emergiam como peças de distinção e ornamentação.

As trocas culturais ocorridas entre todos esses povos que estiveram no Brasil são inegáveis, o que nos leva a concluir que o Brasil é, em seus usos e costumes, um país muito mais mestiço e africanizado do que poderíamos supor. Se buscamos por séculos negar essa influência, em detrimento das modas europeias, elas se consolidaram em nossos modos e gostos de uma maneira hoje indissociável de nossa cultura.

Nos ativemos aqui aos registros feitos pelo artista, mas sabemos que suas representações foram, em alguns momentos, muito generalistas, não dando conta da representação das inúmeras nuances africanas que aqui aportaram, ficando esta pesquisa para um outro momento.

Ficam também como sugestão para aprofundamento deste trabalho, algumas questões que não nos foram possíveis, como uma investigação mais abrangente sobre as padronagens africanas e afro-brasileiras (entre elas, as listras), uma maior investigação sobre os balangandãs, amuletos e demais elementos mágicos carregados por brancas e negras e ainda estudos das modelagens das vestes citadas.

A intenção do presente estudo foi revelar apenas mais uma pequena face do vestir no Brasil, ainda tão carente de pesquisas e com muito a ser elucidado.

REFERÊNCIAS

ACABAYA, Marlene Milan (coor. geral); e SIMÕES, Renata (org. do vol.), *Equipamentos, Usos e Costumes da Casa Brasileira*, Vol. III. Costumes, São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2001.

_____; e GUERRA, José Wilton; SIMÕES, Renata (org. do vol.), *Equipamentos, Usos e Costumes da Casa Brasileira*, Vol. IV. Objetos, São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2001.

_____; e GUERRA, José Wilton; PELLAES, Renata dos Santos (org. do vol.), *Equipamentos, Usos e Costumes da Casa Brasileira*, Vol. V. Equipamentos, São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2001.

ANAWALT, Patricia Rieff. *A história mundial da roupa*. São Paulo: Senac, 2011.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Livraria Martins Fontes LTDA., 1993, 1ª reimpressão.

BANDEIRA, Júlio (org.). *Jean-Baptiste Debret: caderno de viagem*. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

BANDEIRA, Júlio.; CORRÊA DO LAGO, Pedro. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017.

BARNARD, Malcolm. *Moda e Comunicação*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BRAGA, João. *História da Moda: uma narrativa*. 4. ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

BOUCHER, François. *História do Vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CARDOSO, Rafael (org.). *Castro Maya: colecionador de Debret*. São Paulo: Capivara; Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 2003.

CASTRO, Isis Pimentel de. Pintura, memória e história: a pintura histórica e a construção de uma memória nacional. *Revista de Ciências Humanas Florianópolis: EDUFSC, n.38, p., outubro de 2005*, Florianópolis, ano 2005, ed. 38, p. 335-352, 12 fev. 2019.

CHATAIGNER, Gilda. *História da Moda no Brasil*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2010.

CIDREIRA, Renata Pitombo. Boa Morte: primórdios e simbologia. In: _____ (org.). *As Vestes da Boa Morte*. Cruz das Almas - Bahia: Editora UFRB, 2015.

_____; RIBEIRO, Vanhise da Silva. A Revelação do Vestuário. In: _____ (org.). *As Vestes da Boa Morte*. Cruz das Almas - Bahia: Editora UFRB, 2015.

COPPOLA, Soraya Aparecida Álvares. *Nos Caminhos do Sagrado: conhecimento e valorização como conservação dos acervos têxteis arquiocesanos de Mariana/ MG e São Luiz/MA*. Orientador: Prof. Dr. Luiz Antônio Cruz Souza. 2012. 396 p. Tese (Doutorado em Arte) - Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG: Belo Horizonte, 2012.

COSTA, Thiago. *Brasil Pitoresco de Jean-Baptiste Debret: ou Debret, artista-viajante*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2015.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016.

DIAS, Elaine Cristina. *Debret, a pintura de história e as ilustrações de corte da "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil"*. Dissertação de mestrado, IFCH-UNICAMP: Campinas, 2001. Orientação: Luciano Migliaccio.

_____. *A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret*. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 14, n. 1, p. 243-261, Junho de 2006. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000100008&lng=en&nrm=iso. Acesso em 09 de janeiro de 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142006000100008>.

DUNCAN, Emilia; FARES, Cláudia. *Mulheres reais no Rio de dom João VI: modos de criação de uma exposição de moda*. Rio de Janeiro: Campo das Vertentes, 2009.

ECO, Umberto. O hábito fala pelo monge. In: *Psicologia do Vestir*. 3. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989, p. 3-20.

ETTE, Ottmar. Os caminhos do desejo. Coreografias de viagens: um ensaio sobre sua multidimensionalidade e as figuras fundamentais dos movimentos que coloca em cena. In: *Revista Humboldt*, Goethe Institut, n. 89, 2004.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Os Ofícios Mecânicos e os Escravos. In: EMANOEL, Araujo (curador). *Arte, Adorno, Design e a Tecnologia no Tempo da Escravidão*. São Paulo: Museu Afro Brasileiro, 2013.

FREYRE, Gilberto. *Modos de Homem e Modas de Mulher*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Sobrados e Mocambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Ed. Ilustrada, Companhia Editora Nacional. São Paulo, 1936.

_____. *Vida Social no Brasil nos Meados do Século XIX*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Artenova; Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1977.

FURTADO, Junia Ferreira. *LPH: Revista de História*, UFOP, n. 4, p.70-91, 1993/1994.

GARCIA, Carol. *Imagens Errantes: ambiguidade, resistência e cultura de moda*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

GRUZINSKI, Serge. "As novas imagens da América". In: STRAUMANN, Patrick. *Rio de Janeiro: cidade mestiça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 165-194.

HILL, Marcos César Senna. *Quem são os mulatos?* anotações sobre um assunto recorrente na cultura brasileira. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

_____. *"Mulatas" e negras pintadas por brancas: questões de etnia e gênero presentes na pintura modernista brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2017.

JULIÃO, Carlos; CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da; BIBLIOTECA NACIONAL (BRAZIL). *Riscos Iluminados de Figurinhos de Brancos e Negros dos Uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1960.

ITALIANO, Isabel; VIANA, Fausto. *Para Vestir a Cena Contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. 320 p.

KIDDER, Daniel Parrish; FLETCHER, James Cooley, *O Brasil e os Brasileiros*. São Paulo: Nacional, 1941.

LEITE, Ilka Boaventura. *Antropologia da Viagem: escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

LIMA, Valéria. *Uma Viagem com Debret*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. *J.-B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

LODY, Raul. *Cabelos de Axé: identidade e resistência*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004. 136 p.

_____. *Do Mucambo a Casa Grande: desenhos e pinturas de Gilberto Freyre*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.

_____. *Jóias de Axé: Fios de contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. 154 p.

_____. *Moda e História: as indumentárias das mulheres de fé*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015. 125 p.

_____. *O que que a bahiana tem: pano-da-costa e roupa de baiana*. Rio de Janeiro, RJ: Funarte, CNFCP, 2003.

MARQUES, Francisca. *Festa da Boa Morte: Identidade, Sincretismo e Música na religiosidade brasileira*: [on-line]. In: CONGRESSO VIRTUAL DE ANTROPOLOGIA

Y ARQUEOLOGÍA, 3, 2002. Disponível em:

<www.naya.org.ar/congresso2002/ponencias/francisca_marques.htm. Acesso em: 11/06/2007.

MATTOS, Regiane Augusto de. *História e Cultura afro-brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2009. 217 p.

MAXWELL, K. *Conjuração mineira: novos aspectos*. Estudos Avançados, 3(6), 04-24.1989. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8518>

MUMFORD, Lewis. *A cidade na História: suas origens, transformações e perspectivas*. 3ª edição brasileira – original 1961. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MUZZARELLI, Maria Giuseppina. IEAT - Grande Conferência. Belo Horizonte: UFMG, 2017. 1h 54 min 21 s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lxC7MwWj0oY>, Acesso em janeiro de 2018.

ORSI, Vivian; CARMO, Leonardo. Reflexões Sobre o Léxico e a Moda Do Século XIX. In: *MODA DOCUMENTA: Museu, Memória e Design 2015*. Anais do Congresso Internacional de Memória, Design e Moda, São Paulo, 2015. São Paulo: MIMo/Estação das Letras e Cores Editora, Ano 2. n 01. v. 01. p. 556-573.

PAIVA, Eduardo França. *Dar Nome ao Novo: Uma história lexical da Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII (as dinâmicas de mestiçagens e o mundo do trabalho)*. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Escravidão e Universo Cultural na Colônia: Minas Gerais, 1716 - 1789*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

PASTOUREAU, Michel. *Bleu: histoire d'une couleur*. Paris: Seuil, 2006.

_____. *O pano do diabo: uma história das listras e dos tecidos listrados*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. *Histórias Afro-Atlânticas: [vol 02] antologia*. São Paulo: MASP, 2018.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Organização Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

PEIXOTO, Afrânio. *Breviário da Bahia*. Rio de Janeiro, Agir, 1945.

PERROT, Philippe. *Le Dessus et les Dessous de la Bourgeoisie*, Paris: Fayard, 1981.

PESAVENTO, S. J. Imagens Francesas do Brasil no Século XIX: paisagens e panoramas". In: LEENHARDT, J. (org.). *A construção Francesa do Brasil*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008, p. 25-77.

PEZZOLO, Dinah Bueno. *Tecidos: história, tramas, tipos e usos*. Ed. 3. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

PRIORE, Mary del. *A carne e o sangue: a Imperatriz D. Leopoldina, D. Pedro I e Domitila, a marquesa de Santos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

_____. *Histórias da gente brasileira: volume 1: colônia*. Rio de Janeiro: Leya, 2016.

_____. *Histórias da gente brasileira: volume 2: império*. Rio de Janeiro: Leya, 2016a.

_____. *Histórias e conversas de mulher*. 2. ed. São Paulo: ed. Planeta, 2017.

PRIORE, Mary del; VENÂNCIO, Renato. *Uma Breve História do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2010.

RAMOS, Arthur. *As Culturas Negras*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da casa do Estudante do Brasil. s/d.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A Cidade e a Moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

REZZUTTI, Paulo. *Mulheres do Brasil: história não contada*. Rio de Janeiro: Leya, 2018.

RIBEIRO, Vanhise da Silva. *Moda Afro-crioula: notas sobre a composição da aparência negra do século XIX*. In: 14º Colóquio de Moda – 11ª Edição Internacional – 13º Fórum das Escolas de Moda Dorotéia Baduy – 5º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda, 2018. Anais (online). Curitiba, PR. Disponível em: <<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202018/Grupos%20de%20Trabalho/GT%2014%20-%20A%20Dimens%C3%A3o%20Est%C3%A9tica%20da%20Moda%20Apar%C3%Aancia,%20arte%20e%20sensibilidade/Vanhise%20Ribeiro%20-%20MODA%20AFRO-CRIOULA-%20NOTAS%20SOBRE%20A%20COMPOSI%C3%87%C3%83O%20DA%20APAR%C3%8ANCIA%20NEGRA%20DO%20S%C3%89CULO%20XIX.pdf>>. Acesso em: 04 de janeiro de 2019.

RODRIGUES, Mariana Christina de Faria Tavares. *Mancebos e Mocinhas: moda na literatura do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2010. SILVA, Valéria Piccoli Gabriel da. *Figurinhas de Brancos e Negros: Carlos Julião e o mundo colonial português*. Orientador: Profa. Dra. Ana Maria de Moraes Belluzo. 2010. 246 p. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Universidade de São Paulo – USP, São Paulo: 2010.

SABINO, Marco. *Dicionário de Moda*. Rio de Janeiro: Elsevier Editora LTDA, 2007.

SALMON, Xavier. *Imagens do Soberano: acervo do palácio de Versalhes*. São Paulo: Pinacoteca, 2007.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. *Sociabilidades Coloniais: entre o ver e o ser visto*. São Paulo: Estação das Cores e Letras, 2017. 208 p.

SCHWARCZ, L.M. *O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. 2ª Ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2014.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. 4ª Ed. tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

SOUZA, Gilda Rocha de Mello. *A Moda no Século XIX: ensaio de sociologia estética*. Separata da Revista do Museu Paulista, v. 5, 1951, p. 7-94.

_____. *O Espírito das Roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STALLYBRASS, Peter. *O Casaco de Marx: roupas, memória e dor*. 3ª. ed. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

TAUNAY, A. E. *A Missão Artística de 1816*. Coleção Temas Brasileiros. Vol 34. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1983.

TEIXEIRA LEITE, J. R. Leque. In: *O leque; seu tempo e sua linguagem*. Museu de Arte da Bahia, Salvador, BA, 1995. Catálogo de exposição.

TOBIAS, Monteiro. *História do Império: a elaboração da Independência*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp. 1981. Vol. 1 e 2.

VARELLA, Lili. *Meu Nome é Roupas: a pele como roupa e a roupa como pele*. *Revista Dobras*, v. 01, n. 01, p. 54-55, out. 2007. Disponível em <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/402/399>. Acesso em set. 2018.

VIDAL, Júlia. *O Africano que Existe em Nós Brasileiros: moda e design afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Babilonia Cultura Editorial: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

VITA, Ana Carlota R. *História da Maquiagem, da Cosmética e do Penteados: em busca da perfeição*. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2009.

VITENA, Joseane; CIDREIRA, Renata Pitombo. Boa Morte: turismocultural e midiaticização. In: CIDREIRA, Renata Pitombo (org.). *As Vestes da Boa Morte*. Cruz das Almas - Bahia: Editora UFRB, 2015.

VOLPI, Maria Cristina. Seria uma encomenda? O traje de grande gala de Leopoldina, 1ª Imperatriz do Brasil nas aquarelas de Jean-Baptiste Debret. In: *Revista Artis*, Lisboa, n. 03, p. 70-75, out. 2015a.

_____. Os Leques de Eugênia. In: *Moda Documenta: Museu, Memória e Design 2015*. Anais do Congresso Internacional de Memória, Design e Moda, São Paulo, 2015. São Paulo: MIMo/ Estação das Letras e Cores Editora, Ano 2, n.1, v.1., 2015b.

WILCKEN, Patrick. *Império à Deriva: a corte portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

WORSLEY, Harriet. *O Vestido de Noiva: inspiração fashion para noivas e estilistas*. Tradução: Dafne Melo. São Paulo: Publifolha, 2010.

ANEXOS

ANEXO 1 – ALVARÁ

Eu a rainha. Faço saber aos que este alvará virem: que sendo-me presente o grande número de fábricas, e manufaturas, que de alguns anos a esta parte se tem difundido em diferentes capitâneas do Brasil, com grave prejuízo da cultura, e da lavoura, e da exploração das terras minerais daquele vasto continente; porque havendo nele uma grande e conhecida falta de população, é evidente, que quanto mais se multiplicar o número dos fabricantes, mais diminuirá o dos cultivadores; e menos braços haverá, que se possam empregar no descobrimento, e rompimento de uma grande parte daqueles extensos domínios, que ainda se acha inculta, e desconhecida: nem as sesmarias, que formam outra considerável parte dos mesmos domínios, poderão prosperar, nem florescer por falta do benefício da cultura, não obstante ser esta a essencialíssima condição, com que foram dadas aos proprietários delas. E até nas mesmas terras minerais ficará cessando de todo, como já tem consideravelmente diminuído a extração do ouro, e diamantes, tudo procedido da falta de braços, que devendo empregar-se nestes úteis, e vantajosos trabalhos, ao contrário os deixam, e abandonam, ocupando-se em outros totalmente diferentes, como são os das referidas fábricas, e manufaturas: e consistindo a verdadeira, e sólida riqueza nos frutos, e produções da terra, as quais somente se conseguem por meio de colonos, e cultivadores, e não de artistas, e fabricantes: e sendo além disto as produções do Brasil as que fazem todo o fundo, e base, não só das permutações mercantis, mas da navegação, e do comércio entre os meus leais vassallos habitantes destes reinos, e daqueles domínios, que devo animar, e sustentar em comum benefício de uns, e outros, removendo na sua origem os obstáculos, que lhe são prejudiciais, e nocivos: em consideração de tudo o referido: hei por bem ordenar, que todas as fábricas, manufaturas, ou teares de galões, de tecidos, ou de bordados de ouro, e prata. De veludos, brilhantes, cetins, tafetás, ou de outra qualquer qualidade de seda: de belbutes, chitas, bombazinas, fustões, ou de outra qualquer qualidade de fazenda de algodão ou de linho, branca ou de cores: e de panos, baetas, droguetes, saietas ou de outra qualquer qualidade de tecidos de lã; ou dos ditos tecidos sejam fabricados de um só dos referidos gêneros, ou misturados, tecidos uns com os outros; excetuando tão somente aqueles dos ditos teares, e manufaturas, em que se tecem, ou manufaturam fazendas grossas de algodão, que servem para o uso, e vestuário

dos negros, para enfardar, e empacotar fazendas, e para outros ministérios semelhantes; todas as mais sejam extintas, e abolidas em qualquer parte onde se acharem nos meus domínios do Brasil, debaixo da pena do perdimento, em tresdobro, do valor de cada uma das ditas manufaturas, ou teares, e das fazendas, que nelas, ou neles houver, e que se acharem existentes, dois meses depois da publicação deste; repartindo-se a dita condenação metade a favor do denunciante, se o houver, e a outra metade pelos oficiais, que fizerem a diligência; e não havendo denunciante, tudo pertencerá aos mesmos oficiais. Pelo que: mando ao presidente, e conselheiros do Conselho Ultramarino; presidente do meu Real Erário; vice-rei do Estado do Brasil; governadores e capitães gerais, e mais governadores, e oficiais militares do mesmo Estado; ministros das Relações do Rio de Janeiro, e Bahia; ouvidores, provedores, e outros ministros, oficiais de justiça, e fazenda, e mais pessoas do referido Estado, cumpram e guardem, façam inteiramente cumprir, e guardar este meu alvará como nele se contém, sem embargo de quaisquer leis, ou disposições em contrário, as quais hei por derogadas, para este efeito somente, ficando aliás sempre em seu vigor.

FONTE: Disponível em

<<http://historiacolonial.an.gov.br/images/media/Junt%20da%20fazend%20COD439%20f27f27vf28.pdf>>. Acesso em julho de 2018.

ANEXO 02 - CASA DA DUQUESA DE CADAVAL OCUPADA PELO DUQUE DE LUXEMBURGO



Jean-Baptiste Debret, óleo sobre tela; 120,7 x 162,9 cm, 1816.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 68.

ANEXO 03 - PEDRA FUNDAMENTAL DO PALÁCIO DA DUQUESA DE CADAVAL EM LARANJEIRAS



Jean-Baptiste Debret, óleo sobre tela; 119 x 162,2 cm, 1816.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 72.

ANEXO 04 – RETRATO DA DUQUESA DE CADAVAL



Jean-Baptiste Debret

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 74.

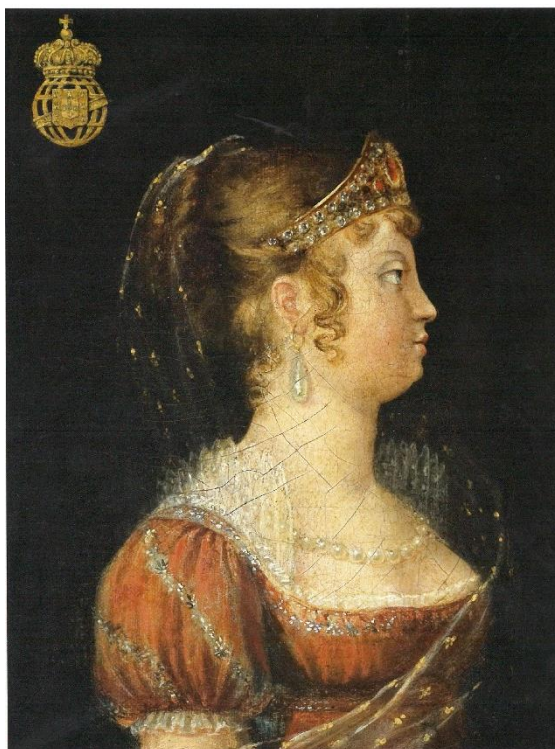
ANEXO 05 – MERCADO DE ESCRAVOS DO VALONGO



Jean-Baptiste Debret, óleo sobre tela; 33,5 x 44,5 cm, s/d.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 76.

ANEXO 06 – ESTUDO PARA RETRATO DE D. LEOPOLDINA



Jean-Baptiste Debret, óleo sobre tela; 22 x 18 cm, s/d.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 79.

ANEXO 07 – DESEMBARQUE DE D. LEOPOLDINA NO BRASIL



Jean-Baptiste Debret, óleo sobre tela; 44,5 x 69,5 cm, s/d.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 84.

ANEXO 08 – ESTUDO PARA REALIZAÇÃO DA TELA SOBRE O DESEMBARQUE DE D. LEOPOLDINA



Jean-Baptiste Debret.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 85.

ANEXO 09 – ACLAMAÇÃO DE D. PEDRO I



Jean-Baptiste Debret, óleo sobre tela; 46 x 69 cm, s/d.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 88.

ANEXO 10 – COROAÇÃO DE D. PEDRO I



Jean-Baptiste Debret, óleo sobre tela; 380 x 636 cm, 1828.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 92.

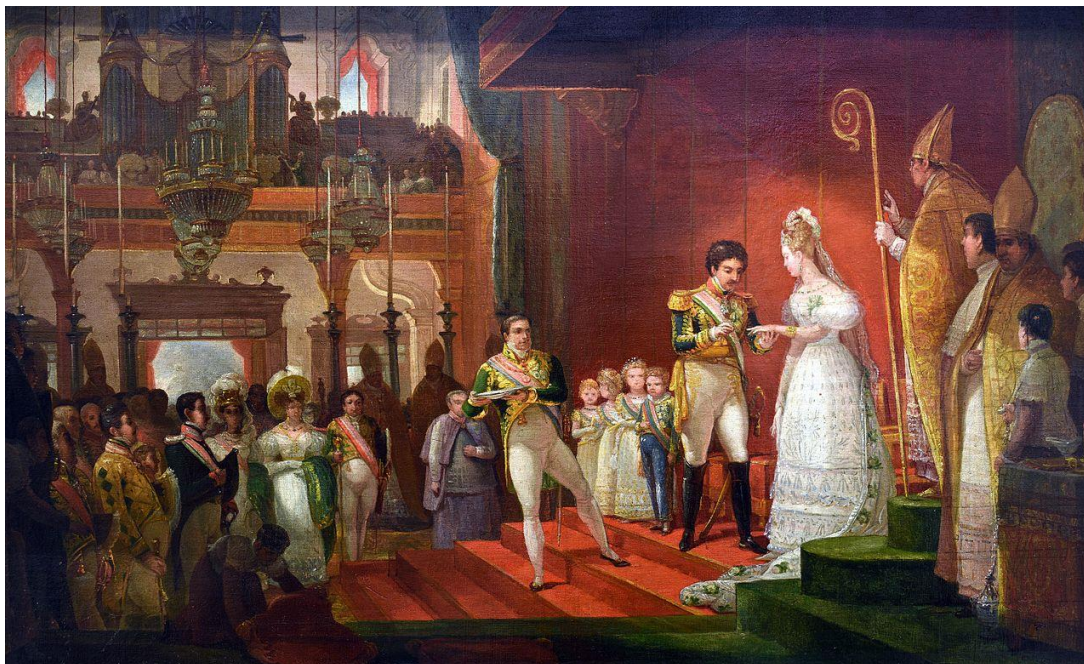
ANEXO 11 - TRAJE DE CORTE DE S.M.I CAROLINA LEOPOLDINA, PRIMEIRA IMPERATRIZ DO BRASIL



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 17 x 23,1 cm, 1826.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 96.

ANEXO 12 – CASAMENTO DE D. PEDRO I E D. AMÉLIA



Jean-Baptiste Debret, óleo sobre tela; 45 x 72,3 cm, 1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 98.

ANEXO 13 – RETRATO DA RAINHA CARLOTA JOAQUINA



Jean-Baptiste Debret

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 106.

ANEXO 14 – CABOCLAS LAVADEIRAS VIVENDO NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,5 x 21,8 cm, 1827.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.* 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 133.

ANEXO 15 – JOVENS NEGRAS INDO À IGREJA PARA SEREM BATIZADAS



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 18,3 x 23,5 cm, 1821.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.* 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 137.

ANEXO 16 – VENDEDOR DE FLORES E DE FATIAS DE COCO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 17,5 x 23,2 cm, 1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 138.

ANEXO 17 – UMA SENHORA INDO À MISSA NUMA CADEIRINHA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 17,5 x 22,6 cm, 1820-1825.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 139.

ANEXO 18 – UMA MANHÃ DE QUARTA-FEIRA SANTANA IGREJA
MÃE DOS HOMENS



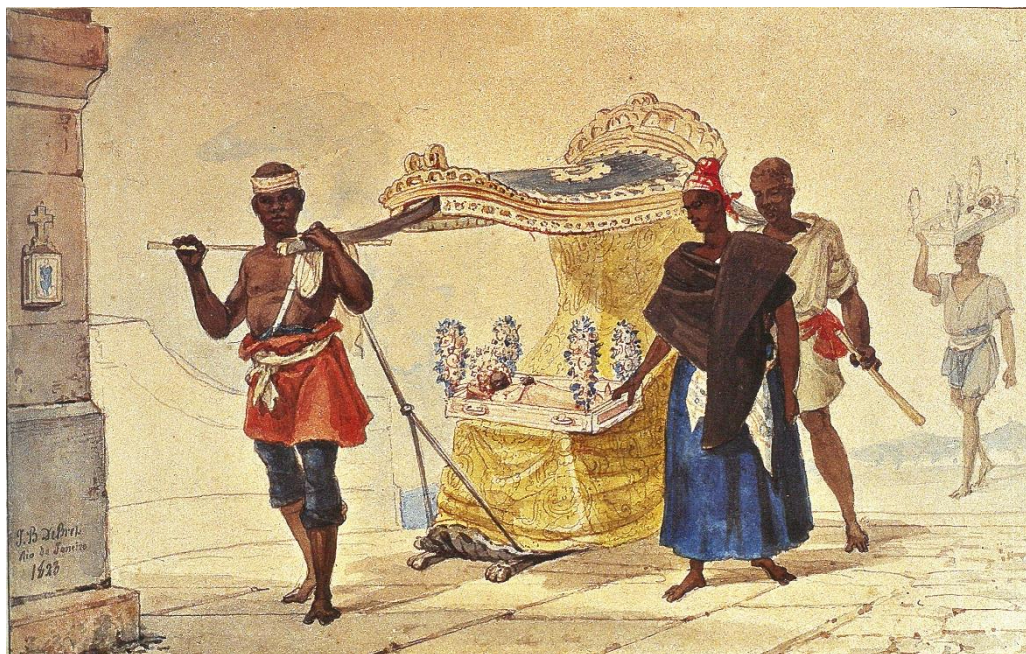
Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 14,8 x 22,9 cm, 1827.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 140.

ANEXO 19 – CADEIRINHA DE BAIANA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 14,5 x 20,4 cm, 1825.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 146.

ANEXO 20 – ANJINHO PRETO DE CADEIRINHA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 14,9 x 23,9 cm, 1823.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.* 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 147.

ANEXO 21 – ENTERRO DE UMA NEGRA CATÓLICA CHEGANDO À IGREJA DA LAMPADOSA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,3 x 22 cm, 1826.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.* 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 148.

ANEXO 22 – QUEIMA DE JUDAS



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 17 x 23,5 cm, 1823.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 149.

ANEXO 23 – VELHO CONVALESCENTE INDO À IGREJA PARA CUMPRIR



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,8 x 21,9 cm, 1826.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 150.

ANEXO 24 – UMA BRASILEIRA MULATA INDO PASSAR AS FESTAS
DE NATAL NO CAMPO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,3 x 22,6 cm, 1826.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 152.

ANEXO 25 – COLETA DE ESMOLAS PARA A IGREJA DO ROSÁRIO.
PORTO ALEGRE



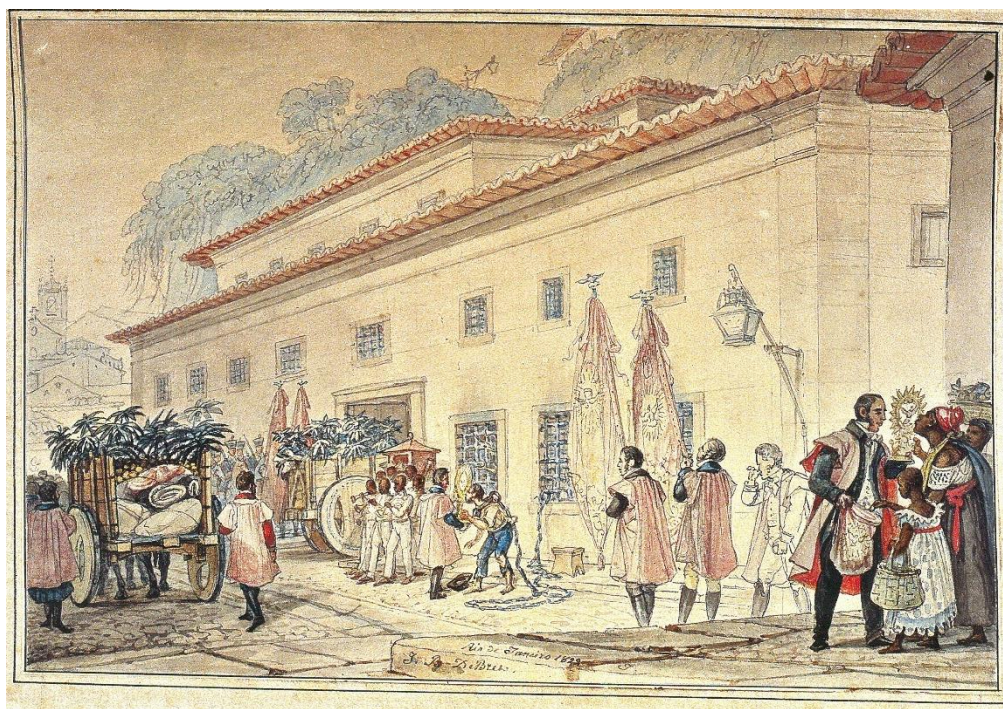
Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 14,7 x 20 cm, 1828.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 155.

ANEXO 26 – PRESENTES DE NATAL



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,5 x 21,7 cm, 1827.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.* 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 156.

ANEXO 27 – CARROS DE BOIS COM ALIMENTOS PARA PRESOS



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 16,2 x 23,3 cm, 1822.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.* 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 158.

ANEXO 28 – PRIMEIRAS OCUPAÇÕES DA MANHÃ



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 18,7 x 24,2 cm, 1826.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 159.

ANEXO 29 – VOTO D'UMA MISSA PEDIDA COMO ESMOLA



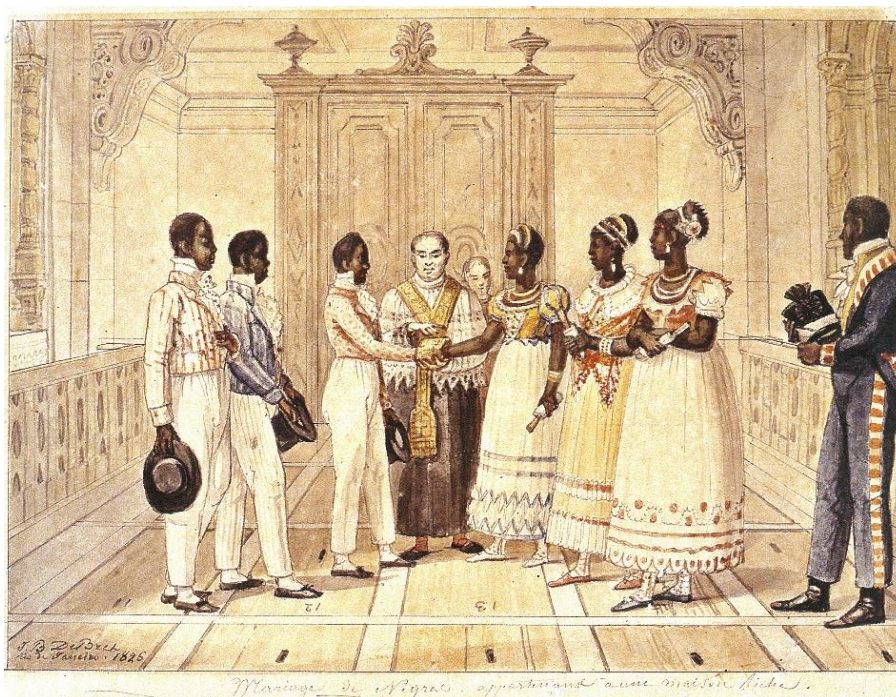
Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 16,1 x 22,1 cm - 1826.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 160.

ANEXO 30 - COLETA DE ÓBULOS PARA A FESTA DO ESPÍRITO SANTO NOS PRIMEIROS DIAS DE JULHO. FESTA DO REI DIVINO.



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,5 x 21,3 cm - 1826.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 161.

ANEXO 31 - CASAMENTO DE NEGROS PERTENCENTES A UMA FAMÍLIA RICA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,7 x 21,6 cm - 1826.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 163.

ANEXO 32 – ANJINHO VOLTANDO DE UMA PROCISSÃO CONDUZIDO POR UM MEMBRO DA CONFRARIA DE N. S. DO CARMO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15 x 22,9 cm - 1825.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 162.

ANEXO 33 - CARNAVAL



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15 x 23 cm - 1823.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 164.

ANEXO 34 – O VELHO ORFEU AFRICANO (ORICONGO)



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,6 x 21,5 cm - 1826.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 166.

ANEXO 35 – ESCOLA DE MENINAS



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,2 x 21,3 cm - 1826.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 168.

ANEXO 36 – EMPREGADO DO GOVERNO SAINDO A PASSEIO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 19,2 x 24,5 cm - 1825.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 169.

ANEXO 37 – CIGANOS A CAMINHO DO CAMPO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 16,2 x 21 cm - 1823.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 170.

ANEXO 38 – AS VÊNUS NEGRAS DO RIO DE JANEIRO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 17 x 22,5 cm - 1830.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 172.

ANEXO 39 – UMA TARDE NA PRAÇA DO PALÁCIO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,5 x 21,4 cm - 1826.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 173.

ANEXO 40 – UMA TARDE NA PRAÇA DO PALÁCIO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 16,5 x 23,9 cm - 1823.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 174.

ANEXO 41 – VOLTA À CIDADE DE UM PROPRIETÁRIO DE CHÁCARA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 16,2 x 24,5 cm - 1822.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 175.

ANEXO 42 – UMA SENHORA DE ALGUMAS POSSES EM SUA CASA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 16,2 x 23 cm - 1823.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa*. 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 176.

ANEXO 43 – UM JANTAR BRASILEIRO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,9 x 21,9 cm - 1827.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa*. 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 177.

ANEXO 44 – VISITA A UMA CHÁCARA NOS ARREDORES DO RIO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,1 x 21,1 cm - 1828.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 179.

ANEXO 45 – FAMÍLIA POBRE RECOLHENDO O PRODUTO DO TRABALHO DA NEGRA VELHA QUE CARREGA ÁGUA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 16 x 21,9 cm - 1827.

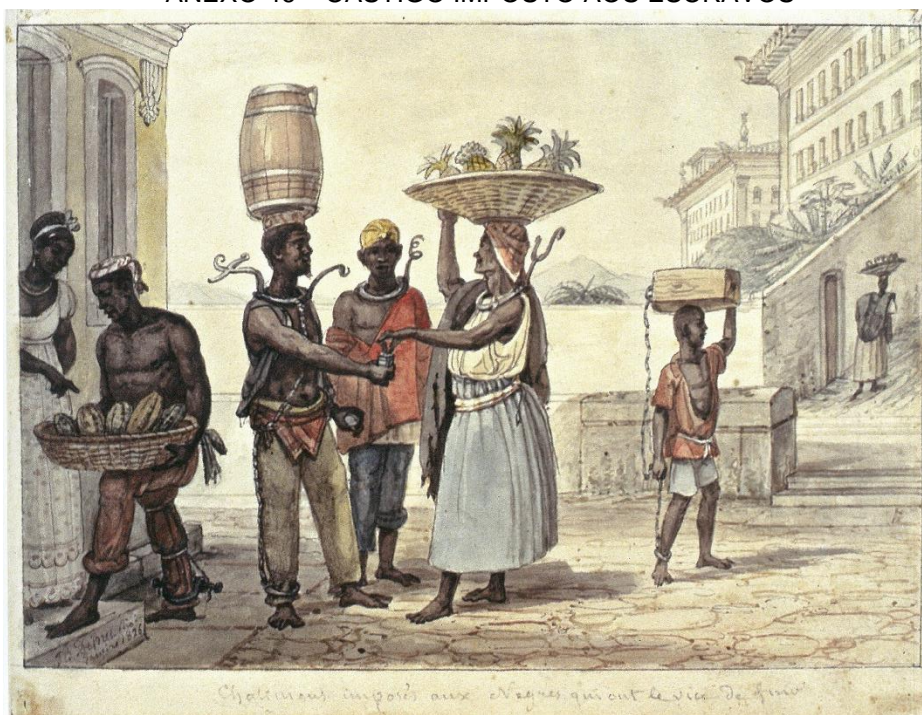
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 182.

ANEXO 45 – INTERIOR DE UMA CASA DE CIGANOS



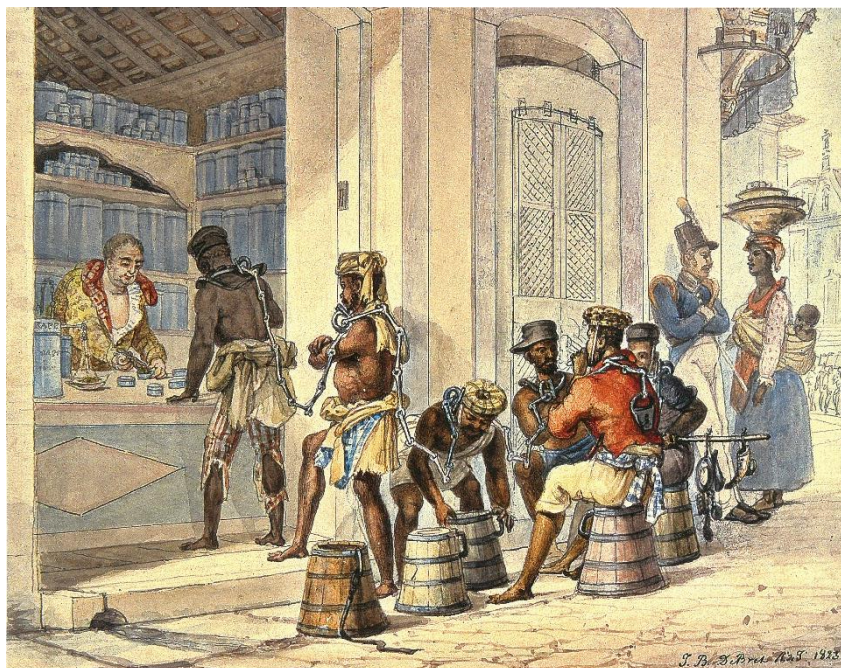
Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 17,7 x 23 cm - 1823.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 183.

ANEXO 46 – CASTIGO IMPOSTO AOS ESCRAVOS



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 22 x 14,5 cm – 1816-1831.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 189.

ANEXO 47 – LOJA DE RAPÉ



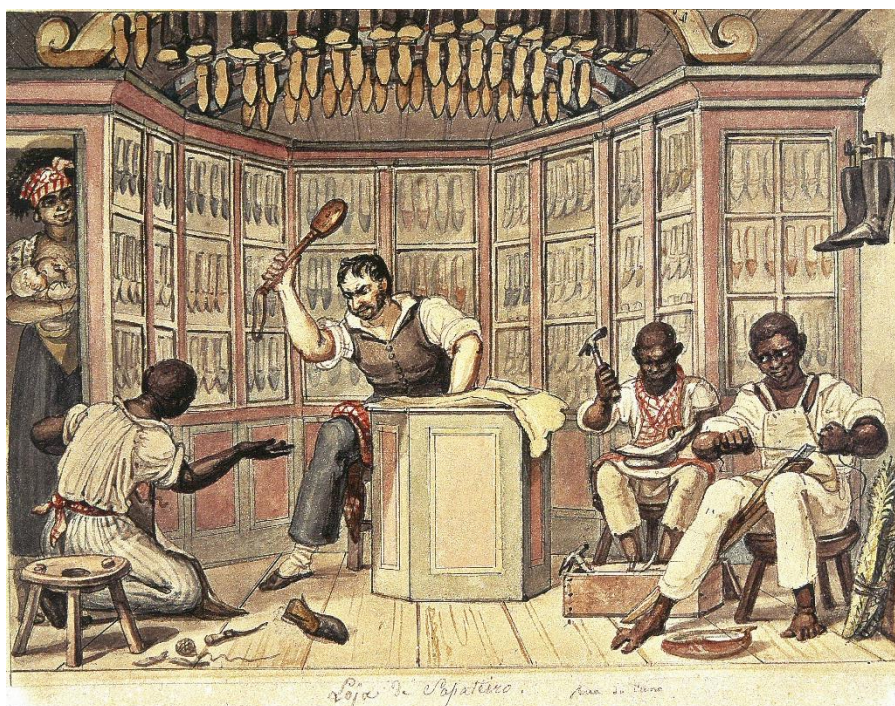
Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 18,3 x 23 cm – 1823.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 190.

ANEXO 48 – NEGRA VENDENDO FOLHA DE BANANEIRA



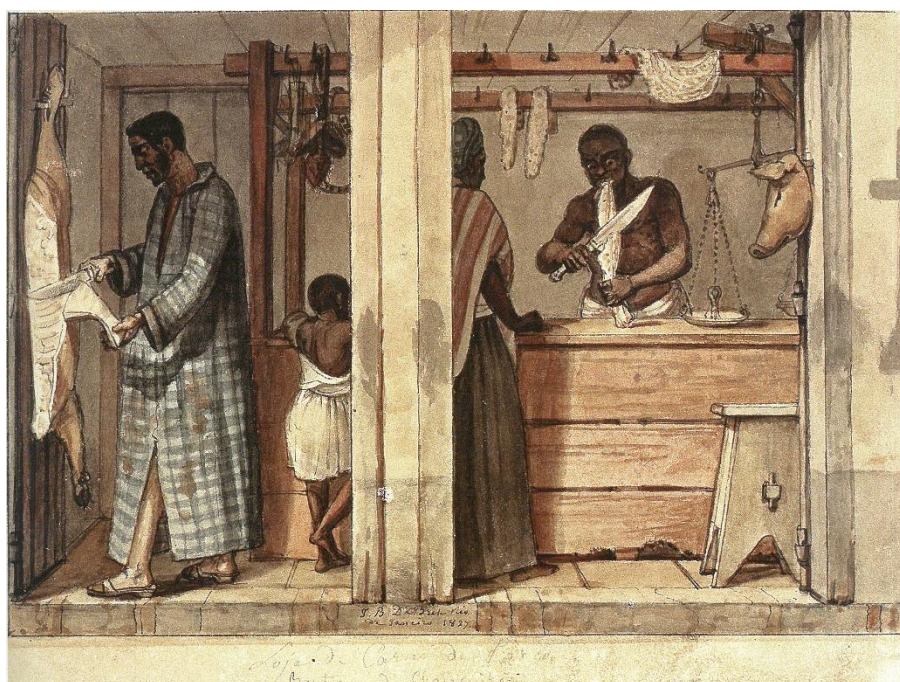
Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 17,2 x 20,2 cm – 1823.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 191.

ANEXO 49 – LOJA DE SAPATEIRO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 16,7 x 23,1 cm – 1820-1830.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 194.

ANEXO 50 – LOJA DE CARNE DE PORCO



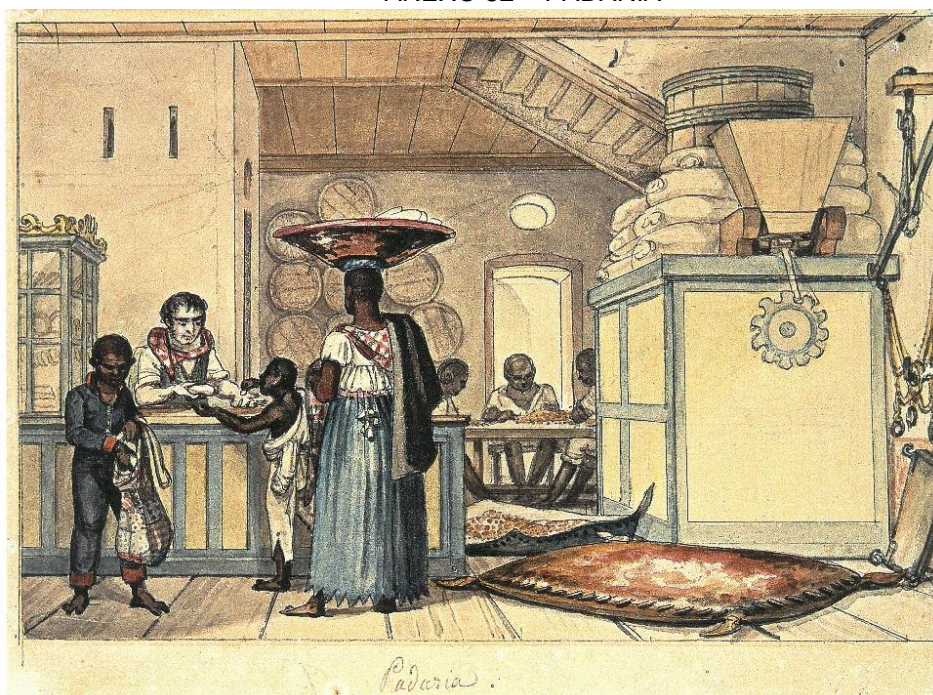
Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,5 x 22,5 cm – 1827.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 195.

ANEXO 51 – ANGU DE QUITANDEIRA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 16,2 x 22,4 cm – 1826.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 196.

ANEXO 52 – PADARIA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,2 x 22 cm – 1820-1830.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 197.

ANEXO 53 – LOJA DE BARBEIRO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 18 x 24,5 cm – 1821.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 198.

ANEXO 54 – QUITANDEIRAS DE DIVERSAS QUALIDADES



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 14,8 x 22,3 cm – 1826.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 199.

ANEXO 55 – VENDEDORES DE PASTEL, MANOÉ, PUDIM QUENTE E SONHO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,8 x 22 cm – 1826.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 200.

ANEXO 56 – MOCOTÓS PELADOS, BOLOS DA BAHIA E POLVILHOS DE FORMA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,1 x 21,6 cm – 1826.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 201.

ANEXO 57 – VENDEDORAS DE PÃO DE LÓ



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 16,3 x 20,8 cm – 1826.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 202.

ANEXO 58 – NEGRAS LIVRES, UMA QUITANDEIRA E AS OUTRAS OPERÁRIAS NOS MAGAZINES FRANCESES



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 16 x 21,8 cm – 1827.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 203.

ANEXO 59 – CAFFÉ TORRADO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,4 x 19,6 cm – 1826.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 204.

ANEXO 60 – NEGRA COM TATUAGENS VENDENDO CAJU



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,7 x 21,6 cm – 1827.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 205.

ANEXO 61 – VENDEDOR DE PÓ DE SAPATO E VENDEDOR DE TRIPAS



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 16,2 x 21 cm – 1826.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.* 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 208.

ANEXO 62 – NEGRA COMPRANDO ARRUDA PARA PRESERVAR DO MAU



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,6 x 21,6 cm – 1827.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.* 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 210.

ANEXO 63 – BANHA DE CABELLOS BEM CHEIROSA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,8 x 21,9 cm – 1827.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 211.

ANEXO 64 – ALUÁ, LIMÕES DOCES E CANAS-DE-AÇÚCAR, OS REFRESCOS
USUAIS NAS TARDES DE VERÃO

Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,3 x 21,2 cm – 1826.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 212.

ANEXO 65 – PRETA VENDENDO MILHO VERDE



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 15,2 x 21 cm – 1820.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.* 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 213.

ANEXO 66 – CARREGADORES DE LEITE VINDO PARA A CIDADE



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 16,2 x 22,5 cm – 1827.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.* 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 225.

ANEXO 67 – CASA PARA ALUGAR E CAVALO E CABRITO À VENDA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 17,6 x 25,6 cm – 1827.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 252.

ANEXO 68 – OFICIAL DA CORTE INDO AO PALÁCIO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 19,1 x 23,4 cm – 1822.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 255.

ANEXO 69 – LAVADEIRAS DO RIO DAS LARANJEIRAS



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 16,6 x 22,3 cm – 1826.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 260.

ANEXO 70 – D. JOÃO VI E D. CARLOTA JOAQUINA



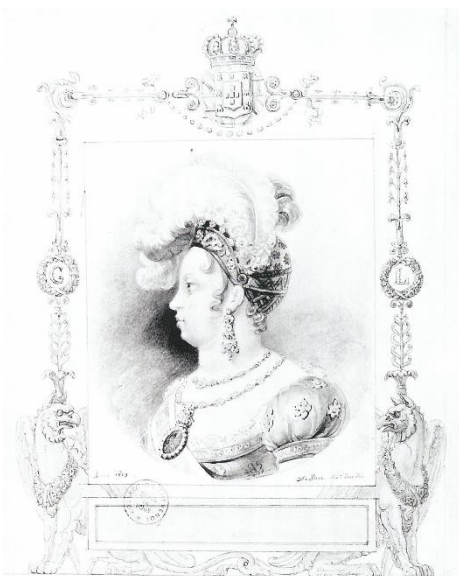
Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 12,4 x 13,6 cm – 1818.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 333.

ANEXO 71 – D. PEDRO I E D. LEOPOLDINA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 12,4 x 14,2 cm – 1818.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 333.

ANEXO 72 – RETRATO DA IMPERATRIZ D. LEOPOLDINA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 27 x 21 cm – 1819.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 335.

ANEXO 73 – ESTUDO DE INDUMENTÁRIA PARA O TEATRO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 14,4 x 9,5 cm – 1829.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.* 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 344.

ANEXO 74 – ARQUIDUQUESA LEOPOLDINA, PRIMEIRA IMPERATRIZ DO BRASIL



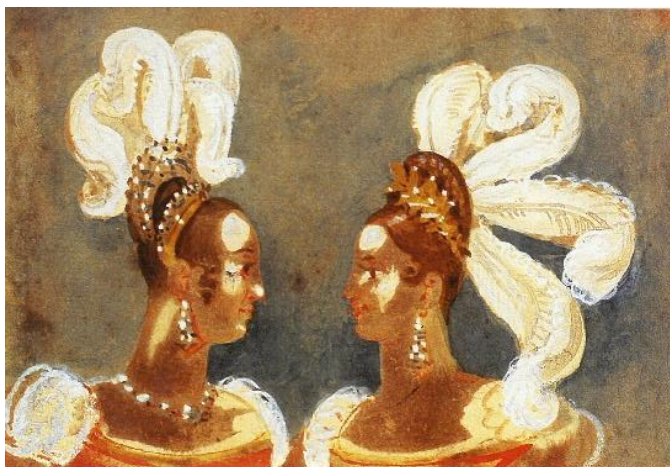
Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 17,4 x 14,9 cm – 1817.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.* 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 348.

ANEXO 75 – LEQUE COMEMORATIVO COM A EFÍGIE DO PRÍNCIPE DOM PEDRO
POR OCASIÃO DO FICO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 26,5 x 51 cm – 1822.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 348.

ANEXO 76 - DAMAS DA CORTE



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 9 x 13,3 cm – 1817-1829.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 350.

ANEXO 77 – JOVENS DA ELITE - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela e lápis sobre papel, 8,7 x 13,1 cm – 1817-1829.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 350.

ANEXO 78 – JOVENS DA ELITE



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 9 x 13,3 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 350.

ANEXO 79 – VESTIMENTAS DAS DAMAS DA CORTE ATÉ ABRIL DE 1821



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 16,1 x 10 cm – 1821.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 351.

ANEXO 80 – IMPERATRIZ LEOPOLDINA



Jean-Baptiste Debret, aquarela e lápis sobre papel, 18 x 23 cm – 1822.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 351.

ANEXO 81 – DUAS DAMAS DA CORTE EM GRANDE GALA



Jean-Baptiste Debret, aquarela e lápis sobre papel, 15,8 x 22 cm – 1826.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 351.

ANEXO 82 – VESTIMENTA DA CORTE IMPERIAL DO BRASIL ADOTADA PARA O DIA DA ACLAMAÇÃO – 12 DE OUTUBRO DE 1822



Jean-Baptiste Debret, aquarela e lápis sobre papel 16,2 x 12,5 cm – 1822.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.* 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 351.

ANEXO 83 – TIPOS DE NEGRAS



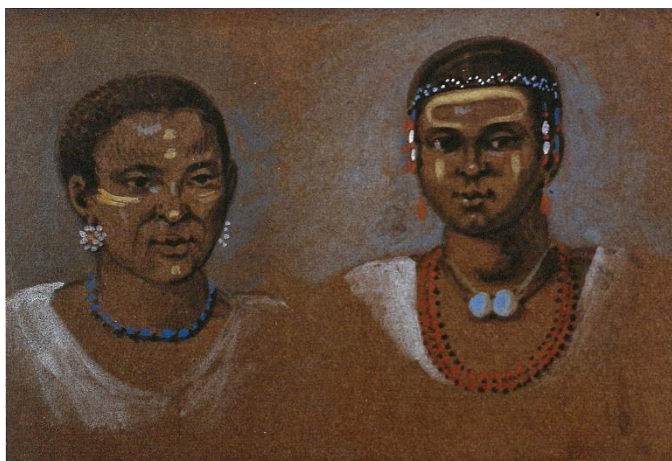
Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 9,7 x 16,4 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.* 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 392.

ANEXO 84 – TIPOS DE NEGRAS



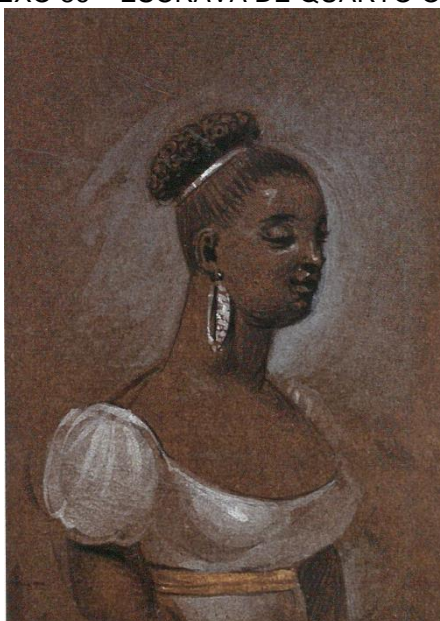
Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,2 x 18,4 cm – 1817-1829.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.* 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 392.

ANEXO 85 – PRETA VENDEDORA DE LEGUMES - ESTUDO



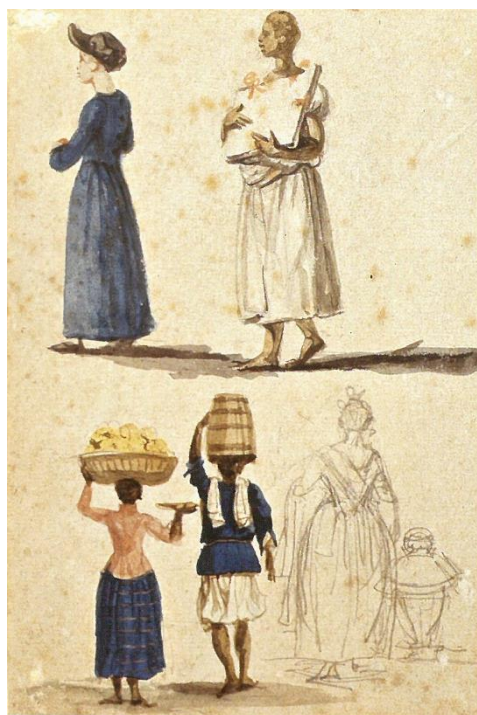
Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 8,7 x 13,4 cm – 1817-1829.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.* 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 393.

ANEXO 86 – ESCRAVA DE QUARTO OU MUCAMA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 8,8 x 6,2 cm – 1817-1829.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.* 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 393.

ANEXO 87 – MENINA INDO À ESCOLA COM SUA ESCRAVA, VENDEDORA E CARREGADOR DE ÁGUA - ESTUDO



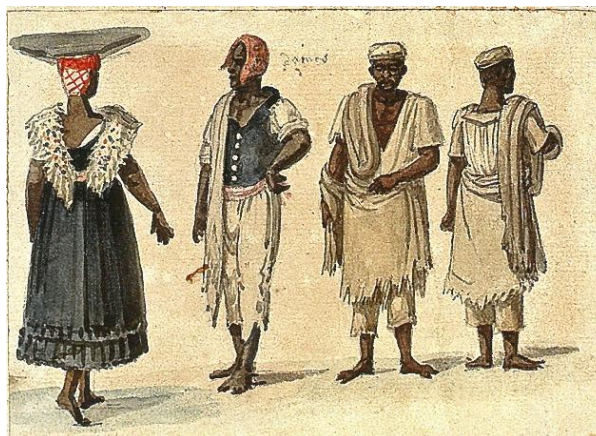
Jean-Baptiste Debret, aquarela e lápis sobre papel 13,9 x 9,3 cm – 1817-1829.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.* 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 394.

ANEXO 88 – NEGRO VENDEDOR E NEGRA VENDEDORA DE MILHO VERDE



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 7,7 x 7,7 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 395.

ANEXO 89 – TIPOS DE NEGROS - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,5 x 14,2 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 395.

ANEXO 90 – NEGRAS LIVRES E FIGURAS ENVOLTAS EM MANTILHA - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 7 x 7,5 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 395.

ANEXO 91 – NEGRA VENDEDORA E NEGROS PUXANDO O CARRO



Jean-Baptiste Debret, aquarela e lápis sobre papel 7 x 7,5 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 396.

ANEXO 92 – MINEIRO, NEGRA CARREGANDO CANA E ESCRAVO - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10 x 11,7 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 398.

ANEXO 93 – MINEIRO, NEGRA CARREGANDO CANA E ESCRAVO - ESTUDO



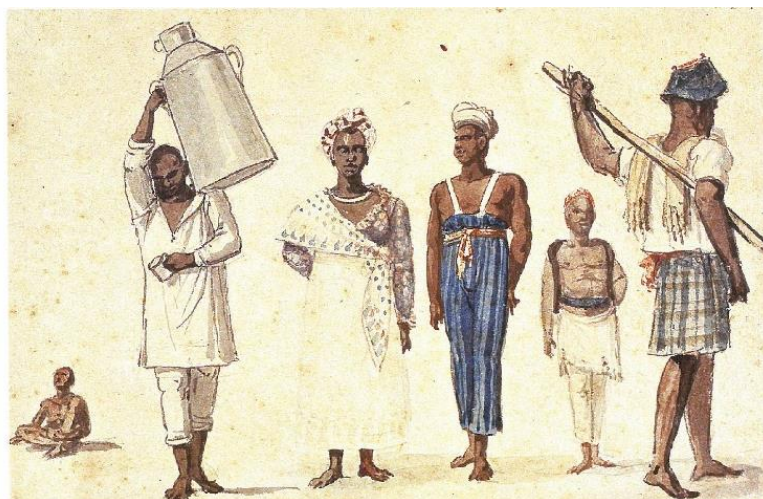
Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,3 x 11 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 400.

ANEXO 94 – VESTUÁRIO - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,2 x 11,8 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 400.

ANEXO 95 – GRUPO DE NEGROS - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 14,3 x 21 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 401.

ANEXO 96 – INDUMENTÁRIA DE MULHERES NEGRAS



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 9,7 x 19,9 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 401.

ANEXO 97 – INDUMENTÁRIA DE MULHERES NEGRAS



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,2 x 19,3 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 401.

ANEXO 98 – TIPOS DE VENDEDORAS - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 8,1 x 13,1 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 402.

ANEXO 99 – NEGRA LIVRE QUITANDEIRA E NEGRO CARREGADOR - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 8,3 x 13,9 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 403.

ANEXO 100 – NEGRA LIVRE QUITANDEIRA E NEGRO CARREGADOR - ESTUDO



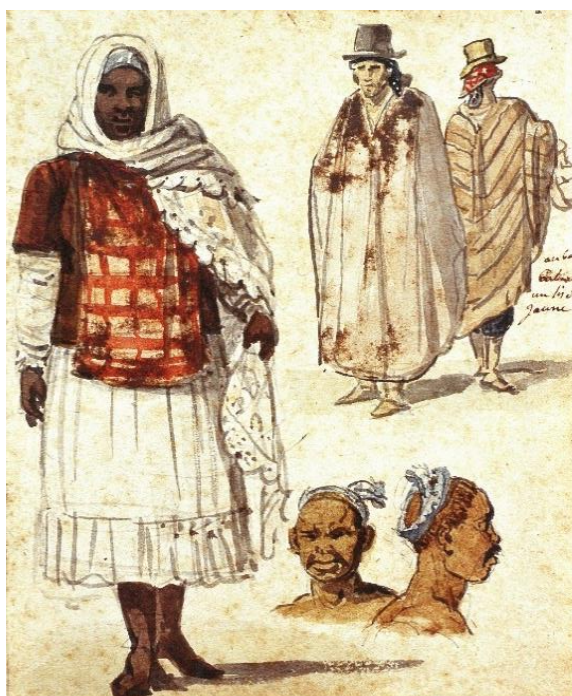
Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 14,2 x 21,3 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 403.

ANEXO 101 – TIPOS DE INDUMENTÁRIA - ESTUDO



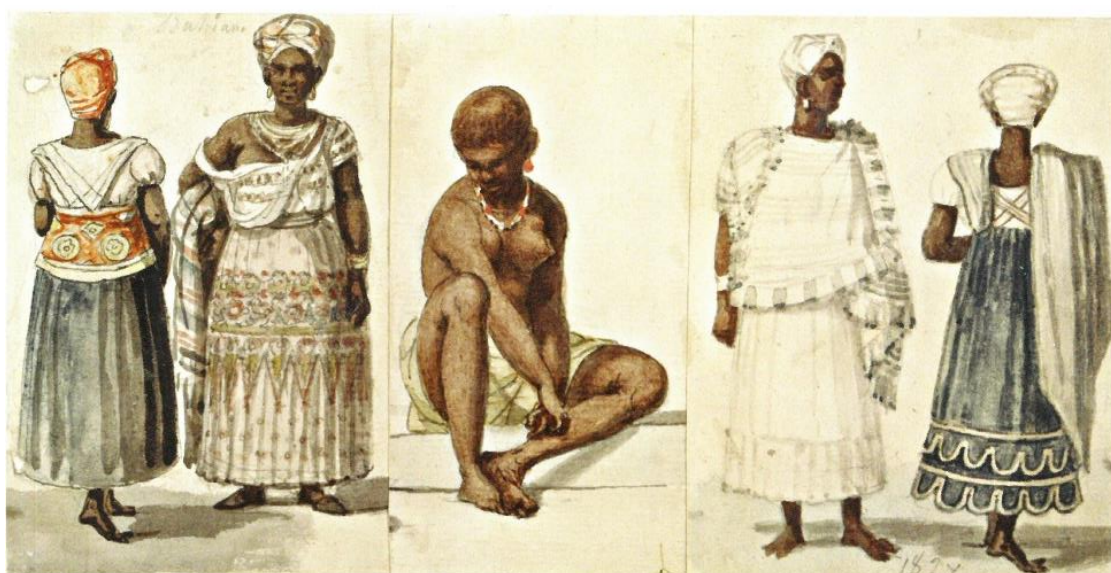
Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 8,5 x 12,3 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 404.

ANEXO 102 – NEGRA COM XALE, HOMEM COM PONCHO E CABEÇAS DE
ESCRAVOS NEGROS - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 13,7 x 10,3 cm – 1817-1829.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 405.

ANEXO 103 – BAIANAS



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10 x 19,5 cm – 1817-1829.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa.*
1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 406.

ANEXO 104 – LAVADEIRA, MENINAS, DAMAS DE SÃO PAULO, NEGRO, NEGRA LIVRE E CANOA - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16,5 x 10,5 cm – 1828.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 406.

ANEXO 105 – TIPOS DE NEGROS - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 8,1 x 13,9 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 408.

ANEXO 106 – TIPOS DE NEGROS - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 8,1 x 13,9 cm – 1817-1829.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 408.

ANEXO 107 – TIPOS DE NEGROS – ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 8,1 x 13,9 cm – 1817-1829.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 408.

ANEXO 108 – TIPOS DE NEGRA – ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 5,3 x 7,2 cm – 1817-1829.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 409.

ANEXO 108 – NEGRA COM PANO - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 8,1 x 13,9 cm – 1817-1829.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 409.

ANEXO 109 – TIPOS DE NEGROS - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 8,1 x 13,9 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 409.

ANEXO 110 – MINEIROS E MULHERES DE MINAS - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,1 x 14,1 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 410.

ANEXO 110 – INDUMENTÁRIA DE NEGRA - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 8,6 x 12,3 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 411.

ANEXO 111 – NEGRO VENDEDOR DE PERIQUITOS - ESTUDO

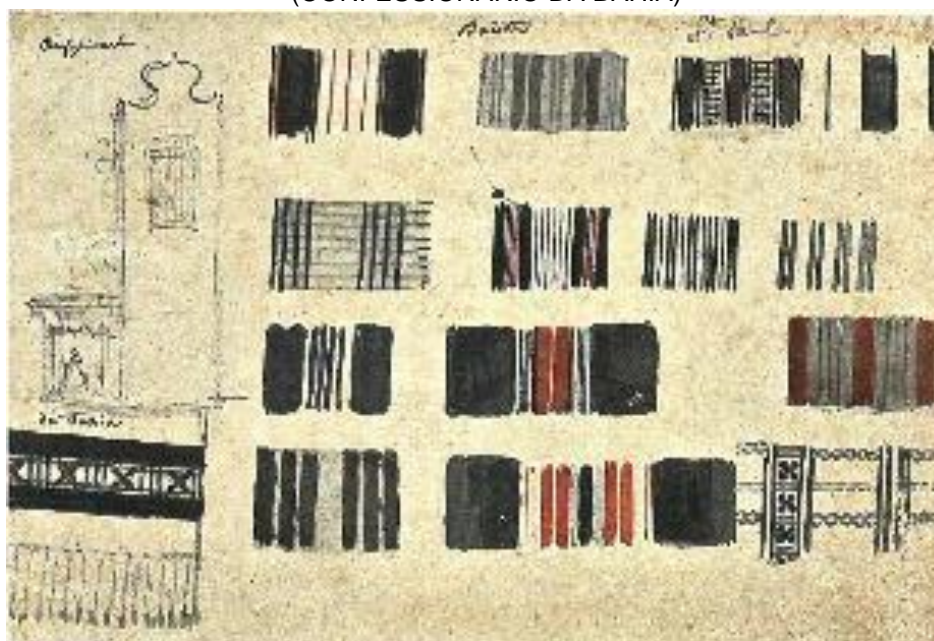


Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,1 x 7,9 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 411.

ANEXO 112 – BAIANA, NEGROS E CRIANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 14 x 21,1 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 412.

ANEXO 113 – CONFESSIONÁRIO E PANOS DE BEATAS
(CONFESSIONÁRIO DA BAHÍA)

Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 13,8 x 20,1 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 412.

ANEXO 114 – MULHER DE MINEIRO, NEGRA MINA DA BAHIA E MULHER DE SANTA CATARINA - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 14,1 x 20,7 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 412.

ANEXO 114 – LAVADEIRAS - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,1 x 7,6 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 413.

ANEXO 115 – NEGRAS VELHAS - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,1 x 12,3 cm – 1817-1829.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 413.

ANEXO 115 – NEGRAS TRABALHANDO NA ROÇA - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 9,7 x 12,4 cm – 1817-1829.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 413.

ANEXO 116 – NEGRAS E NEGRO DE GANHO - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,2 x 13,3 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 414.

ANEXO 117 – TIPOS DE NEGROS - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 11 x 19,9 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 415.

ANEXO 118 – TIPOS DE NEGROS E TROPEIROS - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 19,8 x 10,4 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 415.

ANEXO 119 – TIPOS DE INDUMENTÁRIAS DE NEGRAS - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,5 x 14,4 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 416.

ANEXO 120 – NEGRAS BAIANAS - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16,5 x 13,1 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 416.

ANEXO 121 – VESTIMENTAS DE ESCRAVAS - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,1 x 13,4 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 416.

ANEXO 122 – NEGRA COM CRIANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 7,9 x 5,6 cm – 1817-1829.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 416.

ANEXO 123 – NEGRA VENDEDORA DE BEBIDA - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10 x 6,8 cm – 1817-1829.
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 417.

ANEXO 124 – NEGROS DE GANHO E NEGRA CEGA - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 7,3 x 14,3 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 417.

ANEXO 125 – INDUMENTÁRIA DE NEGRAS VENDEDORAS - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,2 x 10,4 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 417.

ANEXO 126 – NEGROS - ESTUDO



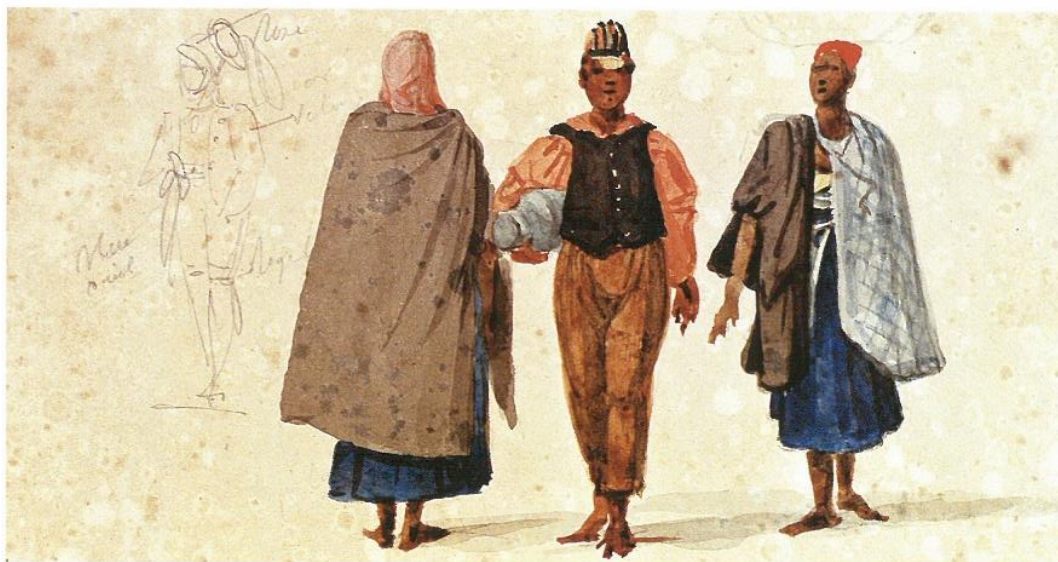
Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 8,7 x 12,4 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 417.

ANEXO 127 – TIPOS DE NEGROS - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,1 x 14,3 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 418.

ANEXO 128 – FIGURAS DE VENDEDORA E VENDEDOR - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 11,1 x 18,8 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 418.

ANEXO 129 – CAÇADORES DE ÍNDIOS DO SUL, DIVERSOS TIPOS DE NEGROS - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,9 x 19,5 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 418.

ANEXO 130 – NEGRAS E NEGROS DIVERSOS



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 7,8 x 13,8 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 419.

ANEXO 131 – TIPOS DE NEGROS



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 7,6 x 13,8 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 419.

ANEXO 132 – TIPOS DE NEGROS



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 9,7 x 15,6 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 419.

ANEXO 133 – NEGRA - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 7 x 9,6 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 420.

ANEXO 134 – ESMOLER CEGO E MINEIRA - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 8,8 x 13 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 420.

ANEXO 135 – NEGRA MENDIGA - ESTUDO

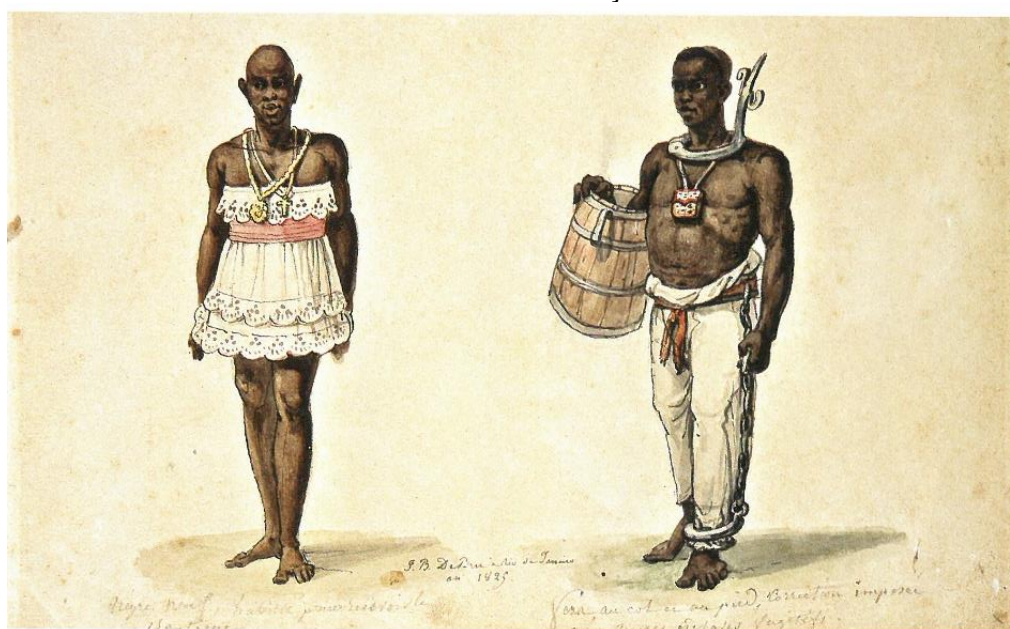


Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 14,3 x 21,2 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 421.

ANEXO 136 – TIPOS DE NEGROS - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,1 x 18,3 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 421.

ANEXO 137 – NEGRO NOVO VESTIDO PARA RECEBER O BATISMO
FERRO NO PESCOÇO E NO PÉ

Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 15,8 x 23,1 cm – 1826.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 426.

ANEXO 138 – NEGRA QUITANDEIRA E NEGRO CARREGADOR



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1826.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 426.

ANEXO 139 – O CARNET DA BIBLIOECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 428.

ANEXO 140 – O CARNET DA BIBLIOECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 428.

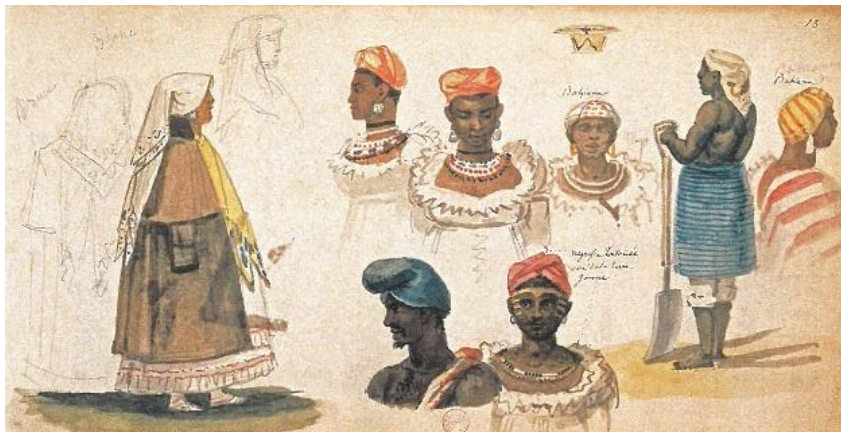
ANEXO 141 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 430.

ANEXO 142 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm - 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 431.

ANEXO 143 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm - 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 431.

ANEXO 144 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 431.

ANEXO 145 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 431.

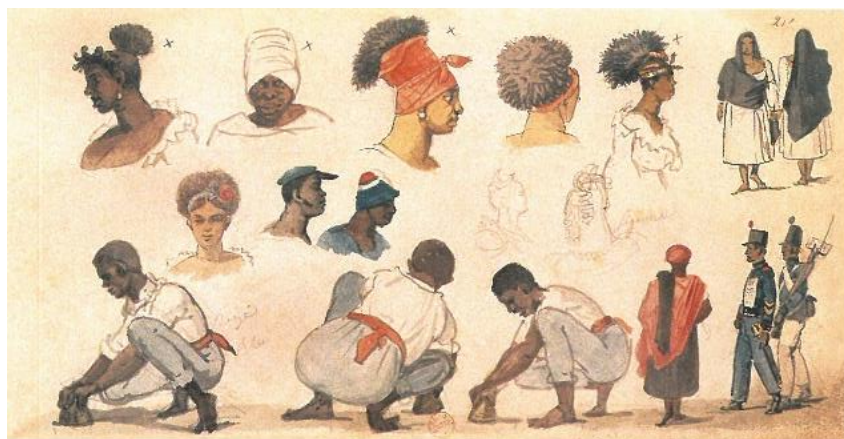
ANEXO 146 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 431.

ANEXO 147 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 432.

ANEXO 148 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 432.

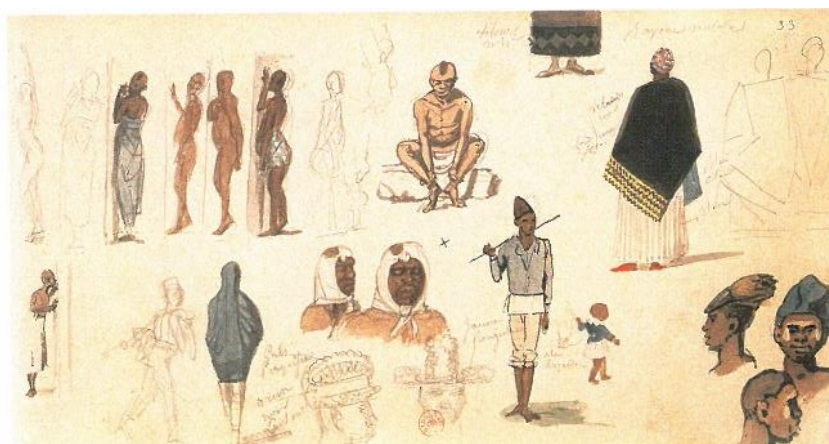
ANEXO 149 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 432.

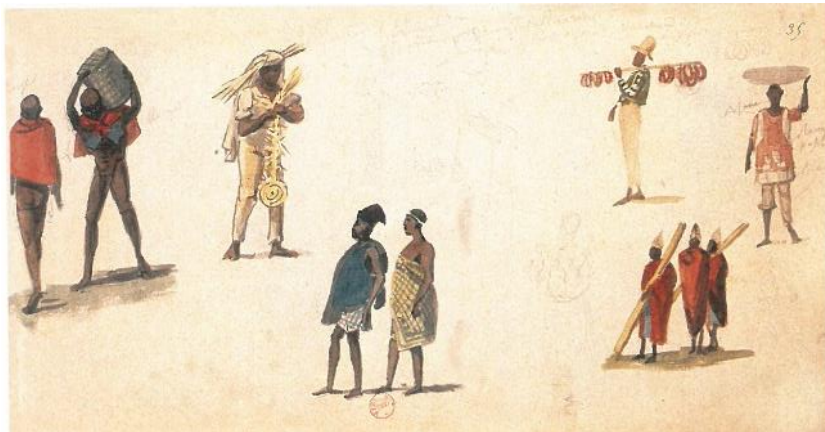
ANEXO 150 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 433.

ANEXO 151 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 433.

ANEXO 152 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 433.

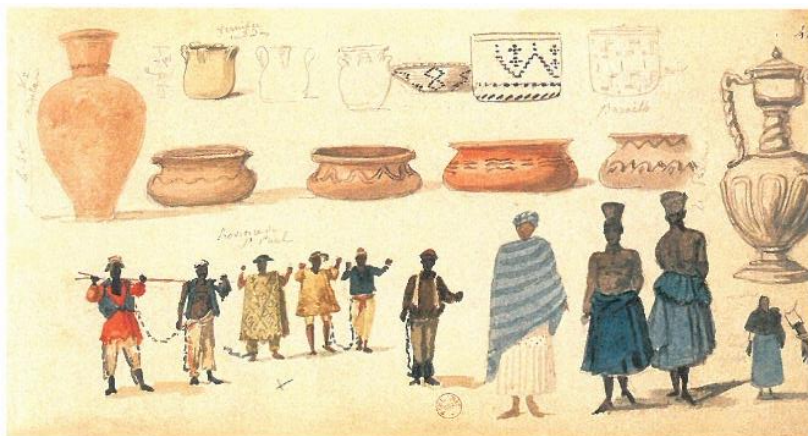
ANEXO 153 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 434.

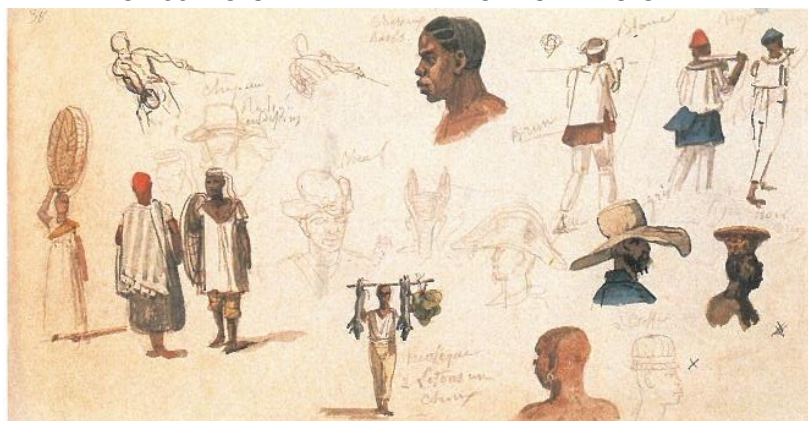
ANEXO 154 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 434.

ANEXO 155 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 434.

ANEXO 156 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 435.

ANEXO 157 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 435.

ANEXO 158 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 435.

ANEXO 159 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 435.

ANEXO 160 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 435.

ANEXO 161 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 436.

ANEXO 162 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 436.

ANEXO 163 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 436.

ANEXO 164 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 436.

ANEXO 165 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 436.

ANEXO 166 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 437.

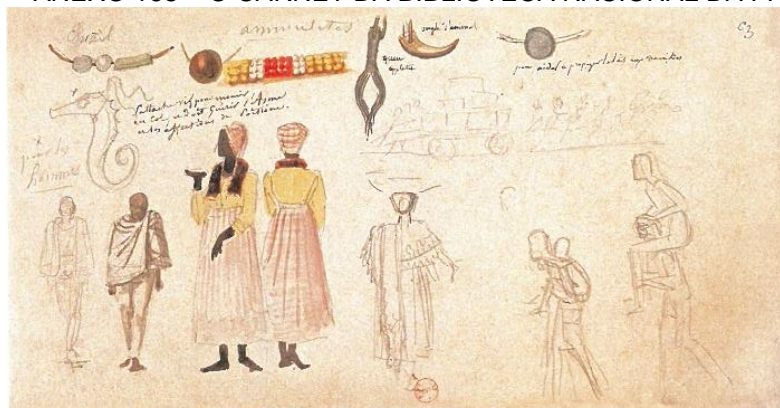
ANEXO 167 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 437.

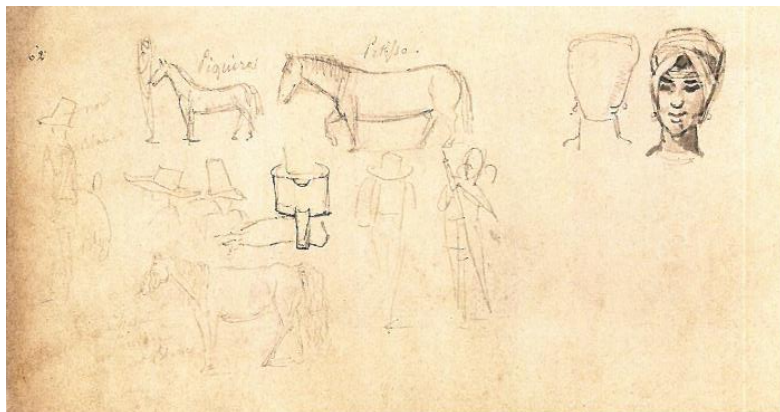
ANEXO 168 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.

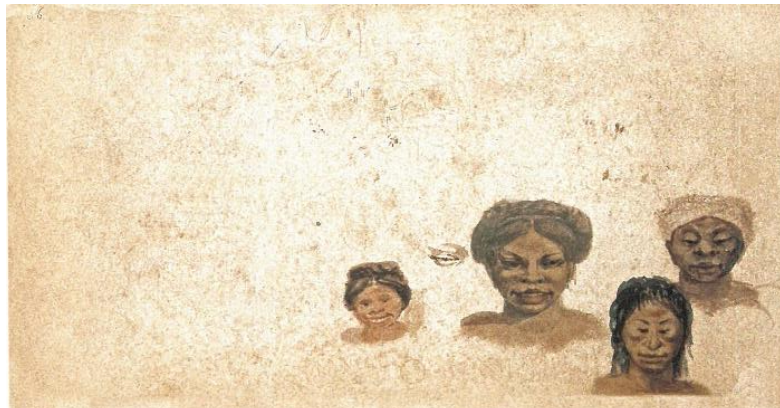
Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 437.

ANEXO 169 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 437.

ANEXO 170 – O CARNET DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 16 x 24,5 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 437.

ANEXO 171 – NEGROS E PAULISTA - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,3 x 18,5 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 440.

ANEXO 172 – NEGROS E MINEIRO - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,4 x 20 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 441.

ANEXO 173 – FAMÍLIA DE GENTE ABASTADA



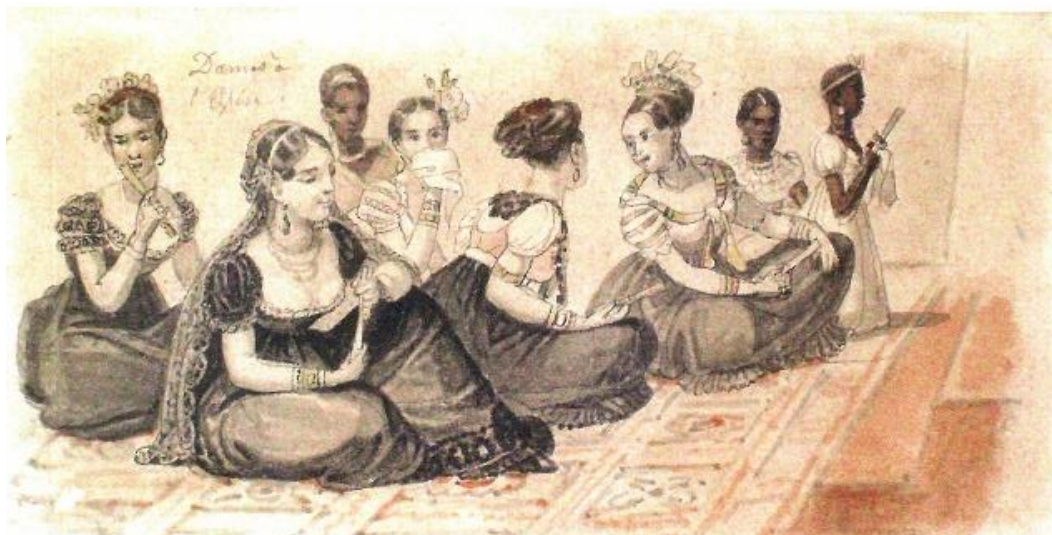
Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 9,4 x 15,5 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 443.

ANEXO 174 – TIPOS DE PENTEADOS DE SENHORAS BRASILEIRAS



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,7 x 19 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 444.

ANEXO 175 – SENHORAS BRASILEIRAS SENTADAS NO CHÃO DA IGREJA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 12 x 18 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa*. 1816-1831.
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 444.

ANEXO 176 – ROUPA DE CAMPO E SENHORA INDO À MISSA



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,1 x 12,7 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa*. 1816-1831.
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 444.

ANEXO 177 – INDUMENTÁRIA DE NEGROS E BRANCOS



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 10,1 x 12,7 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 445.

ANEXO 178 – INDUMENTÁRIA - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 7,6 x 6,2 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 445.

ANEXO 179 – DAMAS DE SÃO PAULO - ESTUDO



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 7,8 x 6 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 445.

ANEXO 180 – MANTILHA ANTIGA BRASILEIRA USADA PELAS PESSOAS IDOSAS SEM GRANDES RECURSOS



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 18,7 x 12 cm – 1817-1829.
 Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.*
 Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 445.

ANEXO 181 – CERÂMICA, INDUMENTÁRIA E VIATURA, VASOS, CABEÇAS DE NEGROS LIVRES, NEGRA ESCRAVA, ESBOÇO DE SELVAGEM E FIGURA INDEFINIDA.



Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel 14,4 x 19,7 cm – 1817-1829.

Fonte: BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. *Debret e o Brasil: obra completa. 1816-1831.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2017, p. 445.