

The background of the entire page is a close-up photograph of blue fabric, likely denim, showing its characteristic weave and deep folds. The lighting creates soft shadows and highlights the texture of the material.

Almanaque de Trajes & Adornos

**o vestuário no Rio de Janeiro do século XIX
(material didático)**

**LILIAN PATRICIA SOARES FILOCREÃO
PROFHISTÓRIA, UNIRIO**

Este material didático faz parte da
Dissertação "A indumentária no Ensino de História:
hierarquia e identidade no século XIX", orientada pela Profa.
Dra. Anita Correia Lima de Almeida, e defendida no
Mestrado Profissional em Ensino de História, ProfHistória,
na UNIRIO, em 2021.

Sumário

Para os Professores, p. 3

Para os Alunos, p. 4

Vestindo a hierarquia social, p. 6

A roupa do rei... e a do imperador, p. 8

Os jornais e as revistas de Moda, p. 10

Acessório como marca de profissão, p. 12

Turbantes: símbolo multiétnico, p. 14

Roupa de ir à missa, p.16

Moldando o corpo e atrapalhando o movimento, p.18

Roupas, gêneros e padrões, p.20

O Rio se "veste" em francês, p. 22

Chapéus: a máxima distinção masculina, p. 24

Sapatos: símbolo de liberdade, p. 26

Panos da Costa: identidade nos tecidos, p.28

A fotografia e os retratos, p.30

E chegam os imigrantes, p.32

Os novos tempos: a máquina de costura, p. 34

Créditos das imagens, p. 35

Notas e referências bibliográficas, p.37

Para os Professores

Este material didático foi formulado como um Almanaque, elemento informativo de ampla difusão no século 19, com o objetivo de tornar o contexto sociocultural do Rio de Janeiro do século XIX mais perceptível para os alunos, através dos estudos da indumentária. A roupa de um indivíduo ou de um grupo é resultado de uma situação econômica e social, mas também produz significados. Na sua visualidade, ela é uma espécie de mensagem transmitida para a sociedade. Assim, através da análise da indumentária, podemos compreender, por exemplo, a produção e o consumo de roupas e tecidos, a circulação de padrões, os usos políticos das roupas pelos governantes, os usos socioculturais de mulheres e homens, tanto da elite, como das classes subalternizadas, ou ainda os novos significados sociais que os modos de vestir assumem quando transportados para outros contextos.

Na complexa sociedade do Rio de Janeiro oitocentista - marcada pela escravidão - as roupas expressam as hierarquias, e as opressões sociais, étnicas e de gênero, mas também podem ser entendidas como um poderoso elemento identitário.

As imagens são ferramentas muito relevantes em sala de aula, seu uso não deve ser ilustrativo de uma época, mas uma aproximação do que poderia ter existido no cotidiano dos indivíduos. A partir disso, elaboramos, em cada um dos verbetes, textos explicativos baseados em pesquisa histórica.

Este material foi construído de modo a disponibilizar um conjunto de fontes, sobretudo iconográficas, de trajes e adornos, tais como: litografias, fotografias, ilustrações em periódicos, entre outras, a serem utilizadas por professores e alunos, na sala de aula ou em outras atividades. Ele pode ser usado na íntegra, ou como pranchas soltas, a partir da estratégia metodológica de cada professor, e de acordo com a realidade de suas turmas. Mas a aposta é que possa ser útil, acima de tudo, como uma maneira de despertar a curiosidade e incentivar uma aprendizagem histórica significativa. Então, vamos às roupas!

Para os alunos

Todos nós usamos roupas, mas basta olharmos uma imagem de outra época para nos perguntarmos por que as pessoas se vestiam de forma tão diferente de nós. No passado, não havia as facilidades e a variedade de roupas e acessórios a que temos acesso atualmente, mas, assim como hoje, as pessoas de outras épocas também transmitiam uma mensagem através de suas roupas, intencionalmente ou não. Isso quer dizer que olhar para os modos de vestir do passado ajuda a compreender como elas viviam e, afinal, como a sociedade era formada.

Nesse *Almanaque de Trajes & Adornos* você encontrará um conjunto de imagens, acompanhadas por pequenos textos, todos sobre o universo do vestuário - roupas e acessórios - na cidade do Rio de Janeiro, no século 19. As ruas, igrejas, praças e lojas da cidade serviam como um palco para a exibição de riqueza e de poder das elites, com suas roupas importadas da Europa ou reproduzidas a partir de modelos disponibilizados nas revistas de moda, mas tais espaços também eram disputados por uma maioria de indivíduos subalternizados, pessoas escravizadas, libertos, imigrantes pobres, homens e mulheres, que trabalhavam em busca de melhores condições de vida, e que tentavam mostrar com as suas roupas e acessórios suas identidades como indivíduos, nessa realidade tão desigual e cruel - como a do Rio de Janeiro escravista - mas também muito rica, com tradições vindas de várias partes do mundo.

Gostaríamos que você buscasse refletir sobre os costumes dos indivíduos a partir desse *Almanaque*, mas sem esquecer que essas imagens, que nos aproximam do século 19, foram feitas a partir das interpretações e dos valores culturais de seus autores.

Imagem 1



Jean-Baptiste Debret. Um empregado do governo a passeio com sua família. Litografia. 1834-1839.

Vestindo a hierarquia social

No começo do século 19, o artista francês Jean-Baptiste Debret pintou a cena que você pode ver na IMAGEM 1, ela é uma litografia¹. Segundo o que descreveu em seu livro, ele quis mostrar um funcionário a passeio com sua família. Mas não são apenas o pai, as duas filhas e a mãe (grávida) que aparecem na imagem. Quais outras pessoas aparecem atrás deles? São pessoas escravizadas que serviam à família do funcionário: a "criada de quarto", a "ama" e a ajudante da "ama", "o criado do senhor", com um guarda-chuva na mão. E ainda podemos ver dois meninos, quase adolescentes, descritos assim por Debret: "um jovem escravo em fase de aprendizagem" e um outro "recém-comprado". E, finalmente, na porta da casa, o cozinheiro da família.

Qual seria a intenção de Debret com essa imagem? Provavelmente demonstrar através dessa fila a posição que cada uma dessas pessoas ocupava na hierarquia social, há posições diferentes para homens e mulheres, para adultos e crianças, para pessoas livres e para escravizados. Mas se agora olharmos para as roupas, e os acessórios, eles também nos falam muito sobre essa sociedade. Para mostrar que é uma família de posses, a "ama de quarto" está ricamente vestida, ao contrário dos dois meninos no final da fila. A imagem representa, portanto, uma família pertencente às elites, pois além deles, os seus escravizados também poderiam se vestir com requinte. Ou seja, a roupa de todos os membros representa a riqueza - e o poder - do "chefe da família", que abre a marcha para o que Debret chamou de passeio.

Imagem 2



Jean-Baptiste Debret. D. João VI. Óleo sobre tela. 1817.

Imagem 3



Charles Bergamasco. Pedro II, Imperador do Brasil. Fotografia. 1888.

A roupa do rei... e a do imperador

Você notou algumas diferenças nas duas imagens? Ambos foram governantes do Brasil. Na IMAGEM 2, também do pintor Jean-Baptiste Debret, temos o retrato do rei D. João VI (que esteve no Brasil entre 1808 e 1821). Apesar de ser um estudo, e não uma obra pronta, o rei está de corpo inteiro junto ao trono, portando trajes de realeza. Ele carrega as insígnias em seu peito e estão presentes seus atributos reais – trono, manto, coroa e cetro. Há muita semelhança com as pinturas dos grandes reis europeus do Antigo Regime.

Do início até o final do século 19 as representações dos governantes também refletirão as mudanças ocorridas no período. A nobreza vai perdendo espaço e a burguesia passa a “ditar” o estilo e as convenções sociais. Houve uma moderação no uso das vestes pelas elites. E até os trajes de reis e imperadores passaram a ser mais sóbrios e discretos. O luxo, os bordados e os brocados, sob influência da moda francesa, ficariam reservados às mulheres. A moda masculina foi influenciada pelos costumes ingleses, as roupas deveriam transmitir distinção, com discrição e austeridade, ajudando a conferir respeitabilidade à figura masculina.

Na IMAGEM 3 temos uma fotografia, tirada pelo italiano Charles Bergamasco, do imperador D. Pedro II, que governou o Brasil de 1840 a 1889, e era neto de D. João VI. D. Pedro incorporou os “novos tempos” de forma ampla em seu vestuário. Utilizando roupas e acessórios do cidadão comum, pretendia difundir no Brasil e no exterior a imagem de um “imperador-cidadão”, sem a pompa dos grandes monarcas. Essa fotografia apresenta um cenário com muitos significados, nesse retrato o imperador aparece apoiando o braço esquerdo em cima de livros, sobre uma escrivaninha, sem trono, sem coroa. Sua imagem é construída na intelectualidade. Em 1871, em viagem à Inglaterra, D. Pedro encomendou vários itens na cor preta, na casa de alfaiataria Henry Poole, de Londres, considerada uma das mais caras e exclusivas da Europa, o que mostra como o imperador tinha uma percepção muito apurada do simbolismo da aparência como um instrumento político.

Imagem 4



Correio das Modas, de 5 de janeiro de 1839. p.3.

Imagem 5



Jornal das Senhoras, de 8 de julho de 1855. p.212.

Os jornais e as revistas de Moda

A imprensa no Brasil e no Rio de Janeiro, exerceu um papel de destaque na divulgação do vestuário e dos costumes europeus, através das propagandas de roupas, de modistas, de lojas e de comerciantes. Periódicos como *O Espelho Diamantino* (1827-1828), *O Jornal das Senhoras* (1852-1855) ou *O Correio das Modas* (1836), entre vários outros, publicavam uma série de normas de modos de vestir para as mulheres e, menos frequentemente, a respeito do vestuário masculino. A maior parte dos anúncios era voltada para o público feminino, e buscava incutir ideais comportamentais europeus nas elites locais.

E nessa sociedade ainda fortemente patriarcal, a moda refletia o que se esperava das mulheres das elites, para as quais estava idealmente destinada uma vida estritamente reservada ao mundo doméstico. Assim, as roupas funcionavam como elementos decorativos femininos, e pouco práticas, servindo de símbolo da riqueza das famílias. E a moda tinha um papel central nesse processo, como nos lembra um trecho do *Jornal das Senhoras*, de 1854:

Não será justo pois, já que a mulher deve usar de vestuário, que ela procure sempre o modo de adornar-se cada vez mais lindamente, para assim agradar à sociedade, que é uma parte de sua missão na terra - pelo menos a que os homens lhe concedem?!

Não será útil esse trabalho da imaginação, à qual ela se dá, de aperfeiçoar os meios de aparecer o mais bela possível aos homens? [Jornal das Senhoras, de 12 de março de 1854].

As duas imagens são parecidas, mas refletem épocas diferentes. Na IMAGEM 4 vemos uma sugestão de roupas e penteados que cativariam “todos os corações”, ligada ao romantismo europeu da primeira metade do século 19, que enfatizava a emoção através da amplitude. Na moda feminina, os ombros se apresentavam com peças de mangas amplas e as saias eram geralmente sustentadas por muitas anáguas². Já na IMAGEM 5 vemos tendências da moda de 1850 em diante, com o aumento na largura das saias das mulheres, geralmente apoiadas por crinolinas ou argolas, em uma estampa que sugere um vestuário de jantar, a *toilette*³ de uma senhora e de uma jovem e o vestuário de uma menina.

Essas estampas presentes nos periódicos e jornais, em dois momentos do século 19, eram as chamadas *fashion plates*, ilustrações de modelos que destacavam os estilos de roupas da moda, de forma generalizada, que poderiam ser criadas ou vendidas, e que não correspondiam a pessoas ou situações reais.

Imagem 6



Jean-Baptiste Debret. Um cirurgião negro. Litografia. 1835.

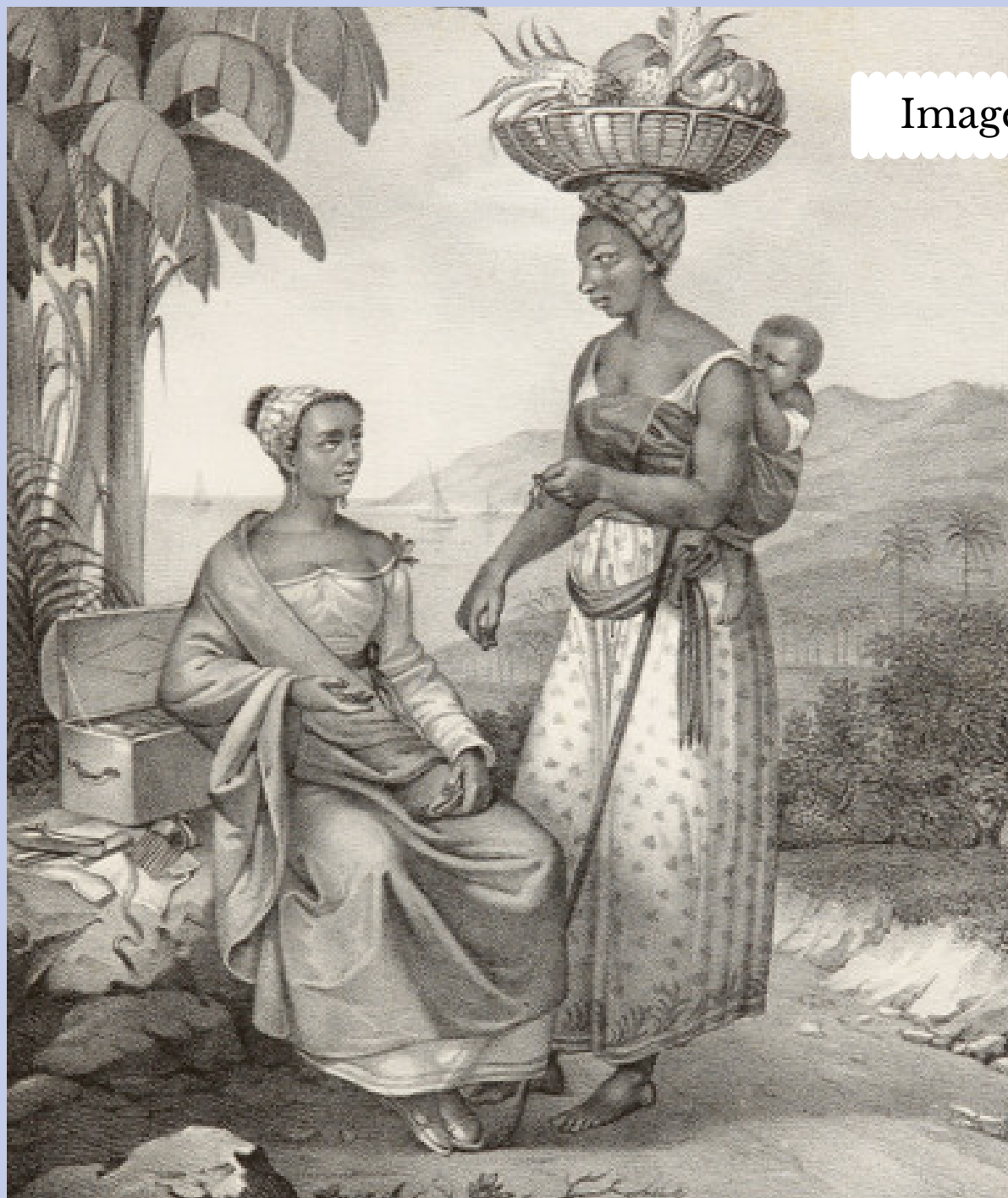
Acessório como marca de profissão

Você consegue imaginar o que está ocorrendo na cena da IMAGEM 6?

O cotidiano da cidade do Rio de Janeiro era muito plural, havia interações, conflitos e grandes diferenças entre os indivíduos de diversos segmentos. Nesse contexto, várias funções essenciais eram realizadas por grupos subalternizados. E as suas roupas e acessórios conferiam visibilidade à atividade que desempenhavam. Desde o período colonial, as práticas da arte de curar estavam atreladas aos conhecimentos ancestrais de indígenas, portugueses e africanos.

A medicina oficial era feita por médicos, cirurgiões e boticários, em sua maioria brancos, e pertencentes às elites, e muitos indivíduos descendentes de indígenas e africanos ficavam responsáveis pelos cuidados com a população em geral. Eles tratavam dos problemas de saúde urgentes dos mais pobres, e por vezes até dos ricos. Mesmo existindo grande preconceito, os serviços que prestavam não eram descartados pela sociedade, e os conhecimentos médicos oficiais e os populares também podiam conviver, em algumas prescrições. No decorrer do século 19, tais práticas serão cada vez mais reprimidas, em busca de uma medicina considerada mais moderna, sob os moldes científicos europeus.

Na IMAGEM 6, outra litografia de Debret, vemos um cirurgião, que poderia ser um indivíduo liberto ou escravizado, atendendo a seus pacientes na rua, aplicando ventosas, um método de cura muito empregado na época, tanto pela medicina europeia como pela africana. O cirurgião carrega no pescoço um colar - um cavalo marinho. Tal objeto não era um simples adorno, era usado como um símbolo do seu ofício, tendo sua origem na cultura africana.



Johann Moritz Rugendas. Negras do Rio de Janeiro. Litografia. 1836.

Turbantes: símbolo multiétnico

Apesar de sua origem indefinida, e que se liga a várias sociedades, o turbante se tornou um símbolo popular em algumas regiões da costa oeste da África, no século 19; e tinha relação com a cultura islâmica, que influenciou alguns países do continente africano e também a Península Ibérica.

No Rio de Janeiro, o turbante ajudava a compor a roupa de mulheres africanas e serviu como uma prática simbólica de sobrevivência étnica e cultural na América. Nas imagens da época, as mulheres africanas ou descendentes, escravizadas ou libertas (que tinham se livrado do cativeiro), foram amplamente retratadas com seus turbantes. Havia muitas formas de utilizar o torço, *gélè*, *ojá* ou pano de cabeça.

O acessório é composto por um tecido, mais frequentemente colorido, de tiras longas, quadrangulares ou triangulares, enrolado na cabeça com uma ou várias voltas, formando diferentes resultados estéticos, de grande beleza. Seu uso estava associado a uma série de sentidos: proteção contra o sol e a chuva, distinção entre mulheres casadas e solteiras, mais velhas e mais jovens. E havia significados religiosos.

O pintor alemão Rugendas, na IMAGEM 7, retratou nessa litografia duas mulheres, ambas utilizando turbantes, mas com indumentárias bastante diferentes, você consegue perceber isso?

Atualmente, as Baianas de Acarajé ainda mantêm o uso do turbante, alto e imponente, que está presente também em cultos do Candomblé, religião de matriz africana. E o acessório, nos dias atuais, tem se tornado cada vez frequente, usado como adorno, com fortes significados identitários para os afrodescendentes.

Imagem 8



Frederico Guilherme Briggs. Família indo à missa. Litografia. 1845.

Roupa de ir à missa

A colonização portuguesa impôs a religião católica em nosso território, e havia no Rio um grande número de igrejas, cada qual frequentada por diferentes grupos de indivíduos e de irmandades religiosas. As procissões forneciam ocasiões para a elegância feminina. Nas tradições europeias, havia um consenso em adequar o vestuário às diferentes atividades sociais, e a roupa de ir à igreja deveria ser discreta e a melhor que o indivíduo possuísse.

O pintor brasileiro de ascendência inglesa Frederico Briggs retratou na IMAGEM 8 uma família indo à missa, e pelas suas vestes notamos que pertencia às elites. A presença de tais mulheres nas ruas se dava principalmente em idas à igreja, sempre acompanhadas. As mulheres vestem cores sóbrias, mangas amplas, sob influência do romantismo europeu, tecidos importados, como seda e veludo, além de usarem joias.

Em muitas obras da literatura brasileira do século 19 há a descrição das vestes dos personagens. No romance de José de Alencar chamado *Lucíola*, publicado em 1862, o narrador descreve assim uma cena: "Partimos para a missa, como de costume. Lúcia e a irmã com os braços enlaçados [...]. Ambas trajavam de preto, com véus espessos; elas sentiam quanto é tocante o uso de só penetrar na casa de Deus ocultando a beleza sob a gala triste e grave, que prepara o espírito para o santo recolhimento. De volta da missa, tomaram de novo as suas alvas roupas de casa, e vieram sentar-se junto de mim [...]." A cassa é um tecido, de linho ou de algodão, muito fino e leve, e que na cena descrita no romance contrasta com a sobriedade da roupa de ir à missa.

As mulheres das elites tinham condições, tempo e recursos, para variar o guarda-roupa. Muitas delas aproveitavam as festas religiosas para estrear roupas novas, e no decorrer do século 19 houve o surgimento de outros elementos de sociabilidade, como idas às lojas, teatros, salões e bailes, que serviram para exibição do luxo de suas roupas e acessórios.

Imagem 9



Autor desconhecido. Colocando Crinolina.
Fotografia.1857.

Imagem 10



B. Altman & Co. Catálogos Comerciais, 1886.

Imagem 11



O Espartilho Abdominal, 1899.

Moldando o corpo e atrapalhando o movimento

As roupas têm um papel de transmitir mensagens e significados em seus usos e, por isso, mantêm uma relação complexa com os corpos dos seus portadores. O século 19 foi um período que procurou ressaltar, através das roupas, as diferenças entre os gêneros. De modo geral, as mulheres eram vistas como seres frágeis, inferiores e incapazes de gerir as próprias vidas, necessitando de regras morais pré-estabelecidas pela sociedade e pelo núcleo familiar. A “obrigação” biológica da mulher em ser fértil e gerar filhos, por exemplo, era representada simbolicamente pelas saias e armações amplas dos vestidos, que também impediam um contato mais próximo entre os gêneros.

Na IMAGEM 9 vemos uma mulher vestindo uma crinolina (armação, formada por lâminas de aço, que dava sustentação às saias). Surgida em meados do século 19 na Europa, a partir de 1850, e ressaltado pela imperatriz Eugênia na França, o seu uso denotava distinção e alto poder de consumo, pois o traje completo exigia uma série de anáguas e outras peças, a que poucas poderiam ter acesso. Devido a sua armação volumosa, a crinolina era exibida em locais amplos, poderia causar acidentes, quedas, e até incêndios se próxima de lareiras, e algumas vezes era alvo de críticas e zombarias de comentaristas e jornalistas.

Outro acessório que se tornou muito difundido, no decorrer do século, foi o *corset* (espartilho). A IMAGEM 10 mostra uma propaganda de um catálogo norte-americano, de um espartilho abdominal, que comprimia a cintura, deixando-a muito fina. Vários modelos eram anunciados em catálogos de revistas, como sugestões de uso, não só para mulheres como para crianças, sendo representado na IMAGEM 11. Seu uso era condenado por médicos, pois este seria causador de doenças nas mulheres, dificuldades na respiração e nos movimentos. Pesquisas recentes apontam, no entanto, que o corpo feminino não ficava deformado devido ao uso do acessório, pois apesar de sua difusão na época, as mulheres não o adotavam com tanta frequência como era esperado. Felizmente!

Imagem 12



Amelia Bloomer. Litografia. 1855 .

Roupas, gêneros e padrões

Você percebeu que nas imagens anteriores havia grandes diferenças nas roupas de homens e mulheres? Será que todos se vestiam dessa forma? Apesar de haver uma imposição rígida de costumes e diferenciações entre os vestuários femininos e masculinos no decorrer do século 19, através do reforço sociocultural do uso de vestidos para as mulheres e de calças para os homens, também existiram indivíduos que subverteram os papéis designados aos seus gêneros, promovendo o uso de roupas não convencionais.

A gravura da IMAGEM 12 mostra o uso da calça turca ou pantalone sugerido pela norte-americana Amelia Blommer, na década de 1850, a fim de que as mulheres pudessem ter mais liberdade de movimento ao andar de bicicleta, ou cavalgar, o que gerou fortes críticas na época. É uma grande diferença em relação a outros acessórios, como os espartilhos, que buscavam moldar o corpo feminino de forma rígida e impedir maiores movimentos. No final do século 19, muitas mulheres adotarão a calça *Blommer*, pois haverá um incentivo ao lazer e às atividades ao ar livre, principalmente para as elites.

No Brasil oitocentista, temos relatos de mulheres que saíam à noite vestidas com roupas masculinas, mas também há notícias, em registros policiais, de homens que se vestiam com roupas não consideradas condizentes com seu respectivo gênero, alguns de origem africana, e que eram punidos com a prisão, por suas condutas desafiadoras.

AO SOL
rua d'Ouvidor n. 66,

NA LOJA DE MODAS

DE V.^a DELAPERRIÈRE E BERCHON,

recebeu-se de Paris hum grande sortimento de chapéos para senhora, da ultima moda, como: chapéos de palha fechada branca; muito lindos; ditos de dita (sparerie) dito dito; ditos de palha de arroz abertos dito, muito modernos; ditos de palha enlaçada, com fitas de muito bom gosto; turbantes e bérès para bailes e visitas. Acha-se tambem huma grande porção de camisinhas pequenas e grandes, de filo' e de cassa bordada; fitas assetinadas e de garça, muito ricas; rendas de todas as qualidades, e todos os artigos de modas e fazendas francezas do melhor e mais moderno gosto. Na mesma casa fazem-se vestidos para senhoras, de qualquer feitio e o mais em conta possivel.

Imagem 13

Jornal do Commercio, 24 jul. 1837, n. 161, p. 4.

O Rio se “veste” em francês

Desde a chegada da corte portuguesa, em 1808, e a abertura comercial a outros países, houve um aumento no número de imigrantes europeus no Rio de Janeiro. Ao longo do século 19, modistas e lojistas franceses e ingleses incrementarão o consumo das elites e o comércio de luxo se tornará mais diversificado, com a produção e venda de vestidos, sapatos, chapéus, luvas e cosméticos.

As ruas do Centro da cidade abrigarão a maioria dos lojistas estrangeiros do ramo do vestuário, como a Rua da Ajuda, Rua dos Ourives, e principalmente, a Rua do Ouvidor, que se tornará um pequeno reduto do luxo francês, onde era possível adquirir itens como os do anúncio da IMAGEM 13 publicado no *Jornal do Commercio* em 1837. A influência da cultura europeia era bastante perceptível nas ruas, nos ambientes e nos comportamentos em locais frequentados pelas elites, algo que os diferenciava da maioria dos indivíduos da época.

Além disso, foi necessário criar uma estrutura para a lavagem de roupas, conserto e o reparo dos acessórios que eram vendidos nas lojas. As ruas no entorno cumpriam tais funções, como a Rua da Alfândega, Rua do Sabão, Rua da Quitanda e Rua de Santo Antônio.

Não era incomum que as modistas, vindas da Europa, onde a escravidão não existia há muito tempo, se adaptassem à realidade do desumano e atroz comércio de pessoas que marcava a vida no Rio de Janeiro e passassem a utilizar o serviço de mulheres escravizadas (ou libertas) como costureiras na confecção das roupas e acessórios que produziam, visto que muitas já tinham a tradição da costura e da confecção de tecidos em seus países de origem.

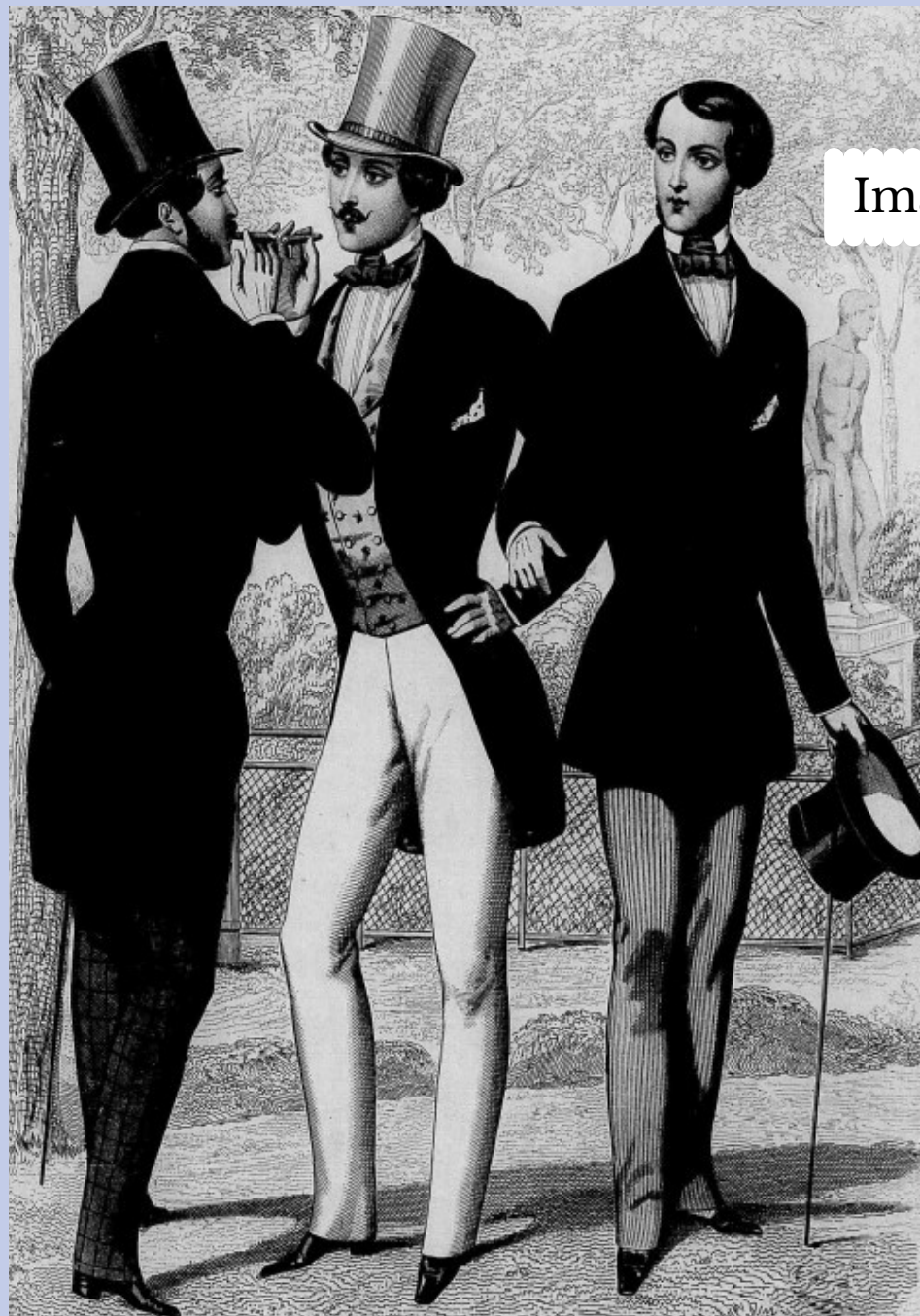


Imagem 14

Novo Correio das Modas.1852, p.56.

Chapéus: a máxima distinção masculina

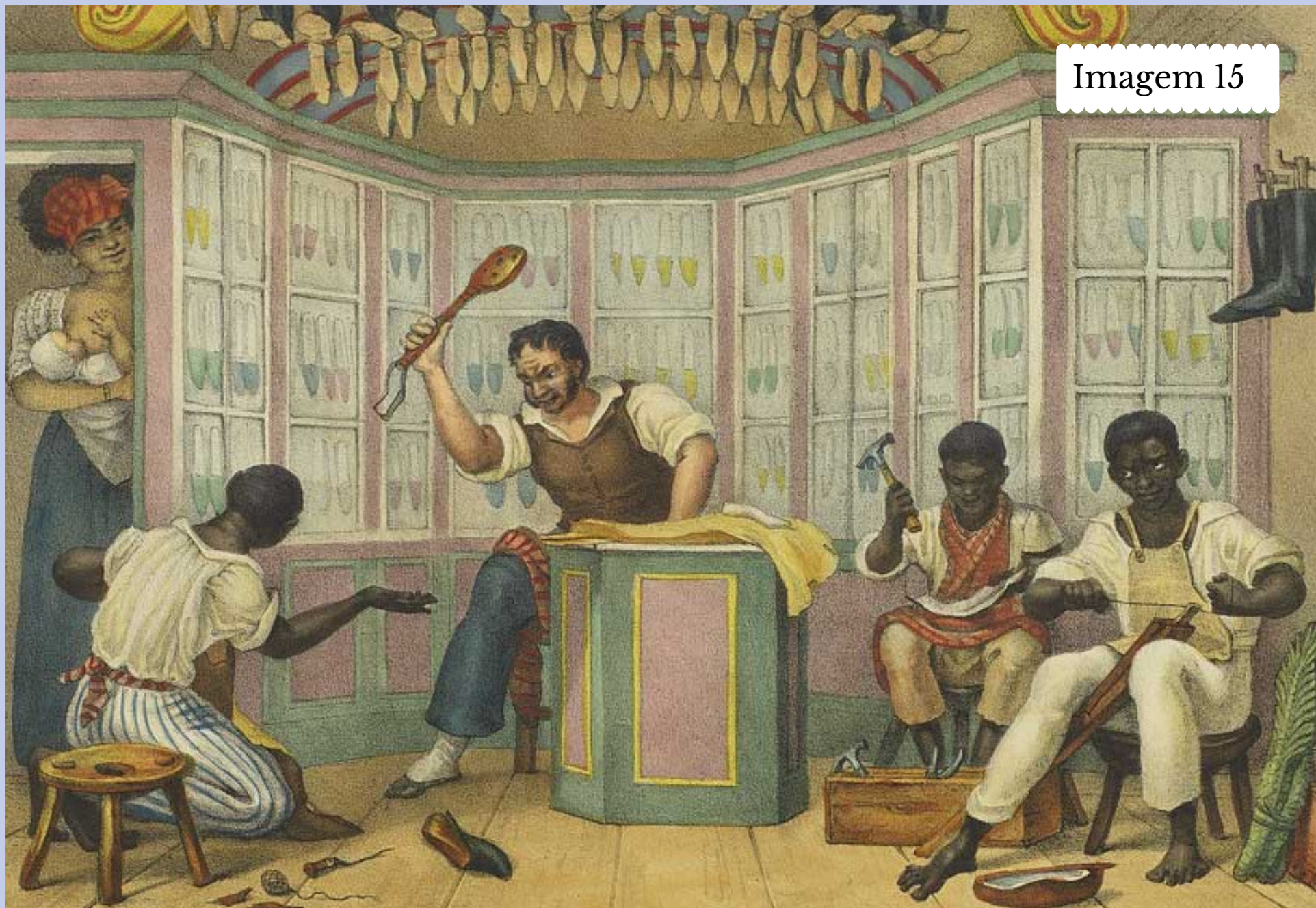
A Revolução Francesa (1789-1799) trouxe mudanças significativas na vestimenta masculina. Ela influenciou na construção de um novo homem, que se vestiria de forma simples. No século 19, o homem burguês europeu se tornará uma referência para muitos indivíduos das elites nas Américas. Os chapéus eram um acessório essencial na indumentária masculina, conferiam respeitabilidade tanto para ricos como para pobres, sendo considerado vergonhoso um homem se apresentar em público sem qualquer tipo de chapéu. Havia uma variedade de chapéus masculinos usados no século 19, tais como: boina de jornaleiro, cartola, chapéu-coco, chapéu de caça, chapéu fedora, entre outros, podendo ser de lã, palha, feltro, seda etc.

Os chapéus ocupavam um lugar de destaque no vestuário masculino das elites, e expressavam um sentido de distinção social, atraindo admiração e respeito. A Chapelaria Armada, estabelecida na Rua São José, aqui no Rio, fabricava grande número de chapéus masculinos e femininos, adaptava modelos europeus ao clima brasileiro, e vendia também chapéus importados. Inicialmente a cartola era o chapéu do cidadão comum, sem privilégios sociais ou econômicos. Mais tarde, o acessório se associou aos homens de sucesso da alta sociedade e passou a ser usado principalmente em ocasiões sociais formais.

Na IMAGEM 14 temos uma ilustração publicada em 1852, no *Novo Correio das Modas*, em que todos estão de cartolas. A ilustração sugere os tipos de roupas que os homens da elite poderiam utilizar, de manhã, para montar a cavalo, ou para um passeio à tarde. A moda destacada nos periódicos que circulavam no Rio de Janeiro nesta época era à inglesa, de cores e cortes sóbrios e discretos, e com peças de roupas feitas de lã, um material bastante inadequado ao clima da cidade, mas presente em roupas importadas ou mesmo confeccionadas por alfaiates.

A tendência na indumentária masculina, no decorrer do século 19, foi se tornar mais simples e prática, se distanciando dos detalhes e extravagâncias do vestuário feminino, mas haviam homens que se vestiam de forma muito requintada, denominados *dândis*⁴, alvos de críticas e mais uma das exceções às regras da época.

Imagem 15



Jean-Baptiste Debret. Sapataria, 1835. Litografia.

Sapatos: símbolo de liberdade

Nas pinturas e relatos de viajantes sobre o cotidiano do Rio no século 19, as pessoas escravizadas, de modo geral, eram retratadas descalças, como um costume que tornava visível a condição social subalternizada e de cativo desses indivíduos. O acesso aos sapatos era algo caro desde o período colonial, pois muitos deles eram importados.

Curiosamente, havia um grande número de sapatarias no Rio de Janeiro oitocentista, apesar de a população livre também frequentemente andar descalça. Segundo alguns viajantes estrangeiros, tal fato se devia à troca constante de calçados de seda pelas sinhas quando tinham que sair e andar pelas ruas pedregosas da cidade. Além disso, em alguns casos, as senhoras faziam questão de que as escravizadas que as serviam também calçassem sapatos de seda, subvertendo a regra para mostrar assim todo o alcance de sua riqueza.

Mais uma vez, Debret é o autor dessa aquarela da IMAGEM 15, denominada *Sapataria* (1835). Na cena, o dono do estabelecimento se apresenta calçado, e os três artesãos sapateiros, descalços, executando tarefas diferentes. O artesão da esquerda, recebe o castigo da palmatória, e executava a tarefa de unir a parte superior do calçado com a peça inferior da sola e da palmilha. A convivência do trabalho com punição física era uma realidade brutal da sociedade escravista. O artesão da direita preparava a linha da costura a partir de um tipo de fibra natural vegetal, como se deduz das folhas verdes ao seu lado, e o artesão sentado ao fundo, com um martelo na mão, batia o couro a fim de deixá-lo mais macio. Devido ao modelo dos calçados pendurados no teto, provavelmente a sapataria deveria ser especializada em botas.

Além disso, muitos escravizados fugitivos utilizavam calçados nas ruas da cidade para não serem aprisionados, e indivíduos libertos compravam sapatos a fim de demonstrarem sua nova condição social. No decorrer do século 19, o uso dos calçados foi se ampliando para a população.

Imagem 16



Christiano Junior. Escravos. Fotografia. 1864-1866.

Panos da Costa: identidade nos tecidos

O pano da costa era marcante na indumentária feminina afrodescendente, sendo amplamente registrado nas imagens oitocentistas. A origem do nome seria da costa atlântica africana, ou talvez remetesse ao uso do pano, jogado sobre os ombros e costas.

Inicialmente, todos os tecidos importados da África eram denominados pano da costa, e no Brasil, por causa do custo elevado, foi usado sobretudo como xale, pano de cintura ou turbante. O pano da costa é uma peça de algodão, lã, seda ou rafia, tradicionalmente branco ou bicolor (listrado ou em xadrez) podendo ser bordado ou com aplicações em rendas, e geralmente retangular.

Na IMAGEM 16 o brasileiro Christiano Junior fotografou em seu estúdio uma mulher com os trajes considerados típicos das escravizadas. A retratada utiliza, além do turbante, o pano da costa, cobrindo a parte superior do seu corpo. Mas no geral a criação dessas imagens não estava voltada para uma memória individual, essa era uma tentativa de fotografar "tipos", considerados "exóticos", sobretudo para o olhar europeu, apesar disso, através dessas fotografias podemos nos aproximar dos tipos de vestes que eram utilizadas por alguns indivíduos afrodescendentes.

O pano da costa também era um item religioso, e tinha a função de distinguir a posição feminina nas comunidades religiosas afro-brasileiras, as suas ações como iniciada ou dirigente dos terreiros no Brasil. Além disso, as cores e suas formas de arranjo ao corpo serviriam para proteção e abrigo, da mulher e do seu filho, você se lembra de outra imagem com esse uso? Estabelecia, assim, significados sociais, religiosos e estéticos, como indicativos de pertencimento comunitário. Não é interessante que um tecido tenha tanta história e significados?

Imagem 17



Carneiro, Silva & Tavares. Moça não identificada. Fotografia. 1876.

A fotografia e os retratos

A fotografia foi desenvolvida na França, no final da década de 1830, revolucionando o consumo de imagens e abrindo novos espaços para a expressão do indivíduo, sobretudo com o retrato, que demonstrava as vestes, os estilos de vida e as diferenças que existiam nas sociedades.

Poderia ser colecionada, servir como uma lembrança de viagem ou turística, podendo ser enviada para diferentes locais. Inicialmente as imagens eram captadas em uma chapa de vidro, por um equipamento chamado de *daguerreótipo*, e que depois foi substituído por processos mais baratos e simples, com o uso de negativos.

Assim como ocorria na Europa, a nova tecnologia se popularizou no Brasil oitocentista. A fotografia se baseava em duas modalidades principais: os retratos e as paisagens ou vistas. Havia vários anúncios nos jornais do Rio de Janeiro oferecendo serviços de ateliês de fotógrafos, que buscavam como clientela uma parcela da sociedade que tivesse recursos para investir nas representações visuais. Você consegue notar que os retratos tinham funções diferentes de acordo com a origem étnica e o segmento social ao qual o indivíduo pertencia?

Na IMAGEM 17, do acervo da Biblioteca Nacional, temos a fotografia de uma moça não identificada, no formato *carte de visite* (cartão de visita), bastante comum nos retratos produzidos na época. Suas vestes mais elaboradas demonstram ser alguém que tinha recursos financeiros. A partir de 1870, período da foto, ocorre um retorno gradual a uma silhueta mais esbelta, as saias amplas foram sendo lentamente substituídas por armações na parte de trás.

Atrás, é possível ver uma "paisagem", um pano de fundo que os fotógrafos usavam em seus estúdios, com o objetivo de produzir uma ambientação para seus retratos.

Imagem 18



Carregador de água. Fotografia. Data desconhecida.

E chegam os imigrantes

A imigração no Brasil foi estimulada pelo governo com o objetivo de atrair mão de obra, geralmente de camponeses e aldeões de vários países. A partir de 1850, com a Lei Eusébio de Queirós, que impediu o tráfico de africanos escravizados, houve a entrada de um maior número de imigrantes para trabalharem nas fazendas e cidades, principalmente nas regiões sul e sudeste. Os portugueses se concentraram nas regiões urbanas do Rio de Janeiro e os italianos em São Paulo.

Houve um grande contingente de portugueses no Rio e, na condição de trabalhadores livres, exerciam atividades semelhantes a da população afrodescendente, em vários locais da capital imperial, sobretudo em armazéns e lojas, apesar de serem descendentes de europeus eles também se inseriam nos segmentos sociais subalternizados.

Geralmente as roupas usadas por imigrantes remetiam às suas indumentárias tradicionais e das modas dos seus países de origem, mas com o tempo houve adaptações aos tecidos do país, principalmente o algodão. Os tecidos de suas roupas eram adquiridos em armazéns, ou em cidades próximas, sendo confeccionadas pelas mulheres, que utilizavam blusa, lenço e avental, já os homens usavam camisa de algodão riscado, calças de brim, botinas de couro e chapéus de palha.

Na IMAGEM 18 (sem data) temos uma fotografia de "tipos", apresentando um indivíduo carregador de água, em Portugal, em trajes simples, sua atividade também era comum aqui no Rio de Janeiro, pois o abastecimento de água na cidade era ainda bastante precário na época.

Imagem 19



Máquina de Costura Singer. Smithsonian Magazine, 14 de julho de 2015.

Os novos tempos: a máquina de costura

No contexto de alguns países europeus que se industrializaram durante o século 19, a ideia de uma máquina que substituísse a costura manual foi desenvolvida por projetos elaborados em diversos países, mas sempre encontrava resistências de alfaiates. Havia o medo de que as máquinas poderiam substituir os trabalhadores manuais, e estes perderiam a sua fonte de renda. Em 1851 o inventor norte-americano Isaac Merrit Singer patenteou um modelo que alcançou grande sucesso. Na IMAGEM 19, temos uma dessas primeiras máquinas de costura patenteadas por Singer, que foi se aperfeiçoando ao longo do tempo, você já viu uma máquina de costura em algum lugar?

No Rio de Janeiro, a Singer instalou em 1858 seu primeiro ponto de venda, na Rua do Ouvidor. Somente 30 anos depois a empresa obteve autorização para funcionar efetivamente no Brasil, com filiais em várias regiões do país. Por serem acessórios importados, as máquinas de costura eram inicialmente pouco acessíveis, e os indivíduos as adquiriam através de vários parcelamentos.

Somente a partir do início do século XX, a Singer passou a operar e a se popularizar no Brasil, e sua marca se tornou sinônimo de máquina de costura doméstica. Essa foi uma revolução que alcançou principalmente as mulheres, se antes essa era vista como uma atividade de distração, depois seu uso foi se modificando, pois agora qualquer pessoa podia criar suas próprias roupas, sem a ajuda da costureira ou do alfaiate, e assim adquirir uma fonte de renda, principalmente as mulheres das classes mais subalternas.

Crédito das Imagens:

Imagem 1. Jean-Baptiste Debret. Um empregado do governo a passeio com sua família, 1834-1839. Litografia. Fonte: Jean-Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1834-1839. The New York Public Library Digital Collections. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-7975-a3d9-e040-e00a18064a99>. Acesso em: 3 jun. 2021.

Imagem 2. Jean-Baptiste Debret. Retrato de Dom João VI, 1817. Óleo sobre tela, 60 x 42 cm. Rio de Janeiro. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes/ MNBA/ IPHAN, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://mnba.gov.br/portal/component/k2/itemlist/category/9-pintura-brasileira.html>/ Acesso em: 27 jan. 2021.

Imagem 3. Charles Bergamasco. Pedro II, Imperador do Brasil (1825-91), 1888. Fotografia. São Petersburgo, Rússia. Royal Collection Trust. Album: Photographs. Royal Portraits, 1875-1890. Reino Unido, UK. Disponível em: <https://www.rct.uk/collection/search#/8/collection/2908820/pedro-ii-emperor-of-brazil-1825-91-1888>/Acesso em: 28 jan. 2021.

Imagem 4. Correio das Modas, de 5 de janeiro de 1839, p.3. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=717274&pagfis=2/> Acesso em: 28 jan. 2021.

Imagem 5. Jornal das Senhoras, de 8 de julho de 1855, p. 212. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1855_00027.pdf/ Acesso em: 4 fev. 2021.

Imagem 6. Jean-Baptiste Debret. Um cirurgião negro, 1835. Litografia.

Fonte: Jean-Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1834-1839. The New York Public Library Digital Collections. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-79b6-a3d9-e040-e00a18064a99>. Acesso em: 2 jun. 2021.

Imagem 7. RUGENDAS, Johann Moritz. Das merkwürdigste aus der malerischen Reise in Brasilien. Schaffhausen: J. Brodtmann's lithographischen Kunst-Anstalt, 1836. Disponível em: https://www.bbm.usp.br/pt-br/search/?search_term=rugendas. Acesso em: 3 jun. 2021.

Imagem 8. Frederico Guilherme Briggs. A family going to mass [Família indo à missa]. [Rio de Janeiro]. Briggs, Frederico Guilherme, 1813-1870. *Brasilian souvenir: a Selection of the most peculiar costumes of the Brazils*. Rio de Janeiro: Ludwig and Briggs, 1845. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon70370/icon70370_24.jpg. Acesso em: 4 jun. 2021.

Imagem 9. Autor desconhecido. Putting on Crinoline [Colocando Crinolina] 1857. Fotografia. Coleção Howarth-Loomes nos Museus Nacionais da Escócia. Disponível em: <https://www.nms.ac.uk/search.axd?command=getcontent&server=Detail&value=PF1018140>. Acesso em: 1 mar.2021.

Imagem 10. B. Altman & Co. Catálogos Comerciais, 1886. Nova York. Biblioteca do Museu Winterthur, Delaware, USA. Disponível em: <https://archive.org/details/catalogueno5200balt/page/16/mode/2up/> Acesso em: 3 mar. 2021.

Imagem 11. O Espartilho Abdominal, 1899. The New York Public Library Digital Collections. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-fccl-a3d9-e040-e00a18064a99/> Acesso em: 3 mar. 2021.

Imagem 12. Amelia Bloomer, chromolithograph, c. 1855. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Amelia-Bloomer>. Acesso em: 31 mai. 2021.

Imagem 13. Jornal do Commercio, 24 jul. 1837, n. 161, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_02&pagfis=9121. Acesso em: 8 mar. 2021.

Imagem 14. Novo Correio das Modas: novellas, poesias, viagens, recordações historicas, anedotas e charadas (RJ), 1852, p.56. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700053/per700053_1852_00001.pdf/ Acesso em: 2 fev. 2021.

Imagem 15. Jean-Baptiste Debret. Sapataria, 1835. Litografia. Acervo Digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393053/icon393053_098.jpg. Acesso em: 25 jan. 2021.

Imagem 16. Christiano Junior. [Escravos]. [1864-1866]. Fotografia. Acervo Digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon818489.jpg. Acesso em: 24 mar. 2021.

Imagem 17. Carneiro, Silva & Tavares. [Moça não identificada]. [1876]. Fotografia. Acervo Digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1600684/icon1600684.jpg. Acesso em: 2 jun. 2021.

Imagem 18. Water Carrier [Carregador de água], Portugal. The New York Public Library Digital Collections. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e1-17f4-a3d9-e040-e00a18064a99>. Acesso em: 3 jun. 2021.

Imagem 19. Citação de PALMER, Alex. How Singer won the sewing machine war. Smithsonian Magazine, 14 de julho de 2015 (online). Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/how-singer-won-sewing-machine-war-180955919/>. Acesso em: 3 jun. 2021.

Notas:

¹Litografia é um tipo de gravura que envolve a criação de marcas (ou desenhos) sobre uma matriz (de pedra calcária) com um lápis gorduroso.

²Anáguas eram peças íntimas femininas utilizadas por baixo dos vestidos ou saias.

³*Toilette* significava roupas utilizadas para algumas ocasiões.

⁴*Dândis* eram indivíduos que valorizavam a beleza e a intelectualidade, no geral se mostravam com ternos e paletós bem cortados e alinhados, e rejeitavam os trajes exagerados da aristocracia europeia, e a falta de elegância da burguesia. Usavam bengala, cartola e sapatos de bico fino, e barbas bem aparadas e botas escovadas.

Referências Bibliográficas:

ALENCAR, José de. Lucíola. Portal Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000035.pdf>. Acesso em: 4 jun. 2021.

ALVES, Débora Bendocchi. Cartas de imigrantes como fonte para o historiador: Rio de Janeiro Turíngia (1852-1853). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 155-184, 12 ago.2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201882003000100007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 29 mar. 2021.

CUSTÓDIO, Ana Carolina de Santana. **Vestir e Marcar**: a construção visual da vestimenta das mulheres escravizadas no Brasil Imperial – Século XIX. 2015. 177f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual)– Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/4748>. Acesso em: 24 jun. 2019.

DIAS, Elaine. 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, jun. 2006.

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

LODY, Raul. **Moda e história**: as indumentárias das mulheres de fé. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e autoimagem do Segundo Reinado. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.). **História da vida privada no Brasil**: Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MONTELEONE, Joana de Moraes. Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: o trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas (Rio de Janeiro, 1850-1920). **Revistas Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n.1, p.1-11, maio.2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2019000100207. Acesso em: 22 fev. 2021.

MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. Violência apaziguada: escravidão e cultivo do café nas fotografias de Marc Ferrez (1882-1885). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 37, n. 74, p. 33-62, jan./abr. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882017005001102&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 3 jun. 2020.

PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira. **O Axé nas roupas**: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá. 2017. 133 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.pucsp.br/pos-graduacao/mestrado-e-doutorado/defesas/o-axe-nas-roupas-indumentaria-e-memorias-negras-no>. Acesso em: 3 set. 2020.

QUEIROZ, Christina. A saúde entre dois mundos: africanos e seus descendentes atuavam como sangradores e parteiras, funções essenciais para a sociedade brasileira do século XIX. **Revista Pesquisa Fapesp**, São Paulo, ano 18, n. 261, p.78-82, nov. 2017. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/a-saude-entre-dois-mundos>. Acesso em: 28 jan. 2021.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **A cidade e a moda**: novas pretensões, novas distinções. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

SOARES, Cecília Elisabeth Barbosa; VELOZO, Olga Carolina Pontes Bom. Modas, calos e cetins: os sapatos como símbolos distintivos no Rio de Janeiro do século XIX. **ESPM-Rio, Diálogo com a Economia Criativa**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 13, p. 104-123, jan./abr. 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/343353575_Modas_calos_e_cetins_os_sapatos_como_simbolos_distintivos_no_Rio_de_Janeiro_do_seculo_XIX/link/5f24bf7692851cd302ce94ae/download. Acesso em: 25 jan. 2021.

SOUZA, Patricia March de. **Visualidade da Escravidão**: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos na Cidade do Rio de Janeiro oitocentista. 2011. 263 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17541/17541_1.PDF. Acesso em: 24 jun. 2019.

SUGUIMATSU, Isabela Cristina. **Atrás dos panos**: vestuário, ornamentos e identidades escravas: Colégio dos Jesuítas, Campos dos Goytacazes, século XIX. 2016. 189 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia)- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-AU2NJB>. Acesso em: 8 jun. 2020.

XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2011.