



PROFHISTÓRIA

MESTRADO PROFISSIONAL
EM ENSINO DE HISTÓRIA

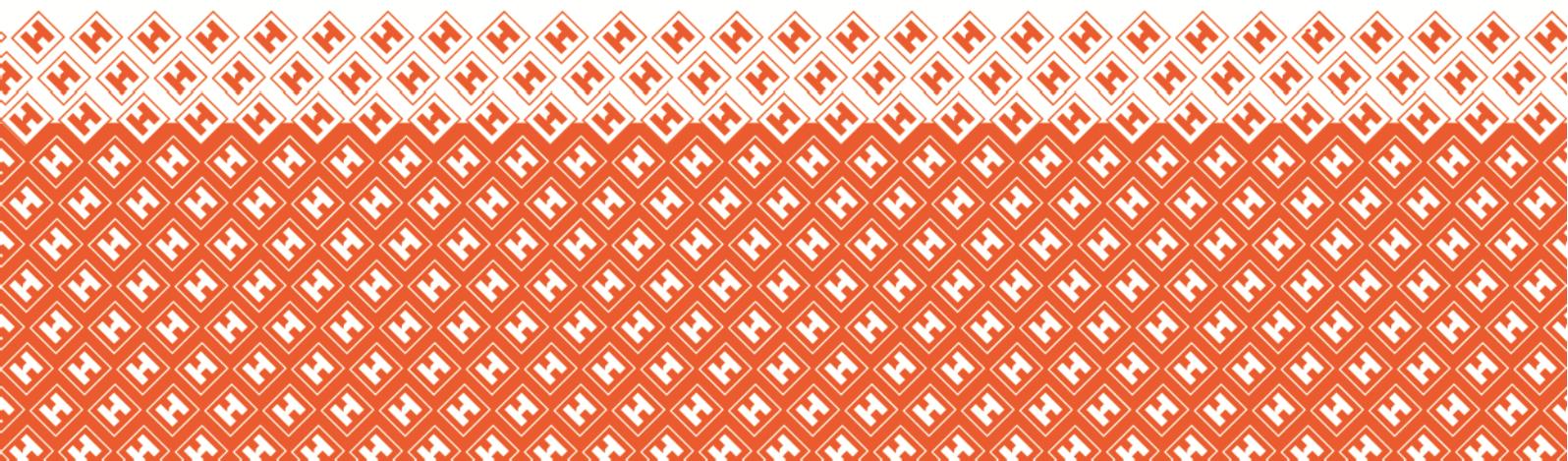
Lilian Patricia Soares Filocreão

A INDUMENTÁRIA NO ENSINO DE HISTÓRIA:

Hierarquia e identidade no século XIX

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

2021



Lilian Patricia Soares Filocreão

**A INDUMENTÁRIA NO ENSINO DE HISTÓRIA:
HIERARQUIA E IDENTIDADE NO SÉCULO XIX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ensino de História (PROFHISTORIA) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ensino de História.

Linha de Pesquisa: Linguagens e Narrativas Históricas: Produção e Difusão.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Anita Correia Lima de Almeida

Rio de Janeiro

2021

Lilian Patricia Soares Filocreão

**A INDUMENTÁRIA NO ENSINO DE HISTÓRIA:
HIERARQUIA E IDENTIDADE NO SÉCULO XIX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de História (PROFHISTORIA) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ensino de História.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dr^ª. Anita Correia Lima de Almeida - UNIRIO
(Orientadora)

Prof^ª Dr^ª Ivana Stolze Lima - Fundação Casa de Rui Barbosa - FCRB

Prof^ª Dr^ª Mariana de Aguiar Ferreira Muaze - UNIRIO

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

F488 Filocreão, Lilian Patricia Soares
A indumentária no ensino de história: hierarquia e identidade no século XIX / Lilian Patricia Soares Filocreão. -- Rio de Janeiro, 2021.
149

Orientador: Anita Correia Lima de Almeida.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, 2021.

1. Ensino de História. 2. História do Brasil. 3. Século XIX. 4. Indumentária. I. Almeida, Anita Correia Lima de, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente a Deus pela grande benção que foi poder cursar o Mestrado Profissional em Ensino de História (PROFHISTORIA) na UNIRIO.

Agradeço a minha família pelo apoio e compreensão incondicionais durante o Mestrado.

À minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Anita Correia Lima de Almeida, que me acompanhou nessa jornada, com sua gentileza e disponibilidade, viabilizou e acreditou em minha pesquisa, e através de suas críticas, sugestões e zelo pela qualidade do estudo, pude concluir tal empreitada.

Reitero meus agradecimentos à Prof^ª. Dr^ª. Ivana Stolze Lima, à Prof^ª. Dr^ª. Mariana de Aguiar Ferreira Muaze, integrantes da Banca Examinadora, por contribuírem com suas análises para esta Dissertação.

Aos professores e colegas que conheci no Mestrado minha gratidão pelas trocas de conhecimentos e experiências.

À CAPES pelo auxílio material essencial durante o Mestrado, e que possibilitou um aprofundamento em minha pesquisa.

Ao Prof^º. Dr^º. Paulo Debom, que em anos anteriores ao ingresso no Mestrado, em uma das suas palestras sobre História e Moda, me auxiliou com sugestões bibliográficas sobre tais temáticas, que se mostraram fundamentais durante a minha pesquisa.

Como professora da rede pública de ensino, na qual enfrento muitos desafios, espero que a minha pesquisa colabore para um aperfeiçoamento da prática para os professores no ensino de História, e possibilite um estímulo significativo na aprendizagem dos alunos.

Se me fosse dado escolher, em meio ao amontoado de todos os livros que serão publicados cem anos após a minha morte, um único exemplar sabe o que eu escolheria? Eu escolheria tranquilamente, meu amigo, uma revista de moda para ver como as mulheres estarão vestidas um século após meu falecimento. E esses pedacinhos de tecido me diriam mais sobre a humanidade futura do que todos os filósofos, romancistas, pregadores e sábios.

(Anatole France)

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar o vestuário utilizado pelos diferentes segmentos do Rio de Janeiro oitocentista, com o objetivo de sugerir suas potencialidades didáticas. Para isso, buscamos abordar o debate historiográfico a respeito da cultura material, e mais especificamente os estudos sobre a indumentária em outras áreas do conhecimento humanístico. Além disso, procuramos sondar o papel das imagens no entendimento dos grupos sociais e de temporalidades pretéritas. Assim, o objetivo principal foi investigar a viabilidade da temática da indumentária como instrumento didático na disciplina de História no Ensino Médio, procurando promover uma perspectiva de articulação entre o conhecimento recente da produção historiográfica e o saber histórico construído na sala de aula. Através do mapeamento de cerca de duas dezenas de tipos de fontes entre iconográficas, textuais, e de cultura material entre outras, no âmbito desta pesquisa foi elaborado um material didático denominado “*Almanaque de trajes & adornos: o vestuário no Rio de Janeiro do século XIX*”. Com o material, buscamos mostrar como as roupas e os acessórios serviram de janelas sociais representativas para ressaltar as construções hierárquicas e identitárias da época. As elites eram influenciadas por uma estética europeia que lhes conferia grande distinção por seus modos de vestir. Já os grupos subalternizados, por sua vez, escravizados, libertos e imigrantes demonstravam suas origens, etnias e identidades através de suas roupas e acessórios, mesmo em um cenário de ampla desigualdade social. O material pretendeu, assim, abordar a indumentária como sinal da hierarquia social vigente, mas também como um potente instrumento de identidade. E tal produção pretende, enfim, se oferecer aos docentes e aos discentes como mais uma contribuição para a construção e a ampliação dos saberes históricos na sala de aula.

Palavras-chave: Ensino de História, Século XIX, Vestuário, Sociedade.

ABSTRACT

The present essay intends to analyze clothing as it was used by the different segments of Rio de Janeiro Society in the 18th Century, willing to suggest its didactical potentialities. In this way, we approach the historiographical discussions about material culture and more specifically the studies about the indumentary in other areas of the humanistic knowledge. Furthermore, we search to probe the role of the images in the understanding of social groups and other times in the past. So, the main goal was to investigate the viability of the clothing theme as a didactical tool in the discipline of History in the High School classes, seeking to promote a perspective of articulation between the recent knowledge of the historiographical production and the Historical learning built in classroom. Mapping about two dozen of sources among iconographical ones, textual ones, those from material culture and others, in the scope of this research It was elaborated a courseware named "*Almanac of costumes & adornments: clothing in 19th century Rio de Janeiro*". With the courseware we pursue to show the way how clothes and adornments could serve as representative social windows to highlight hierarchical and identitary constructions of that time. Elite were influenced by a European aesthetics that gave them flashy distinction by the way They dressed up. In the Other hand, the lower groups composed by the enslaved, enslaved that became free and the immigrants used clothes and accessories to show their origins, ethnicities and identity, even in a great social inequality scenario. The courseware intended to show clothing as a sign of the current social hierarchy and as a powerful tool of identity. The courseware intends to offer teachers and students one more contribution for the construction and the spreading of the historical knowledge in classroom.

Keywords: Teaching of History, 19th Century, Clothing, Society.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
Capítulo I – O estudo da indumentária e suas fontes	14
Um breve panorama dos estudos da indumentária	14
A indumentária em imagens	24
Capítulo II - Vestuário e hierarquias sociais no Rio de Janeiro oitocentista	30
Tecidos e roupas na história luso-brasileira	33
As elites e suas roupas: poder e distinção na Corte	42
As representações das elites: páginas, telas e fotografias	53
Escravidados e libertos – vestuário e identidade	58
Capítulo III – O vestuário como ferramenta educacional no Ensino Médio	77
As potencialidades do vestuário como recurso metodológico na sala de aula	83
O <i>Almanaque de trajes & adornos</i>	88
CONCLUSÃO	99
REFERÊNCIAS	103
ANEXO <i>Almanaque de Trajes & Adornos: o vestuário no Rio de Janeiro do século XIX</i> (material didático)	109

INTRODUÇÃO

O presente trabalho sobreveio de uma ideia na época da graduação, de utilizar o vestuário como fonte de pesquisa histórica, analisando os impactos da vinda da Corte Portuguesa ao Brasil através da cultura material, principalmente nas alterações dos modos de vestir dos membros das elites do Rio de Janeiro do início do século XIX. Compreender como os indivíduos da época se apropriaram das vestimentas europeias e as ressignificaram em seu cotidiano, diante das particularidades do nosso território, tendo que estabelecer uma proposta didática, foi um desafio a ser concretizado durante a elaboração do Trabalho de Conclusão do Curso.

A ideia surgida há anos se consolidou através do Mestrado Profissional no ProfHistória, levando a aprofundar o tema e trazendo à tona atores sociais relevantes, não abarcados durante a pesquisa da graduação.

Em virtude de minha atuação no Ensino Médio da rede estadual de ensino, no curso de formação de professores, que já dura cerca de nove anos, houve a verificação do interesse dos discentes pelo tema em duas ocasiões. Na primeira através de uma aula que abordava a Guerra Fria, e trouxe imagens para o entendimento do contexto da época, o que levou os discentes a perceberem que algumas referências da moda e vestuário do período, ainda se encontram presentes na atualidade e em seu próprio cotidiano, como o uso de minissaias, calça *jeans* e estampas étnicas, o que permitiu discutir os significados políticos e sociais para o uso de tais peças.

Em outra ocasião, através de um seminário realizado em turmas do 1º ano, a respeito da sociedade e cultura do século XIX, no Brasil e no mundo, as diferenças de papéis entre os gêneros foi um dos assuntos que mais chamaram a atenção dos discentes, ressaltados no vestuário da época, principalmente para as mulheres, com roupas elaboradas e que cerceavam seus movimentos. Passei então a imaginar que o interesse do tema despertado nos discentes, não deveria ser desprezado, mas utilizado como uma ferramenta didática no ensino de História.

Devido a tal realidade e como educadora, busco estratégias para incentivar os alunos a terem uma percepção crítica e contextualizada dos fatos históricos, de forma que os mobilize a seguirem as etapas de ensino de forma mais elucidativa e exitosa.

Embora exista uma multiplicidade de termos, conceitos e mesmo uma polissemia em torno desse objeto formado pela "roupa", e pelas práticas de vestir, optou-se por intercalar os termos vestuário e indumentária, com o objetivo de que os discentes tenham o entendimento

de um termo mais acessível e um mais técnico, a fim de compreenderem os significados de um dado contexto histórico e cultural a partir da materialidade das roupas.

De acordo com o antropólogo Daniel Miller, o estudo da indumentária nos oferece uma série de reflexões a respeito dos costumes e diferenciações presentes em uma sociedade.

A melhor maneira de avaliar o papel dos objetos era considerá-los signos e símbolos que nos representam. O exemplo mais comum para ilustrar essa perspectiva era o da indumentária, já que parecia intuitivamente óbvio que escolhemos as vestimentas por tal motivo. (...). Pelo estudo da diferenciação da indumentária poderíamos iniciar a análise da nossa diferenciação. Roupas representam diferenças de gênero, mas também de classe, nível de educação, cultura de origem, confiança ou timidez, função ocupacional em contraste com o lazer noturno. A indumentária era uma espécie de pseudolinguagem que podia dizer quem éramos¹.

Em uma sociedade marcada por estímulos e apelos visuais, o vestuário e sua reprodução imagética servem como elementos para a compreensão do imaginário e da expressão coletiva e individual de uma época, visto que só podemos acessar o passado de forma indireta. O público que lido em sala de aula é composto majoritariamente por adolescentes que são bastante influenciados pela visualidade, além disso, por estarem construindo as suas identidades, a inserção do vestuário, algo típico do cotidiano, se torna um elemento de grande relevância para a compreensão de contextos sociais pretéritos, muitas vezes de difícil assimilação.

Como limites espaciais e temporais para a pesquisa, escolhemos o Rio de Janeiro do século XIX. Dada a centralidade da escravidão nesta sociedade, esta escolha nos permitiu procurar atender à Lei 10.639, de 2003, e à Lei 11.645, de 2008, que estabeleceram a obrigatoriedade do ensino da História da África e da Cultura Afro-Brasileira, assim como dos indígenas, em toda a educação básica².

Pela minha atuação no ensino público, a maioria dos alunos é composta por afrodescendentes, e por isso, tivemos a cautela em abordar um tema sensível como a escravidão e as suas representações visuais nas imagens a serem trabalhadas em sala de aula, como fontes para a confecção do material didático produzido. Evitar o reforço de estereótipos e estéticas pejorativas sobre a cultura e a estética afro-brasileira é um compromisso que nós educadores devemos cultivar em sala de aula, e ao mesmo tempo trazer à tona de forma crítica e reflexiva o contexto do passado, e compreender que tais representações visuais negativas sobre os afrodescendentes correspondiam a interesses políticos, econômicos e culturais presentes na sociedade oitocentista.

¹MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 21.

²Ver a Lei de Diretrizes e Bases da Educação de 1996, a Lei 10.639, de 2003, e a Lei 11.645, de 2008.

Optamos por um recorte temporal amplo, que abarca todo o século XIX, procurando nos favorecer do volume e da riqueza documental ofertados no período estudado. Além das alterações na própria indumentária, nesse período também podemos observar mudanças muito significativas nas reproduções imagéticas do vestuário. No início do século podemos contar com as pinturas a óleo e com uma vasta produção dos artistas viajantes. Na segunda metade, notamos o aparecimento da imprensa especializada e das *fashion plates*, gravuras com sugestões do bem vestir para mulheres e homens em diferentes ocasiões, presentes nas publicações de periódicos, jornais e revistas femininas, trazendo uma estética pautada em padrões europeus e voltadas às elites.

Nas últimas décadas, as fotografias se ampliarão entre os diferentes segmentos, inicialmente terão um alto valor, e progressivamente irão se popularizar, se subdividindo em panoramas dos campos e cidades, retratos ou *carte de visite*, de membros das elites e de indivíduos subalternizados, além dos registros de “tipos humanos”, geralmente escravizados ou indivíduos afrodescendentes, que eram inseridos em um cenário artificial para expor seus corpos, suas atividades e suas roupas, a fim de agradar a um mercado voltado para o consumo do exotismo, na Europa.

Buscamos abordar uma perspectiva ampla do período, e principalmente dos diversos segmentos sociais e dos papéis dos indivíduos nos contextos em que estavam inseridos. Essa iniciativa se constituiu devido a várias pesquisas tratarem apenas de grupos específicos em suas abordagens. E, diferentemente dessa perspectiva, nosso objetivo foi demonstrar a pluralidade de indivíduos que faziam parte da sociedade, composta não somente por membros das elites de origem europeia, mas também por um grande número de indivíduos de origens múltiplas, majoritariamente de diferentes regiões africanas, e que ressignificaram suas identidades, em um sistema brutal de escravidão, como estratégias de sobrevivência, através de suas práticas e dos seus modos de vestir, utilizando tais brechas sociais como forma de expressões e preservações culturais e identitárias.

O vestuário feminino das elites e dos segmentos subalternizados serão grandes referências da pesquisa e da produção do material didático. Em um período no qual as mulheres tinham papéis sociais bastante restritivos, buscamos levar à reflexão sobre as atuações das mesmas nos diferentes segmentos que se encontravam, ora assimilando “as modas” da época, principalmente entre as elites, ora ressignificando e questionando os direcionamentos que lhes eram impostos, características estas também manifestadas nas práticas e nos comportamentos das mulheres dos segmentos menos abastados, a maioria

afrodescendentes, que exerciam múltiplas atividades, mas que buscavam demonstrar suas identidades em suas roupas e acessórios, mesmo em uma realidade contínua de discriminação.

Esta Dissertação propôs a reflexão sobre como o uso do vestuário pode auxiliar o docente como um instrumento potente para o ensino de História. Ao mesmo tempo, produzimos um material pedagógico - *Almanaque de trajes & adornos: o vestuário no Rio de Janeiro do século XIX* - constituído por fontes iconográficas e textuais, e que se voltou para uma abordagem prática, que mostrasse como o vestir denotava as contradições individuais e coletivas dos estratos sociais no Rio de Janeiro do século XIX, ao mesmo tempo hierarquizado, cosmopolita e escravista.

Os eixos temáticos das hierarquias e das identidades serviram como base para a elaboração e confecção do *Almanaque*. Partindo de tais premissas, pretendemos abraçar uma percepção mais ampla e menos binária dos contrastes existentes entre os segmentos. Recorrer às imagens de indivíduos pertencentes às elites e de escravizados, estabelecendo uma comparação entre ambos, pode ser algo simplista, por isso trouxemos imagens e textos que demonstravam a existência de hierarquizações mais complexas, como, por exemplo, os contrapontos existentes no uso de turbantes e panos da costa por mulheres escravizadas e libertas, a partir de suas posições dentro dos seus núcleos, compreendido como uma forma de resistência cultural.

A partir de tais enquadramentos, abordaremos um panorama sobre o estudo da indumentária no capítulo 1, e como esta fonte da cultura material se estabeleceu como objeto de estudo em diferentes áreas. Com a ampliação da noção de documentos, a História promoveu uma série de análises a partir de tal fonte, um processo longo, mas rico, e que vem se consolidando cada vez mais nas pesquisas acadêmicas. Ao mesmo tempo, trataremos das fontes visuais, incluindo abordagens de diferentes áreas, e da sua relevância para o estudo da história, que também passou por um processo longo no ambiente acadêmico, devido às especificidades de tal fonte histórica para a compreensão de uma época.

No Capítulo 2, buscamos contextualizar historicamente o processo do vestuário no Brasil, que a partir da chegada da Corte portuguesa expandirá a produção e importação de têxteis, se aprofundando até o final do século XIX. Abordaremos como as roupas e os acessórios utilizados pelos diferentes gêneros e segmentos sociais da época, elites, escravizados e libertos, refletiam o contexto cultural e os valores dos grupos sociais em que estavam inseridos, assim como os ressignificados que os indivíduos produziram através de suas vestes, rompendo com os padrões da época. E finalmente discutiremos como, no caso dos escravizados, é possível perceber que fizeram uso de roupas e acessórios como elementos

de resistência, como forma de preservarem suas origens e culturas, mesmo sob um contexto de escravidão.

No Capítulo 3, tratamos sobre a percepção pedagógica no uso da indumentária e sua viabilidade no ensino de história, e como os discentes poderão compreender fatos pretéritos partindo da materialidade. Além disso, buscamos descrever nossas escolhas e intencionalidades na criação e elaboração da produção pedagógica, o *Almanaque de trajes & adornos*, no seu uso pelo docente em sala de aula, e como tal material pode servir para ampliar a noção de documentos para os discentes, e promover uma aprendizagem instigante e significativa sobre o período, mediante o uso de diversos tipos de fontes visuais.

Finalmente, como anexo, esta Dissertação traz o *Almanaque de trajes & adornos: vestuário no Rio de Janeiro do século XIX* e, que se propõe a ser um material aberto, para um uso planejado pelo docente, podendo ser utilizado em sua totalidade ou em partes, e de acordo com a sua realidade e a de seus alunos. Além disso, sua confecção procurou se pautar em várias pesquisas recentes da historiografia, que tratam sobre sujeitos e grupos há muito tempo invisibilizados na sociedade e nas abordagens históricas mais tradicionais. Assim, pretendemos que o material possa contribuir para a atualização de conteúdos históricos, visto que o docente de história ainda se depara com livros ou outros tipos de recursos pedagógicos que comportam visões preconceituosas e defasadas sobre a história do Brasil.

Capítulo I – O estudo da indumentária e suas fontes

Um breve panorama dos estudos da indumentária

Em algumas abordagens, há a preferência pelo termo vestuário, ao invés de indumentária, nesta pesquisa consideramos ambos como sinônimos. Indumentária é um termo mais utilizado, já vestuário é um termo mais didático. De qualquer modo, é válido ressaltar a associação entre os termos, no entendimento das hierarquias sociais, da indústria têxtil, e dos hábitos de consumo dos indivíduos de uma determinada época, vislumbrando suas possibilidades didáticas.

O conceito de indumentária, presente no estudo da cultura material, “procura abranger um sistema de vestes formal e normativo consagrado pela sociedade”³, como define o historiador francês Daniel Roche. O autor nos esclarece sobre a relevância do estudo do vestuário para a compreensão da sociedade e do papel dos indivíduos.

Apesar de suas obras retratarem a sociedade e os costumes do vestuário francês, as análises de Roche nos trazem possibilidades de alargamento do procedimento metodológico sobre este objeto, como uma ferramenta de pesquisa do historiador dos costumes, e especificamente do historiador do vestuário, inclusive para outras épocas e outras sociedades. A abordagem do autor ressalta como as vestes são elementos materiais que apresentam múltiplos significados de acordo com o contexto em que os indivíduos estão inseridos. Tal perspectiva se adequa a nossa pesquisa, visto que, os diversos segmentos que compunham o cenário oitocentista no Brasil, apresentavam suas peculiaridades e características identitárias em suas vestes, independente do seu poder de consumo, principalmente nos grupos mais subalternizados.

Em uma perspectiva histórica, os costumes (hábitos que determinavam os comportamentos e as condutas dos indivíduos), se forjaram no período renascentista, que serviu para difundir pelo mundo os retratos da indumentária:

(...). Ligados às convicções religiosas, à fé, e às expressões simbólicas fortes, os trajes eram o suporte das crenças e das observâncias, tanto quanto o das representações sociais. Em todos os momentos, eles manifestavam os laços com o poder, sugeriam a hierarquia sexual dos papéis familiares, sublinhavam a força das crenças tanto pelos detalhes quanto pelos conjuntos⁴.

³ROCHE, Daniel. **História das coisas banais**: nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 257.

⁴Ibid., p. 259.

As roupas se inseriram cada vez mais nos aspectos cotidianos dos indivíduos, fazendo parte das suas práticas e dos comportamentos existentes entre os diferentes segmentos sociais, se tornando mais expressivos como elementos distintivos dos grupos mais abastados.

A historiadora Camila Borges da Silva ressalta as contribuições históricas do estudo da indumentária:

A indumentária é um modo riquíssimo de refletirmos sobre como um objeto material permite compreender os mecanismos profundos dos grupos humanos. Ela não aponta apenas para as interseções dos diferentes campos históricos aos quais as análises do historiador estão submetidas – político, econômico, social, cultural –, mas também nos faz pensar as relações entre indivíduo e sociedade⁵.

Para Silva “a indumentária encontra-se na intermediação entre a memória individual, do sujeito detentor ou criador de uma peça, e a memória coletiva”⁶. Como um patrimônio cultural, serve para rememorar os aspectos sociais e os costumes locais em diferentes épocas. A indumentária é um dos vários tipos de fontes materiais, que serve para compreendermos a sociedade, seus hábitos, práticas, consumos e, traz novas perspectivas e reflexões sobre o período que analisamos, além dos documentos escritos e oficiais a que temos maior acesso.

Nos estudos da indumentária temos a moda como um elemento perceptível no final do século XIX, se referindo a algo mutável, se aplicando aos aspectos mais contemporâneos da sociedade. O termo se origina do latim *modus* (maneira, medida), passando a designar modo (*façon*, e no inglês *fashion*). A historiadora Maria Cristina Volpi nos apresenta um breve histórico dos termos presentes nos estudos das vestes:

A partir da etimologia de *mode*, de que deriva do termo moda em português, Remaury (antropólogo francês) afirma que foi em 1482 que apareceu pela primeira vez moda como “maneira coletiva de vestir-se”. A partir de 1549, vestir-se à nova moda terá o sentido de “estar na moda”. “As modas” – expressão usada desde 1679 para designar as profissões ligadas à produção do vestuário das camadas dominantes – se tornam, a partir de 1860, a moda no duplo sentido que tem até hoje: “entusiasmo coletivo e passageiro em matéria de vestuário e costumes” e “conjunto das indústrias das aparências”, porém este último significado não tem aplicação em português⁷.

Esse campo de estudos é capaz de produzir um olhar historiográfico próprio. Volpi nos lembra, por exemplo, que em épocas passadas “as manifestações culturais deveriam ser

⁵SILVA, Camila Borges. Os inventários no estudo da indumentária: possibilidades e problemas. *Acervo*, v. 31, n. 2, p. 142-160, 31 ago. 2018. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/911>. Acesso em: 10 de maio de 2020. p.148.

⁶SILVA, Camila Borges. A indumentária no museu: algumas considerações sobre memória e patrimônio. In: BORGES, Camila. MONTELEONE, Joana. DEBOM, Paulo. (orgs.) **A história na moda, a moda na história**. São Paulo: Alameda, 2019. p. 304.

⁷VOLPI, Maria Cristina. **Estilo urbano: modos de vestir na primeira metade do século XX no Rio de Janeiro**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2018.p.40.

atestadas por suas materialidades e permanências, ocasionando uma desvalorização dos fenômenos efêmeros e transitórios, inserindo nesse conjunto a moda e o vestuário”⁸.

O campo de pesquisa do vestuário se associa ao da moda, mesmo que a presença da transitoriedade e da fluidez seja uma realidade, devemos buscar compreender tal fonte, assim como as imagens, de forma assertiva e interpretativa, ir além do óbvio que nos é demonstrado, compreender seu processo de criação, distribuição, as intenções e os sentidos que o vestuário confere às sociedades e aos grupos a serem estudados pelo historiador da cultura:

A moda constitui-se em um campo de pesquisa que ultrapassa as fronteiras disciplinares. A marca registrada de quem a estuda é a pluralidade de percepções do objeto, olhares, abordagens e interpretações. Estudar sua história significa fugir às abordagens convencionais, caminhar pelas diferentes disciplinas em meio a trilhas repletas de nós, pontos e pespontos, ou seja, lançar-se na complexa teia onde diferentes saberes se entrelaçam de forma harmoniosa, ou não. Significa enveredar por caminhos transdisciplinares, ou seja, itinerários que não podem ser definidos por qualquer disciplina acadêmica, mas sim pela conjunção de muitas delas simultaneamente⁹.

O sociólogo e filósofo Roland Barthes contribuiu significativamente com obras sobre o campo do vestuário, uma delas foi *Sistema da Moda*, de 1967. Transitou em diferentes áreas, como a Semiótica e a Linguagem, e propôs uma leitura do signo indumentário através de um discurso que o transforma em função ou valor¹⁰.

Em sua perspectiva, o meio acadêmico preteriu o estudo das roupas, vinculando-o à banalidade e frivolidade produzidas pela sociedade. Barthes afirmava que a moda forja o sujeito através de uma construção identitária, a roupa produz significados, e para utilizar tal objeto como fonte de pesquisa, o autor propôs as seguintes sugestões:

(...). O historiador e o sociólogo não têm de estudar apenas gostos, modas ou comodidades; precisam recensear, coordenar e explicar regras de disposição ou uso, imposições e proibições, tolerâncias e transgressões; não devem recensear “imagens” ou traços consuetudinários, mas relações e valores; essa é a condição preliminar de toda relação entre vestuário e história, pois precisamente essas correlações normativas são, em última instância, veículos de significação¹¹.

Associado à cultura material, o vestuário situa-se em um sistema formal e normativo de uma sociedade, e fundamenta-se na investigação de diversos tipos, como proposto pelo sociólogo e filósofo Roland 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

⁸ Ibid., p. 47.

⁹BORGES, Camila. MONTELEONE, Joana. DEBOM, Paulo. **A história na moda, a moda na história**. São Paulo: Alameda, 2019. p.15-16.

¹⁰BARTHES, Roland. Relação de sentidos. In: **Sistema da Moda**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. p.53. Barthes apresenta nessa obra uma concepção original, mas estruturalista para analisar a moda.

¹¹BARTHES, Roland. **Inéditos, vol.3**: imagem e moda. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.p. 266.

vestuário real, objeto cujas marcas das ações de fabrico formam uma estrutura tecnológica. Ao repertório dos textos encontrados em arquivo (de notários, comerciantes, fabricantes e famílias) e das fontes iconográficas (pinturas, estampas, gravuras e fotografias) somam-se os acervos museológicos (objetos pessoais de auxílio, conforto pessoal, de adorno, peça e acessório de indumentária) “suporte material, físico, imediatamente concreto, da produção e reprodução da vida social”¹².

A análise do vestuário possibilita uma diversidade de metodologias e de abordagens para o pesquisador da cultura material compreender como uma determinada sociedade, época ou grupos de indivíduos construíram suas identidades e escolhas, além das influências recebidas e partilhadas em seus próprios contextos. Tais fatores demonstram a complexidade desta área de pesquisa, além disso, a escolha de tal fonte histórica confere a possibilidade de um aprendizado histórico no campo escolar de forma não tradicional, e através disso, buscamos maior assimilação do conteúdo e produção de sentido da história como área de conhecimento curricular.

O estudo do vestuário como um dos elementos associados à cultura material se tornou um campo importante de pesquisa dos historiadores, na segunda metade do século XX, período em que se ampliou a noção de objetos e temas no campo historiográfico, mediante as contribuições da denominada “História Nova,” forjada na tradição da historiografia francesa da Escola dos *Annales*.

O vestuário e a sua representação física ou imagética se relacionam ao conceito de memória proposto por Le Goff, servindo para a construção identitária, e submetidos à seletividade existente entre objetos pela preservação ou esquecimento social:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje. (...). A memória coletiva é não somente uma conquista é também um instrumento e um objeto de poder¹³.

No contexto brasileiro, notamos que os vestígios produzidos por segmentos subalternos, como os locais e objetos de memórias afrodescendentes, relacionados às suas práticas individuais e coletivas passaram por silenciamentos e supressões em suas histórias.

Estudar o vestuário além do viés das elites, como sugeriu Daniel Roche, tempos atrás, se baseia em incluir os grupos sociais pouco privilegiados e seus costumes, na abordagem historiográfica:

(...). O estudo erudito se preocupava primeiro com as formas, o gosto do vestuário, a moda, ligados a uma análise política sem real significação, e se interessava principalmente pela história da indumentária em suas categorias sociais privilegiadas pela classe, pela riqueza, pela proximidade do poder. Ora, é preciso estudar também os costumes gerais, dos camponeses ao povo urbano, das classes

¹²BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p. 19-23.

¹³LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. p.435.

populares às elites, e valorizar os contextos de produção e de consumo, pois o vestuário estava ligado a todos os fenômenos culturais, econômicos e sociais. Ele tinha seu lugar na história das conquistas individuais, sexuais, sociais, nos múltiplos procedimentos de moldagem e de controle do corpo, até a individualização e o reconhecimento pelo grupo familiar e local ¹⁴.

Nesse sentido, trataremos neste estudo como as vestimentas afrodescendentes serviram de fontes para a preservação cultural e ancestral dos indivíduos, apesar de suas problemáticas, bastante diversas em relação aos objetos preservados pelas elites e suas gerações. Ressaltamos que todos os indivíduos da sociedade transmitiam suas características identitárias e culturais através de suas vestes e acessórios, de modo mais explícito ou sutil, mesmo sob um contexto desigual pautado pelo sistema escravista. Muitos pesquisadores analisarão o século XIX através de uma perspectiva que reduz os segmentos subalternos em uma busca incessante pela imitação dos hábitos das elites, e estas quando se viam “imitadas” desencadeavam em outros tipos de vestes para continuarem se diferenciando da maioria da população, tais características não levavam em conta as escolhas e particularidades das categorias menos abastadas da sociedade, como se incapazes de produzirem e ressignificarem as vestes que lhes eram possibilitadas na época.

Sob o ponto de vista historiográfico, o historiador francês Fernand Braudel, da terceira geração dos *Annales*, que contribuiu para uma perspectiva interdisciplinar com outras áreas, situou o vestuário como uma fonte histórica quando tratou dos costumes europeus dos séculos XV ao XVIII: “A história do vestuário é menos anedótica do que parece. Ela coloca todos os problemas: o das matérias-primas, dos processos de fabrico, dos custos de produção, da fixidez cultural, das modas, das hierarquias sociais” ¹⁵. Ou seja, o estudo do vestuário traz várias oportunidades de discussão sobre os tipos de tecidos utilizados, a produção, lucro, formas de trabalho, distribuição das roupas em várias regiões, o consumo e a difusão em diferentes grupos sociais ao longo do tempo.

Ao analisar as mudanças históricas dos indivíduos pelo viés do vestuário, a socióloga Daniela Calanca estabelece um diálogo entre a Sociologia e a historiografia, ao apresentar uma linha temática a partir das análises de Roland Barthes, e de Fernand Braudel, nos anos de 1970, que se delimita em três pontos:

1. Os usos e costumes do vestir são dados de observação privilegiada para estudar a confluência de numerosos fatores, como a ligação contínua entre o desenrolar da história das ideias e aquela do pensamento econômico; a relação entre as mudanças

¹⁴ROCHE, Daniel. **História das Coisas banais**: nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 260.

¹⁵BRAUDEL, Fernand. **Civilização material, economia e capitalismo** - Séculos XV-XVIII: As estruturas do cotidiano. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005. v.1. p. 281.

de gosto, analisadas do ponto de vista antropológico, e a incidência do progresso científico: o mecanismo de influência que caracteriza a atual relação entre *mass media* e consumidores.

2. A história do vestuário não é um simples inventário de imagens, mas um espelho do articulado entrelaçamento dos fenômenos socioeconômicos, políticos, culturais e de costume que caracterizam uma determinada época;

3. A história da indumentária coloca uma ampla série de temas, das matérias-primas e das técnicas de produção ao problema dos custos, das hierarquias sociais, das modas e, em um plano mais geral, aos cuidados que se tem com o próprio corpo e à maior ou menor importância atribuída no curso dos séculos às relações interpessoais e sexuais¹⁶.

A partir dos *Annales*, foi pensada uma série de aspectos sociais, culturais e econômicos, que podem ser analisados historicamente partindo do vestuário como uma fonte privilegiada da cultura material.

Nesta pesquisa buscamos ressaltar os aspectos identitários e hierárquicos presentes na sociedade brasileira oitocentista, e como podiam se refletir nas construções visuais que apresentavam os vestuários dos indivíduos, mas compreendemos que muitas imagens, poses e vestes ali representadas, tinham significados e representações diversas, que nos aproximam da época, e tais imagens não eram cópias fiéis da realidade e do contexto de todos os indivíduos retratados pelos vários tipos de fontes visuais produzidas no período.

Na contemporaneidade, a perspectiva plural de análise da sociedade proposta pela História Cultural possibilitou a construção de caminhos alternativos para a investigação histórica, bem como a sua preocupação em resgatar o papel das classes sociais, da estratificação e mesmo do conflito social e, para isso, fez-se necessário recorrer a outros tipos de fontes não usuais na historiografia.

Paralelamente, delineou-se a noção de “cultura material” como conceito antropológico, que permitiu aos historiadores analisar melhor alguns fatos culturais, considerados marginais em relação ao essencial – o político, o religioso, o social, o econômico.

De acordo com o historiador Ulpiano Meneses, “os objetos materiais servem como vetores das relações sociais, não são apenas produtos, pois atuam como elementos de produção e reprodução social”¹⁷. Nesse sentido, Meneses define o conceito de cultura material, em que o vestuário pode ser inserido como fonte de pesquisa:

Por cultura material poderíamos entender aquele segmento do meio físico que é socialmente apropriado pelo homem. Por apropriação social convém pressupor que o homem intervém, modela, dá forma a elementos do meio físico, segundo propósitos e normas culturais. Essa ação, portanto, não é aleatória, casual,

¹⁶CALANCA, Daniela. **História Social da Moda**. São Paulo: Senac São Paulo, 2008. p. 27.

¹⁷MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v.2, n. 2, p.9-42, jan/dez, 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/a02v2n1.pdf>. Acesso em: 6 out. 2019. p.12.

individual, mas se alinha conforme padrões, entre os quais se incluem os objetivos e projetos. Assim, o conceito pode tanto abranger artefatos, estruturas, modificações da paisagem, como coisas animadas (uma sebe, um animal doméstico), e, também, o próprio corpo, na medida em que ele é passível desse tipo de manipulação (deformações, mutilações, sinalações) ou, ainda, os seus arranjos espaciais (um desfile militar, uma cerimônia litúrgica) ¹⁸.

A análise da produção das vestes dos indivíduos como fontes históricas podem ser textuais, físicas ou imagéticas, como ressalta Barthes, porém escolhemos as imagéticas por se inserirem no contexto oitocentista e em facilitar o seu uso pelo docente em sala de aula. A partir de tal premissa, devemos indagar e utilizar métodos que sirvam para corroborar os conceitos que gostaríamos que os alunos assimilassem sobre tal período a ser investigado.

A partir da década de setenta do século XX, houve alguns capítulos dedicados ao vestuário em obras consagradas da historiografia, já no final dos anos oitenta ocorreu um aumento de obras integralmente dedicadas ao tema, e em produções mais recentes, o que demonstra, de certo modo, que há uma demanda em difundir tal campo de pesquisa na análise historiográfica.

Atualmente, embora ainda existam entraves a serem superados, as formas vestimentares tendem a se afirmar como manifestações complexas para a compreensão da sociedade, e um campo muito promissor para o ofício do historiador.

Podemos compreender, através do vestuário, os papéis e funções exercidos tanto por homens como por mulheres, que os externalizavam simbolicamente em suas vestes. O antropólogo Marshall Sahlins considera, por exemplo, que “o vestuário pode demarcar noções básicas de tempo, lugar e pessoa, e uma diferenciação no espaço cultural entre a cidade e o campo, e dentro da cidade, entre o centro e os bairros” ¹⁹.

Tal ideia se insere no contexto desta pesquisa, a fim de demonstrar as variedades de roupas utilizadas pelos diversos segmentos do Rio de Janeiro oitocentista, situando a área urbana da cidade como um local privilegiado em que transitavam homens, mulheres, escravizados, libertos, majoritariamente afrodescendentes e indivíduos livres pobres, que estavam sujeitos a choques entre si e com outros grupos sociais, e buscavam ressignificar e assimilar as suas construções identitárias em suas vestes.

Após a Revolução Francesa e o abandono das restritivas leis suntuárias, notamos que durante o século XIX a burguesia se tornou o grupo social que mais influenciou os gostos e os

¹⁸MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A cultura material no estudo das sociedades antigas. In: **Revista de História**, São Paulo, n.115, p.103-117, jul/dez, 1983. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/viewFile/61796/64659>. Acesso em: 26 out. 2019. p.112.

¹⁹SAHLINS, Marshall. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p.181.

costumes ocidentais. Notamos que as vestes servem como signos representativos e distintivos da individualidade e do consumo dos diversos segmentos sociais em diferentes épocas.

A moda se tornará um elemento pertinente no cotidiano das mulheres burguesas, principalmente europeias, através do uso de roupas exclusivas, que lhes conferiam distinção social, e também reforçavam o seu papel doméstico, além de representarem materialmente o poder de consumo familiar, e a busca pela adequação a fim de garantir um vantajoso matrimônio.

Mesmo com uma estrutura econômica que se expandia em vários países, havia um contraste inequívoco entre os grupos de indivíduos. A maior parte da população permanecia à margem dos privilégios advindos pela industrialização, e uma parcela minoritária conseguia usufruir das benesses financeiras dela, principalmente no espaço urbano.

No decorrer do século XIX, atividades ao ar livre, e tempo dedicado ao lazer, contribuirão para mudanças gradativas nos hábitos e nos estilos de vida da burguesia, o vestuário servirá como um elemento significativo para uma série de sociabilidades aceitas nos comportamentos femininos, uma realidade bastante diversa daquela das mulheres pobres que deveriam trabalhar para sustentarem as suas famílias.

Em várias épocas e mesmo na atualidade, verificamos o empenho de segmentos sociais mais abonados, na busca por maior diferenciação em relação à maioria da população, mediante hábitos de consumo, locais de moradia e entretenimento. O vestuário se conjuga em tais peculiaridades por materializar as distinções entre os grupos sociais. Em certos períodos da história, a adoção de cores como púrpura, carmesim, azul real, entre outras, eram restritas aos membros das nobrezas, assim como roupas feitas de seda, linho e algodão egípcio, por exemplo, possuem valores altos e conferem certa exclusividade aos seus usuários atualmente.

De acordo com Pierre Bourdieu a questão simbólica e as representações sociais que os diferentes grupos atribuem a si mesmos podem se relacionar às formas com que se vestem:

O interesse que as diferentes classes atribuem à apresentação de si, a atenção que lhe prestam e a consciência que têm dos ganhos que ela traz, assim como os investimentos de tempo, esforços, privações, cuidados que elas lhe dedicam, realmente, são proporcionais as oportunidades de lucros materiais ou simbólicos que, de uma forma razoável, podem esperar como retorno ²⁰.

Bourdieu sugere a existência de uma mudança na percepção europeia, através da influência da burguesia e de seus padrões comportamentais e vestimentares, que passaram a ditar as normas sociais:

²⁰BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2007. p. 194.

A preocupação burguesa de introduzir a boa apresentação no universo doméstico - lugar da liberdade, do avental e das pantufas (para as mulheres), do torso nu ou da camiseta (para os homens) -, elas desleixam a distinção entre a roupa de cima, visível, destinada a ser vista, e a roupa de baixo, invisível ou escondida, ao contrário das classes médias que começam a ficar inquietas - pelo menos, fora de casa e no trabalho (cresce, cada vez mais, o número de mulheres trabalhadoras) - com sua aparência externa, incluindo vestuário e cosmética ²¹.

O vestuário se insere nesse conflito simbólico entre os grupos sociais, principalmente na busca das elites pela distinção, e das imitações realizadas pelos grupos intermediários, porém as expressões culturais dos diferentes segmentos se incorporam de formas múltiplas, não somente por elementos de imitação, ou imposição, pois há na cultura um intercâmbio entre os grupos, e ambos podem influenciar em maior ou menor grau uns aos outros.

Assim, Bourdieu confere à distinção uma assimetria simbólica e perceptível na forma como os indivíduos, principalmente no contato de grupos mais ricos, com os grupos subalternos, sendo o vestuário um dos elementos de distinção:

As diferenças de pura conformação são reduplicadas e, simbolicamente, acentuadas pelas diferenças de *atitude*, diferenças na maneira de portar o corpo, de apresentar-se, de comportar-se em que se exprime a relação com o mundo social. A esses itens, acrescentam-se todas as correções intencionalmente introduzidas no aspecto modificável do corpo, em particular, pelo conjunto das marcas relativas à cosmética: penteado, maquiagem, barba, bigode, suíças, etc. ou ao vestuário que, dependendo dos meios econômicos e culturais suscetíveis de serem investidos aí, são outras tantas marcas sociais que recebem seu sentido e *seu valor* de sua posição no sistema de sinais distintivos que elas constituem, além de que ele próprio é homólogo do sistema de posições sociais. ²²

A percepção de Bourdieu é bastante significativa em nosso entendimento sobre as elites no período oitocentista, visto que a etnia, os hábitos de consumo e os comportamentos de origem europeus, conferiam uma distinção significativa em relação aos outros segmentos sociais majoritariamente afrodescendentes que compunham a sociedade do Rio de Janeiro, mas vale ressaltar que o contato entre grupos levava a situações sociais mais complexas, como o “bem vestir” de escravizados domésticos e de ganho, visto o alto valor de roupas finas, muitas vezes importadas, que poderiam ser utilizadas por tais indivíduos servindo de demonstração visual dos fartos ganhos dos seus senhores, além do uso e da procura por escravizadas que soubessem costurar, que beneficiavam os ateliês de modistas de origem europeia.

As influências dos hábitos de consumo das elites nas sociedades sempre foram muito nítidas, mas nem todos podem adquirir e também são impelidos em acessar certos elementos, o que ocasiona adaptações, criações e ressignificados empreendidos pelos segmentos subalternizados. A partir do século XX haverá um intercâmbio de grupos urbanos

²¹Idem, p. 190.

²²Ibid., p.183. Grifo do autor.

até mesmo marginalizados, que influenciarão os modos de vestir de setores mais privilegiados, alguns exemplos são a adoção de calças *jeans*, originalmente utilizadas pelos trabalhadores das minas, e dos macacões, trajés típicos dos operários das fábricas, ambos serão adaptados a fim de atenderem aos exclusivismos dos mais abastados.

Norbert Elias nos traz uma grande contribuição mediante suas obras, como *O processo civilizador*, de 1939; e *Sociedade de corte*, de 1969. O autor associou a moda a um processo de “civilização dos costumes” e de distinção entre nobreza e burguesia.

A questão da vergonha e da exibição do corpo eram aspectos que se modificaram ao longo do tempo, o sentimento de vergonha na exposição de partes do corpo vai atingir seu auge no século XIX, período de cerceamento da exibição das formas corporais:

Na sociedade de corte, a vergonha com a exposição de certas partes era, em conformidade com a estrutura dessa sociedade, ainda largamente restrita dentro de limites do estado ou hierárquicos. A exposição do corpo na presença de inferiores, como por exemplo, do rei na frente de um ministro, ainda não estava sujeita a uma proibição social muito rigorosa, nem, numa fase anterior, a exposição do homem diante de uma mulher socialmente mais fraca e de classe inferior²³.

As características assinaladas pelo autor através da relação entre o vestuário, o corpo e os setores associados ao poder nas sociedades ocidentais encontrarão eco em maior ou menor grau no entendimento da cultura de diferentes locais e épocas a serem analisadas pelo historiador em suas pesquisas.

No contexto desta pesquisa, que aborda as relações sociais existentes no Rio de Janeiro oitocentista, a análise de Norbert Elias é bastante relevante para compreendermos a mentalidade das elites da época, pois havia uma continuidade de costumes oriundos do Antigo Regime, através de símbolos visuais de prestígio e distinção entre as elites e os segmentos subalternizados, como insígnias, consumo e vestuário, se modificando no decorrer do século XIX aos padrões comportamentais burgueses.

O estudo da moda e do vestuário apresenta uma série de perspectivas analíticas e metodológicas, tendo significados complexos e divergentes de acordo com a área que se debruçará em decifrá-los. Tais ideias fornecem ao historiador do vestuário um grande panorama de conceitos que poderá adotar ou abandonar em suas análises a respeito do entendimento da sociedade em suas pesquisas.

Ir além do que nos é apresentado pelas roupas, que foram representadas visualmente, ou mesmo preservadas ao longo do tempo, necessita de um reexame de nossas próprias percepções a respeito do uso das fontes nas pesquisas históricas. Compreender a mensagem

²³ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.v.2. p.245.

explícita ou implícita que estes signos transmitem sob o viés de suas próprias épocas é um dos desafios do historiador da cultura material.

A indumentária é um dos elementos que compõem a cultura material, sendo um tema vasto e com uma longa trajetória, vários autores de diferentes áreas se debruçarão neste estudo desde o século XIX²⁴. Do ponto de vista dos contemporâneos, há uma grande interdisciplinaridade e variedade de questões, linhas de pesquisa e metodologias, a respeito do campo de estudos da indumentária.

Através desse breve panorama, a conclusão a que se pode chegar é a de que a análise da indumentária nos proporciona um precioso instrumental para o estudo do passado, por um viés alternativo ao das fontes tradicionais, mas tão rico quanto, e igualmente nos possibilita interpretar o processo das relações humanas em seus aspectos políticos, econômicos e culturais. E foi essa crença, afinal, que serviu como incentivo para a elaboração da proposta de investigação desta Dissertação, que procura se inserir neste vasto campo de pesquisa, por meio de uma abordagem específica, voltada para o Ensino de História.

Desde o passado até os dias atuais, a indumentária é representada por uma variedade de fontes, principalmente as imagéticas, através de pinturas, jornais, revistas e fotografias, que servirão como materiais de pesquisa para entendermos sobre os costumes e hábitos da sociedade oitocentista. A metodologia de análise de tais fontes visuais será discutida no decorrer do capítulo, bem como as reflexões a respeito de sua viabilidade e possibilidades para a pesquisa em sala de aula.

A indumentária em imagens

A sociedade humana sempre fez uso dos recursos visuais como forma de transmitir suas ideias, costumes, práticas e expressões individuais e coletivas. Através da pesquisa de fontes de época, podemos acessar indiretamente o passado. Mas nos últimos séculos esse processo se incrementou. Já se disse que o mundo contemporâneo é visualidade. E a indumentária, ela própria, tem uma de suas dimensões no visual. Mas a discussão que se

²⁴Vários autores de diferentes áreas se tornarão precursores do estudo da indumentária, a partir do século XIX e início do século XX. Citado por RAINHO, Maria do Carmo. **A Cidade e Moda**. Brasília: Editora UNB, 2002. p.20-25. A historiadora cita algumas questões teóricas de diversos autores a respeito da indumentária: Herbert Spencer, Gabriel Tarde, Thorstein Veblen, Georg Simmel, Walter Benjamin, J. C. Flügel. Ver também, DEBOM, Paulo. A moda e o vestuário como objetos de estudo na História. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 3, n. 3, p. 13-26, out.2019-jan. 2020. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/EnsinarMode>. Acesso em: 6 out. 2019. p.15.

pretende levantar aqui é a das fontes para o estudo da indumentária. Variados vestígios produzidos pelas sociedades servem como instrumentais valiosos de compreensão histórica.

Aqui procuraremos abordar particularmente o que a indumentária - contida nas imagens - pode nos oferecer, como possibilidade de investigação sobre a cultura e o imaginário dos grupos sociais. Há fontes de natureza diversa que se relacionam à história da indumentária, e a mais facilmente perceptível é o conjunto dos objetos - ou seja, da cultura material - que sobreviveu ao tempo e que hoje ainda pode ser acessado, sobretudo nos acervos museológicos. O nosso interesse aqui, no entanto, pretende se voltar preferencialmente para as fontes imagéticas.

No século XIX, que é o período para o qual esse estudo se volta, estava bem consolidada toda uma produção impressa especializada voltada para a indumentária e, sobretudo, para a indústria da moda. Assim, as fontes imagéticas voltadas para o mundo da moda, e não só, serão fundamentais para a pesquisa. Não afastamos dos nossos interesses as fontes da cultura material ligadas à indumentária, como os acervos museológicos oferecem. Contudo, o uso de fontes imagéticas amplia demasiadamente as possibilidades de pesquisa neste campo.

A pesquisa em fontes iconográficas relacionadas à indumentária pode nos trazer elementos significativos, como representações simbólicas de exterioridades hierárquicas e identitárias dos indivíduos da época. Analisar as indumentárias dos diferentes segmentos através da produção visual da época pode ser, por um lado, um grande desafio, na medida em que toda produção visual é uma construção, uma interpretação subjetiva do produtor de tal elemento. Mas, por outro lado, também pode fornecer um conjunto absolutamente grande e variado de possibilidades.

Como se sabe, no universo da vasta produção visual sobre a sociedade do Rio de Janeiro no século XIX, boa parte foi empreendida por artistas e viajantes estrangeiros, que traziam suas próprias percepções sobre a realidade que lhes era apresentada. Além dessa produção, muitas vezes comercializadas por um mercado europeu ávido pelo exotismo de locais longínquos do mundo, os periódicos do Rio de Janeiro trarão imagens em suas seções de moda, geralmente de indumentárias de inspiração europeia, principalmente para mulheres, mas também para homens. E que fazem, portanto, um percurso contrário, ou seja, saem da Europa e são consumidas no Brasil.

Saber interpretar os sentidos e significados das representações visuais, sobre uma determinada época, requer do historiador - se estendendo ao docente-pesquisador - um método interdisciplinar de investigação da iconografia como evidência histórica. De acordo

com o historiador Eduardo França Paiva, iconografia é um termo que significa imagem registrada e a sua representação, como fonte histórica traz as escolhas do produtor e do contexto de sua concepção:

A iconografia é um registro realizado por meio de ícones, de imagens pintadas, desenhadas, impressas ou imaginadas e, ainda esculpidas, modeladas, talhadas, gravadas em material fotográfico e cinematográfico. São registros com os quais os historiadores e os professores de História devem estabelecer um diálogo contínuo²⁵.

Segundo Paiva, o uso de imagens possibilita várias interpretações sobre a sociedade de uma determinada época, e requer do historiador uma interpretação crítica, devendo ser mais frequente na sala de aula:

Lidar com essa diversidade de registros, saber indagá-los e desconstruí-los, saber contextualizá-los e explorá-los para deles retirar versões ou fazer com que eles subsidiem as nossas versões, isto é, apropriarmos-nos criticamente deles e usá-los metodologicamente: esses são os procedimentos básicos do historiador e isso é o que deveria ocorrer nas salas de aula desde o ensino fundamental²⁶.

Paiva assegura que é necessário investigarmos as imagens e os registros iconográficos, pois como percebido nas pinturas, nas litografias e mesmo nas fotografias, tais representações foram elaboradas por indivíduos com propósitos e objetivos que lhes eram próprios, e de acordo com as suas especificidades temporais.

Cabe ao historiador, se estendendo ao professor de História, detectar nas imagens não necessariamente o que está explícito, mas o que pode ser percebido subjetivamente, a partir de seus conhecimentos teóricos. Ir além do óbvio que foi retratado nas imagens demanda um rigor metodológico e uma aprimorada capacidade crítica que precisam ser perseguidos pelo historiador, e que podem ser exercitados tendo meios adequados para tal finalidade.

A imagem bela, simulacro da realidade, não é a realidade histórica em si, mas traz percepções dela, traços, aspectos, símbolos, representações, dimensões ocultas, perspectivas, induções, códigos, cores e formas nela cultivadas. Cabe a nós decodificar os ícones, torná-los inteligíveis o mais que pudermos, identificar seus filtros e, enfim, tomá-los como testemunhos que subsidiam a nossa versão do passado e do presente, ela também, plena de filtros contemporâneos, de vazios e de intencionalidades.

(...). Para o pesquisador da imagem é necessário ir além da dimensão mais visível ou mais explícita dela. (...). Nessa perspectiva a imagem é uma espécie de ponte entre a realidade retratada e outras realidades, e outros assuntos, seja no passado, seja no presente²⁷.

Analisar as imagens, que não são neutras, requer uma metodologia diversa da empregada nas fontes escritas, sendo um trabalho minucioso e que não se deixe levar pelo que

²⁵PAIVA, E. F. **História e imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p.17.

²⁶Ibid., p.13.

²⁷PAIVA, op.cit., p. 19.

está exposto, mas devendo realizar um amplo trabalho investigativo e comparativo com outras fontes históricas.

Peter Burke explica que “os termos “iconografia” e “iconologia” foram lançados no mundo da História da Arte nas décadas de 1920 e 1930, e para os iconografistas, as pinturas podem ser observadas, mas também serem “lidas”²⁸”. “Ler” uma imagem, e compreender a sua intencionalidade, não é um processo simples, visto que é muito comum se deixar conduzir por uma representação visual, pois seu impacto sobre nós é muito forte, e dificilmente ficamos indiferentes a algum estímulo visual quando nos é apresentado por diversos meios sociais.

Burke, por sua vez, evidencia que “os historiadores têm ampliado seus interesses não apenas em eventos políticos ou em tendências econômicas, mas também nas mentalidades e cultura material, viabilizados mediante fontes não tradicionais”²⁹. Devido a tal fato, os relatos orais, as obras literárias e as imagens se tornam fontes históricas mais abrangentes para o historiador. Comparando com as pesquisas feitas em arquivos com documentos escritos, há uma minoria entre historiadores que se dedicam ao estudo das imagens:

(...). Relativamente poucos periódicos históricos trazem ilustrações e, quando o fazem, poucos colaboradores aproveitam essa oportunidade. Quando utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros sem comentários. Nos casos em que as imagens são discutidas no texto, essa evidência é frequentemente utilizada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, em vez de oferecer novas respostas ou suscitar novas questões³⁰.

Cabe ressaltar que existem pontos negativos - armadilhas - no uso das imagens como fontes, pois elas podem como já se observou ser pouco realistas, possuindo intenções em sua criação, e assim “distorcem” as evidências de fenômenos a serem estudados pelos historiadores:

(...). Imagens são ao mesmo tempo essenciais e traiçoeiras para os historiadores das mentalidades que se preocupam com pressuposições implícitas bem como com atitudes conscientes. Imagens são traiçoeiras porque a arte tem suas próprias convenções, segue uma curva tanto de desenvolvimento interno como de reação ao mundo exterior. Por outro lado, o testemunho de imagens é essencial para os historiadores das mentalidades, porque uma imagem é necessariamente explícita em questões que podem ser mais facilmente evitadas em textos. Imagens podem testemunhar o que não pode ser colocado em palavras³¹.

²⁸BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017. p.56.

²⁹Ibid., p.17.

³⁰Ibid., p. 18.

³¹BURKE, op.cit., p. 50-51.

Ao abordamos os pontos negativos das fontes visuais, trazemos ao debate aspectos que nos fazem refletir sobre a sua viabilidade e aplicabilidade na pesquisa e na prática do conhecimento histórico. As fontes não são imparciais e demandam a interpretação do historiador, as imagens, por fazerem parte de fontes não convencionais, se inserem fortemente nesse pressuposto, não devendo ser descartadas, mas interrogadas e contextualizadas de acordo com a produção da época em que foram elaboradas.

As imagens são fontes que exercem grande fascínio, mas no cotidiano escolar devem ser utilizadas de forma crítica por nós docentes, ser instrumentalizadas como facilitadoras do entendimento do conteúdo histórico, e analisadas de forma inteligível e contextualizadas, a fim de que não sejam percebidas como um retrato da realidade da época oitocentista, e sim uma forma de nos aproximarmos da época e identificarmos em algo ficcional o que fazia parte da realidade dos indivíduos.

O historiador Ulpiano Meneses nos trouxe uma reflexão a respeito do uso de imagens nas pesquisas acadêmicas que, seja no conteúdo ou na abordagem, houve perspectivas menos objetivas na análise de tais fontes, carecendo, assim, de uma metodologia adequada³².

Meneses ressalta a importância da contribuição de antropólogos e sociólogos para a ampliação da análise iconográfica, a partir de um rigor metodológico no estudo histórico das imagens como fontes de pesquisa. E situa que “o restante da iconografia, como caricaturas e pinturas de viajantes produzidas no Brasil, recebeu algumas iniciativas de pesquisa”³³.

Passada já uma década depois desse estudo, atualmente o cenário se modificou e é muito significativo o número de historiadores e outros cientistas sociais que se debruçam sobre fontes iconográficas. As representações iconográficas são, portanto, construções históricas, e associadas a outras fontes remetem a usos e interpretações sociais do passado.

Há uma série de metodologias que possibilitam o uso das imagens como fontes históricas. Tratando-se do Rio de Janeiro, o rico material imagético produzido ao longo do século XIX, e relacionado ao universo da indumentária, pode ser dividido em dois grupos, para efeitos metodológicos: a) representações visuais em que o vestuário e acessórios estejam presentes, o que inclui uma ampla gama de obras, sobretudo de viajantes estrangeiros e à qual, mais para as últimas décadas do século, somam-se as fontes fotográficas; b) o conjunto das publicações especializadas impressas que possuíam ilustrações, as chamadas revistas de moda.

³²MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2019. p.12-13.

³³Ibid, p.21, 22.

Partindo das premissas de Paiva e Burke, e assumindo uma percepção crítica das fontes visuais produzidas a respeito da sociedade e do cotidiano, analisaremos assim o vestuário dos indivíduos de diferentes segmentos sociais do Rio de Janeiro oitocentista, através de suas representações em imagens, além de fontes da cultura material em acervos museológicos.

Estudar e problematizar o vestuário através de imagens de época é uma discussão que vem se expandindo no meio acadêmico, e sem dúvida possibilita um trabalho produtivo para o historiador da cultura³⁴. Contudo, faz-se necessário frisar que o uso didático de tal abordagem é passível de uma série de elementos a serem mais bem investigados, requerendo uma metodologia pluralista e uma pesquisa interdisciplinar aprofundada.

³⁴A partir da década de 1920 no Brasil, iniciam-se trabalhos de autores sob um viés histórico a respeito do estudo do vestuário. São autores fundamentais para o tema como: Gilberto Freyre, Maria Beatriz Nizza da Silva e Gilda de Mello e Souza. E é possível apontarmos uma associação de diversas áreas de conhecimento, como Literatura, Propaganda e Marketing, Museologia, Artes, Antropologia e Sociologia, e em pesquisas mais recentes de: Maria do Carmo Rainho, Maria Claudia Bonadio, Mara Rúbia Sant'Anna, Rosane Feijão, Maria Cristina Volpi, Joana Monteleone, Camila Borges, Paulo Debom, entre outros.

Capítulo II - Vestuário e hierarquias sociais no Rio de Janeiro oitocentista

O século XIX foi um período de profundas mudanças políticas, econômicas e culturais, ocasionadas pela industrialização, pelo capitalismo e pelas inovações tecnológicas, que conferiram um *status* de “modernidade” à época e proporcionaram o incremento da vida urbana no Ocidente. Os valores burgueses de sobriedade e racionalismo se refletirão nos arquétipos comportamentais e morais individuais, representados simbólica e materialmente pelo vestuário utilizado pelos indivíduos no período.

Vários autores apontam que houve uma mudança na sociedade europeia, através da influência da burguesia e de seus padrões comportamentais e vestimentares, que passaram a ditar as normas sociais. Para a pesquisadora de Artes Maria Alice Ximenes, o século XIX “traduziu nas roupas masculinas um regime de autoridade e prestígio, reconhecido pelas calças, enquanto as saias armadas eram significativas de feminilidade”³⁵.

Havia o estabelecimento do uso de determinados tipos de vestes que buscava demarcar as diferenças entre os gêneros dos indivíduos.

O vestuário não pode ser percebido sem a relação direta com o corpo, corpo este que se move, corpo tridimensional, corpo com uma natureza que pertence a um tempo e espaço, e o espaço é o próprio corpo. (...). O vestuário é uma forma de interferência, assim como as escarificações e tatuagens. É no corpo que as metamorfoses e as metáforas se instalam, procurando reconfigurações e formas de expressão, consolidando o diálogo com a cultura³⁶.

Como já se procurou observar, as roupas denotavam significados e sentidos em seus usos, através da relação entre o vestuário e o corpo; no século XIX, esse processo foi pautado pela diferenciação entre os gêneros, as mulheres, principalmente as burguesas, foram os indivíduos que mais sofreram transformações em suas silhuetas, através da “atribuição” biológica de reprodução em saias amplas, que ressaltavam os quadris, e diminuía a cintura, e simbolicamente por uma suposta “fragilidade inata” e inoperância social, através de vestuários extremamente elaborados, que impediam os movimentos de forma livre.

O vestido passou a ser usado para designar o traje feminino, a camisa era uma roupa íntima que criava uma barreira entre o corpo, se ampliando o uso de bolsas na época.

³⁵XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2011. p.53.

³⁶Ibid., p.94.

A silhueta feminina, como tratada pela designer inglesa Emily Angus, “era definida pelo corte, pela escolha e modelagem da matéria-prima, será acentuada e distorcida da imagem natural, através do uso de espartilhos, *anquinhas*, *pepluns* e *paniers*”³⁷.

As transformações do espaço urbano, com a industrialização e o reforço dos papéis tradicionais familiares, se tornaram características marcantes da sociedade da época, o que pode parecer um paradoxo, pois as mudanças e facilidades trazidas pelas inovações tecnológicas não foram tão rápidas na modificação de valores e comportamentos, que geralmente tendem a mudar mais lentamente. A historiadora francesa Michelle Perrot descreve várias características dos costumes sociais da época, inclusive as funções da família:

A família, como rede de pessoas e conjunto de bens, é um nome, um sangue, um patrimônio material e simbólico, herdado e transmitido. A família é um fluxo de propriedades que depende primeiramente da lei. (...). Com ou sem patrimônio, a família constitui um sistema econômico de gestão que, ao contrário de ter sido abolido, foi utilizado e reforçado pela Revolução Industrial, marcada por uma grande diversidade de ritmos próprios³⁸.

A relevância e o bom funcionamento do núcleo familiar com seus hábitos, valores e papéis individuais pré-estabelecidos, será uma das características da burguesia europeia oitocentista, devendo se refletir na sociedade do período.

O século XIX para Perrot tinha como traços principais “a força normativa do casal heterossexual, rejeitando o homossexual e o celibatário, além de residir na polarização em torno do casamento, que absorvia as funções de aliança e do sexo”³⁹.

É relevante salientar a assimetria existente entre homens e mulheres em seus papéis e funções sociais, pois nota-se o incentivo da época em ressaltar tais diferenças, qual seja nas artes, na estética, e principalmente, nas roupas adotadas pelos indivíduos. A partir de tais indicativos, a comunicadora social Valéria Brandini apresenta um vislumbre acerca da distinção de gênero existente no vestuário oitocentista:

Mudanças nas relações sociais e de gênero estão “estampadas” na expressão de moda em emergência no século XIX. A extravagância no traje tornou-se seara feminina e o mundo masculino passou a explorar outras formas de representação do status: se até o século XVIII a espetacularidade no traje masculino constituía uma forma aristocrática de representação de poder, novas convenções sociais, entre elas, a banalização do luxo ostentatório entre a aristocracia, a projeção do corpo humano como extensão do trabalho e a condenação do homossexualismo em países como a

³⁷ANGUS, Emiliy. BAUDIS, Macushla. WOODCOCK, Philippa. **Dicionário de moda**. São Paulo: Publifolha, 2015. p. 34. *Anquinha* ou *panier* – complemento em forma de cesta usado sob a saia para ampliar ou denotar exagero. *Peplun*- deriva de *peplos* (um tipo de xale) latino e consistia em um babado acrescentado ao cós de uma saia ou à parte final de um paletó para enfatizar a cintura e o quadril.

³⁸PERROT, Michelle. (org.). Funções da família. **História da vida privada, v.4**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. p. 91, 95.

³⁹Ibid., p.119.

Inglaterra, a partir do século XVIII, reduziram a espetacularização no traje do homem, tornando-o escuro e sóbrio⁴⁰.

Além de abordar as distinções de gênero como características marcantes no vestuário do século XIX, Brandini nos faz refletir sobre o *status* que o objeto, particularmente a roupa, passou a adquirir na percepção dos indivíduos:

A era industrial e o avanço do capitalismo no século XIX trouxeram a ideia de dissociação entre o homem que trabalha e o seu trabalho, pois já não o controla, mas precisa vendê-lo. Tal ocorrência, que Marx classificou como a alienação provocada pelo capitalismo, reflete a ideia de transformação do homem em máquina de produção. Nesse processo, o indivíduo se desumaniza e o seu produto (os bens produzidos pelo trabalho físico) adquire características humanas, psicológicas, e induzem o homem à sua compra como forma de se reumanizar através de bens adquiridos. Surgem, então, novos padrões de consumo e a moda torna-se ícone dos mesmos⁴¹.

No Brasil oitocentista, por sua vez, as grandes mudanças políticas e econômicas terão como marco inicial a chegada da Corte portuguesa, tendo seu auge durante o Segundo Reinado (1840-1889). José Murilo de Carvalho analisa a relevância do início de tal período através do traslado da Corte para o Brasil:

Pode-se dizer, assim, que a transposição da corte foi à causa necessária, embora não suficiente, para o bem ou para o mal, da existência do Brasil assim como ele é hoje conhecido. Estabelecida no Rio de Janeiro, a corte transformou a sede de vice-reinado em centro político efetivo, tanto pela presença nele de toda a máquina administrativa metropolitana quanto pela presença da figura do monarca, fonte de legitimidade que por três séculos comandara a obediência dos súditos americanos do Império luso⁴².

O estabelecimento da Corte levará a uma maior assimilação dos costumes europeus, por setores das elites locais, principalmente no Rio de Janeiro, como assegura a historiadora Camila Borges Silva:

Considera-se que o impacto da chegada da família Real incidiu, principalmente, sobre a cidade do Rio de Janeiro, pois foi neste espaço que os habitantes da colônia conviveram diretamente com a Corte e com as modas trazidas da Europa. Juntamente com a família real, aportou em terras coloniais uma parte expressiva da nobreza portuguesa; os homens, com seus uniformes e insígnias demonstrativas de sua condição social, e as mulheres, vestindo as últimas modas europeias. A Corte e suas modas significavam o que havia de mais prestigioso e luxuoso, especialmente numa Colônia cuja circulação da moda era dificultada pelo pacto colonial⁴³.

⁴⁰BRANDINI, Valéria. Moda, cultura de consumo e modernidade no século XIX. **Revista Signos do Consumo**, São Paulo, v.1, n.1, p.74–101, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/42766>. Acesso em: 24 jun. 2020. p.76. Grifo nosso, o termo “homossexualismo” é substituído atualmente por homossexualidade.

⁴¹BRANDINI, op.cit., p.79.

⁴²CARVALHO, José Murilo de. (coord.). **A construção nacional: 1830-1889**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. v. 2. p. 20.

⁴³SILVA, Camila Borges da. **O símbolo indumentário: distinção e prestígio no Rio de Janeiro (1808-1821)**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2010. p.13.

Daí em diante, muitos estrangeiros aportarão na cidade e retratarão o cotidiano da sociedade, com sua gama de indivíduos de diferentes grupos sociais e seus hábitos: elites, escravizados e libertos, e suas ocupações, religiosidade, entre outros aspectos da vida urbana.

É importante apontarmos, assim, para a riqueza do material produzido por essas narrativas de viajantes e, sobretudo, na sua dimensão iconográfica. Os pintores viajantes - embora tenham sua produção marcada por um olhar europeu - legaram aos historiadores um conjunto de fontes muito relevante e na qual a indumentária esteve bastante presente.

Tecidos e roupas na história luso-brasileira

A fim de compreendermos o processo do vestuário no Brasil oitocentista, convém que se trace aqui um breve histórico sobre a produção têxtil no território, ainda sob a condição colonial, e suas transformações ao longo do século XIX. De acordo com a pesquisadora de moda Dinah Bueno Pezzolo, “o algodão selvagem já era cultivado pelos indígenas no cotidiano, e o contato com os portugueses ampliou tal produção”⁴⁴.

A autora observa que houve um aperfeiçoamento da produção do algodão em nosso território a partir do século XVIII, principalmente na região norte:

Com o passar do tempo, a produção do algodão em nosso país foi ampliada e melhorada, graças à inclusão de espécies do Oriente. Trazidas pelos colonizadores portugueses, as novas variedades passaram a ser cultivadas nos estados do norte do país. No século XVIII, a cultura algodoeira tomou grande impulso, principalmente nos estados do Pará, do Maranhão, do Ceará, de Pernambuco e da Bahia. Nessa época, a chita, tecido de algodão com estampa colorida introduzido no Brasil pela mão dos portugueses, vestia escravos, operários e colonos em virtude do baixo preço, mas também, por ser adequado ao nosso clima⁴⁵.

Portugal teve acesso aos tecidos de algodão indianos, e o cultivo deste se tornou de grande relevância para a economia colonial, servindo principalmente de material para vestir os núcleos subalternizados da sociedade.

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, usados no tráfico de escravos. (...). A cultura do algodão que prosperava no noroeste do Brasil alimentava a industrialização da chita, principalmente no estado (sic) de Minas Gerais. (...). A demanda pela chita aumentou, por ser um tecido barato e adequado ao clima, fazendo com que teares domésticos se encarregassem da produção. (...). Roupas tecidas em algodão e lã eram usadas tanto no trabalho diário no campo como em ocasiões festivas⁴⁶.

⁴⁴PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: história, tramas, tipos e usos**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2017. p.47.

⁴⁵Ibid., p. 47-48.

⁴⁶Ibid., Ibid., p. 52-53. Minas era uma província na época, não um estado, esta era uma nomenclatura do início da República.

O algodão arbóreo também era utilizado como alimento pelos indígenas, segundo os pesquisadores de moda Luís André do Prado e João Braga, e os portugueses identificaram-no como uma riqueza natural a ser explorada, algo que perdurou até o século XIX:

Os jesuítas ajudaram a disseminar entre os índios que habitavam o litoral baiano o ofício da tecelagem que, por volta de 1562, chegava ao Espírito Santo. A Bahia era, junto com Pernambuco, o território com maior produção da fibra. A qualidade do algodão brasileiro desde cedo chamou a atenção dos portugueses, e políticas de estímulo à sua produção foram implementadas, elevando-o a principal produto, ao lado da cana de açúcar, no modelo econômico agroexportador adotado pela Coroa. (...). Quando, em fins do século XVIII, as fábricas têxteis inglesas ganharam grande impulso, o algodão arbóreo de fibra longa, nativo do Brasil, foi premiado em Liverpool. Entre 1780 e 1820, continuamos a ser importantes fornecedores dessa matéria-prima para a Inglaterra⁴⁷.

Havia uma produção de tecidos no Brasil que buscava maior autonomia, mas devido ao decreto de 1785, que proibiu a produção de manufaturas, ocorre o fechamento de fábricas de tecidos, servindo para atender os interesses econômicos lusitanos, visando estimular as manufaturas portuguesas no comércio com a Inglaterra, e com isso, a colônia se tornaria mais dependente de sua metrópole. O Alvará de D. Maria I, datado de 5 de janeiro de 1785, estabelecia o seguinte:

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 capitanias 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 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 enfiar, 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 oficiais⁴⁸.

⁴⁷PRADO, Luís André do. BRAGA, João. **História da Moda no Brasil**: das influências às autorreferências. Barueri, São Paulo: DISAL, 2011. p. 39.

⁴⁸ARQUIVO NACIONAL, **Junta da Fazenda da província de São Paulo**: Cartas, provisões e alvarás. Códice 439, fls. 27, 28. 5 de janeiro de 1785. Disponível em: http://historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3674&catid=145&Itemid=286#:~:text=Alvar%C3%A1%2C%20por%20que%20Vossa%20Majestade,fazenda%20grossa%20do%20dito%20algod%C3%A3o. Acesso em: 1 jul. 2020. Faz-se necessário esclarecer alguns termos presentes no Alvará de 1785. Grifo nosso, Belbute - tecido grosso e pesado, de algodão, que semelhava o veludo; *Bombazinas* – originalmente *bombazine* ou *bombasine*, tecidos canelados de algodão que imitavam veludo, ou tecidos antigos de seda; *fazenda* – pano ou tecido; *fustão* - tecido natural ou sintético, de algodão, linho, seda ou lã, encordado com o lado avesso liso e o lado direito em relevo; *baetas* - tecidos de lã ou algodão, de texturas felpudas com

No entendimento do governo português, devido à ascensão da indústria têxtil europeia, percebia-se o temor de uma indústria colonial que concorresse com as manufaturas portuguesas e, além disso, que progressivamente os agricultores substituíssem o cultivo do campo pelas atividades fabris, e houvesse a formação de trabalhadores, que mais tarde alimentassem reivindicações, inclusive com ideias de independência da metrópole.

Os primeiros passos da indústria no Brasil também foram dados pelo ramo têxtil, em meados da primeira metade do século XIX. Antes, porém, de as máquinas “automáticas” de tecer chegarem aqui (então movidas à energia hidráulica, a carvão ou a vapor), ainda no período colonial, as manufaturas tiveram uma fase de apogeu. Em 1750, devido à farta produção de algodão no Brasil, a Coroa lusa implementou medidas auxiliares ao estabelecimento de manufaturas no interior do país. O progresso foi tanto (principalmente nas Minas Gerais) que os portugueses se alarmaram, pois desejavam sua colônia sul-americana delimitada à condição de mera produtora de matérias-primas⁴⁹.

O pioneirismo industrial da Inglaterra fez com que houvesse uma busca crescente por matéria-prima para sua indústria têxtil na América, e o Brasil se beneficiará economicamente de tal empreendimento:

A Inglaterra passou a estimular a cotonicultura nas Américas, pois necessitava da preciosa matéria-prima para sua indústria têxtil. O Brasil se tornou exportador de algodão, via Portugal, para a Inglaterra; o abastecimento de mercados exteriores era a meta da cultura algodoeira. A abertura dos portos, decretada por dom João VI em 1808, facilitou a expansão comercial brasileira⁵⁰.

A lã passou a ser produzida na segunda metade do século XVI, “mas somente no século XIX, com imigrantes espanhóis, italianos, alemães e poloneses ocorreu um desenvolvimento da criação de ovinos na região Sul, além da produção de linho e seda”⁵¹.

A Abertura dos Portos estabelecida em janeiro de 1808 beneficiou o porto do Rio de Janeiro e intensificou o comércio de tecidos, advindos de diferentes locais do mundo, como assegura a historiadora Camila Borges Silva:

Os grandes polos dos quais o Rio de Janeiro recebia mercadorias eram Inglaterra, Ásia e África. Do Oriente, sobretudo Índia e China, chegavam as famosas especiarias, mas também tecidos – tais como musselinas, sedas, cassas, chitas, zuartes, gangas, barrazes e linho. Alguns desses tecidos, sobretudo os indianos, também eram utilizados em trocas comerciais com a África, de onde chegavam escravos. O comércio com a África era de extrema importância e de grande vulto, pois o Rio de Janeiro estava na posição de “grande centro redistribuidor de mão de obra” e daí advinha também a riqueza dos chamados negociantes de grosso trato. Da Inglaterra, necessitada em desentulhar seus portos, depois das dificuldades comerciais impostas pelo Bloqueio Continental, além de todo tipo de peças prontas

pelo em ambas as faces; *Droguete* - tecido de lã, algodão ou seda de má qualidade e baixo preço; *Saieta* - tecido leve de lã usado para forros.

⁴⁹PRADO, op.cit., p. 37.

⁵⁰PEZZOLO, op.cit., p. 48.

⁵¹Ibid., p. 71, 82.

– tais como xales de Manchester, chapéus, botas, sapatos, meias, luvas etc. – chegavam também inúmeras fazendas tais como fitas de seda e veludo, gangas de algodão e seda, lenços, musselinas, tecidos de algodão cru, cetim, linho e rendas. Os produtos vinham em tão grande número que era mesmo impossível que o mercado consumisse tudo⁵².

Prado atesta que “as roupas eram ou trazidas prontas da Europa, ou cosidas por alfaiates portugueses aqui instalados e apoiados por ajudantes escravizados, pois tais indivíduos tinham habilidades em costura adquiridas em seus locais de origem”⁵³.

A proximidade entre indivíduos livres e escravizados será uma constante no cotidiano do Rio, o ambiente de trabalho urbano será um dos locais em que é mais perceptível o contato entre grupos sociais tão antagônicos.

De acordo com a historiadora Cecília Helena de Salles Oliveira, nas primeiras décadas do século XIX, “o território do império encontrava-se em processo de definição, seja nas fronteiras externas e internas, na comunicação e na diversidade econômica”⁵⁴.

Para dinamizar ainda mais a economia da nova sede do governo português, uma das primeiras medidas de D. João será justamente revogar o Alvará de 1785, e assim, foi estabelecido um novo Alvará, datado de 1º de abril de 1808, que permitiu a criação de fábricas e manufaturas:

Eu o **príncipe regente** faço saber aos que o presente **alvará** virem: que desejando promover, e adiantar a riqueza nacional, e sendo um dos mananciais dela as **manufaturas**, e melhoram, e dão mais valor aos gêneros e produtos da agricultura, e das artes, e aumentam a população dando que fazer a muitos braços, e fornecendo meios de subsistência a muitos dos meus **vassallos**, que por falta deles se entregariam aos vícios da ociosidade: e convindo remover todos os obstáculos, que podem inutilizar, e prestar tão vantajosos proveitos: sou servido abolir, e revogar toda e qualquer proibição, que haja a este respeito no Estado do Brasil, e nos meus **domínios ultramarinos**, e ordenar, que daqui em diante seja o país em que habitem, estabelecer todo o gênero de manufaturas, sem excetuar alguma, fazendo os seus trabalhos em pequeno, ou em grande, como entenderem que mais lhes convém, para o que. Hei por bem revogar o **alvará de cinco de janeiro de mil setecentos oitenta e cinco** e quaisquer leis, ou ordens que o contrário decidam, como se delas fizesse expressa, e individual menção, sem embargo da lei em contrário. (...). Dado no Palácio do Rio de Janeiro em o primeiro de abril de mil oitocentos e oito. Príncipe d. **Fernando José de Portugal**⁵⁵.

⁵²SILVA, Camila Borges da. **O símbolo indumentário: distinção e prestígio no Rio de Janeiro (1808-1821)**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2010. p.48.

⁵³PRADO, Luís André do. BRAGA, João. **História da Moda no Brasil: das influências às autorreferências**. Barueri, São Paulo: DISAL, 2011. p. 30.

⁵⁴OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Repercussões da revolução: delineamento do império do Brasil, 1808/1831. In: GRINBERG, Keila. SALLES, Ricardo. (orgs.). **O Brasil Imperial**, v. I: 1808-1831. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.p.42.

⁵⁵ARQUIVO NACIONAL, **Junta do Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação**. Caixa 419, Pacote 01, Código 7X. Rio de Janeiro, 1 de abril de 1808. Disponível em: http://historialuso.an.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3675&catid=145&Itemid=279. Acesso em: 1 jul. 2020.

O Alvará de 1808 possibilitou uma expansão da indústria têxtil, a fim de produzir riquezas para o crescimento, e desenvolvimento econômico, do recém-instalado governo português em solo brasileiro.

A produção de tecidos para o uso das tropas do exército, e o envio de técnicos para São Paulo e Minas Gerais e a instalação de *filatórios*⁵⁶ e fábricas de tecidos, foi aniquilada pelo Tratado de Comércio e Amizade (1810), que beneficiou a Grã-Bretanha, diminuindo as suas taxas de importação em relação a outros países:

Das manufaturas (seria temerário usar o termo indústria) surgidas nesses primórdios, a primeira teria aparecido em 1814, em Vila Rica – posteriormente Ouro Preto. Naquele tempo praticamente tudo que se consumia no Brasil vinha do exterior: de tecidos a calçados, de remédios a velas e sabão. A produção interna (industrial ou artesanal) não se desenvolvia, sufocada pelas importações. A produção têxtil interna ocorria em pequena escala, gerando tecidos de algodão, linho e juta para “roupas rústicas, rendas, redes, mosquiteiros, cordas, cordões e sacos feitos em fusos, rocas e teares manuais operados por artesãos das próprias fazendas ou por fiandeiras e tecelões em pequenas oficinas independentes nas cidades”, atividade ligada à economia de subsistência, no máximo a um parco comércio regional⁵⁷.

Segundo Camila Silva as medidas empregadas por D. João ocasionaram em grandes mudanças no porto do Rio de Janeiro:

A europeização causada pela abertura dos portos ocasionou a entrada de uma grande quantidade de produtos ingleses, superando os vindos da Ásia, dos portos de Goa e Bengala, na Índia, e Macau, na China. O envio de fazendas para portos africanos serviu como troca de escravizados. Os portos de Cabinda, Benguela e Moçambique, atingiram o total de 289 viagens no período compreendido entre 1811 e 1821⁵⁸.

O Rio de Janeiro além de representar a capital da Corte portuguesa, era um local cosmopolita e um polo catalisador das múltiplas influências culturais e vestimentares da Ásia, África e Europa, o que estimulará uma percepção plural dos indivíduos.

No início do século XIX ainda havia resistência à entrada de franceses no território, devido às guerras napoleônicas, algo superado no fim de seu governo. Depois de 1815, as relações diplomáticas entre Portugal e França se restabeleceram, e muitos franceses perseguidos, artistas e comerciantes vieram para o Brasil, surgindo em grande número atividades ligadas ao vestuário, presentes em anúncios da Gazeta do Rio de Janeiro, ao longo de todo o século:

A França e, mais especificamente, Paris, apareciam com destaque nos anúncios, como ponto de referência da elegância e da modernidade. A despeito da imagem pejorativa que se tentou criar do francês no período da guerra, a França permanecia como ponto de referência da elegância, e, se antes era vergonhoso ou mal visto

⁵⁶*Filatório* – Aparelho com que se formam os novelos, nas fábricas de fiação.

⁵⁷PRADO, op.cit., p.38.

⁵⁸Ibid., p.53, 55.

chamar a atenção para o fato de um produto ser francês, depois de 1815, isso era um fator de prestígio e uma maneira de valorizar o anúncio⁵⁹.

A indústria têxtil em formação no Brasil demandava uma estrutura que conjugasse a produção local e a externa, para suprir o consumo interno e gerar lucros para o país, algo que se intensificará somente a partir do Segundo Reinado. Havia o comércio de compra e venda de roupas, linhas, tecidos e botões, importados ou de fabricação própria, e a necessidade de trabalhadores para suprir as demandas vestimentares: costureiras, alfaiates e bordadeiras, muitos deles escravizados ou libertos.

Segundo Luís André Prado havia grandes diferenças na organização, na produção e no consumo das roupas por europeus e por brasileiros:

No Brasil havia sindicatos regionais de alfaiates, mas estávamos longe de ter entidades representativas para as roupas que se assemelhassem à alta-costura. Parte das donas de casa cosia as vestimentas da família; outra parte contratava os serviços de costureiras, a fim de fazerem peças específicas ou para serviços por empreitada. As peças eram sempre poucas e preservadas ao limite. As elites agrárias e a burguesia emergente preferiam vestir-se diretamente na Europa, especialmente em Paris⁶⁰.

A distinção típica entre os gêneros no período também se fará presente na atuação das atividades têxteis:

(...). De modo geral, alfaiates e costureiras disputaram o mercado em igualdade de condições. As últimas costuravam, em geral, para mulheres, crianças e adolescentes. Modistas e alfaiates mais renomados eram acionados em ocasiões sociais importantes – como festas, celebrações ou recepções. Até o final do século XIX, muitos alfaiates ainda costuravam para mulheres, seguindo a tradição mais antiga, como comprova uma nota fiscal de 21 de abril de 1877, emitida pela Casa Aguiar, Ferreira e Bravo – “grande sortimento de fazendas e armário” -, situada na Rua da Quitanda, 62, Rio de Janeiro, que discrimina a compra de “4 franjas com vidrilho” e “350 metros de renda imitando *applied*”, adquiridos pelo alfaiate Bernardes, aparentemente de origem francesa. Já no início do século XX, os alfaiates se voltam mais exclusivamente às roupas masculinas⁶¹.

Havia uma informalidade na gestão dos negócios e na formação técnica e profissional de trabalhadores relacionados ao vestuário no Brasil e, mesmo com tantas dificuldades, os grandes centros urbanos se destacavam:

Existia a escassez de escolas técnicas no Brasil: algumas das poucas opções eram os liceus de artes e ofícios existentes na maioria das capitais. Eles foram criados no Rio de Janeiro e em São Paulo, respectivamente em 1857 e 1873, oferecendo cursos, entre outros, de alfaiataria, corte e costura. Havia também escolas informais abrangendo métodos para confecção de roupas para crianças, roupas brancas

⁵⁹PRADO, Luís André do. BRAGA, João. **História da Moda no Brasil**: das influências às autorreferências. Barueri, São Paulo: DISAL, 2011. p. 72.

⁶⁰Ibid., p.31.

⁶¹Ibid., ibid., p. 31-32.

(íntimas) e chapelaria. Recorrentemente, as técnicas eram passadas de profissional para profissional ou de pais para filho e mãe para filha, no dia a dia⁶².

Além desses fatores, aspectos do cotidiano do Rio de Janeiro se relacionavam com a produção, compra e venda das roupas. Chafarizes, rios e tanques, segundo a historiadora Mary Del Priore, “serviam para a lavagem das roupas, que gerava renda para escravizados de ganho, aguadeiros e lavadeiras, que disputavam os locais entre si”⁶³. O abastecimento e o consumo de água eram feitos de formas precárias, quem poderia comprar água, também sofria revezes, com o gosto e a temperatura dela:

As obras para fornecimento de água encanada diretamente para as casas tiveram início na segunda metade do século XIX. (...). Mas, importante, a água encanada beneficiava apenas a população de maior renda. A chegada do século XX não significou o fim dos chafarizes. Eles continuaram como única fonte para a população de cortiços, favelas e regiões pobres da cidade. As aglomerações das bicas dos subúrbios eram as mesmas dos tempos coloniais. O chafariz do Largo da Carioca ainda era usado pelas famílias que moravam nos morros de Santo Antônio e do Castelo. (...). Também moradores do morro da Providência, na região central da cidade, dependiam das bicas no seu dia a dia⁶⁴.

Outro fator era a obtenção de uma iluminação adequada para o fomento de uma sociabilidade diurna e noturna, no início era obtida com óleo de baleia, e depois com outros combustíveis vegetais, até a introdução do gás, principalmente em locais mais urbanizados.

A partir da segunda metade do século XIX a imprensa exercerá um papel de divulgação do vestuário e costumes europeus, através das propagandas das roupas, de lojas e de comerciantes, geralmente estrangeiros, presentes em anúncios de jornais, e de revistas, voltados para o público feminino, e que buscavam incutir ideais europeus nos costumes das elites, em como se vestir e como se comportar.

Em tais impressos havia as denominadas *fashions plates*, muito comuns no século XIX, ilustrações que destacavam os estilos de roupas da moda, retratos genéricos, apenas para ditar o estilo de roupas que poderiam ser feitas ou vendidas, ou demonstrar os diferentes materiais de que poderiam ser feitas as roupas.

Outro dado relevante é que além de relatarem sobre a indumentária para as elites, vários jornais se reportaram às fugas de escravizados, e nesse processo, não os descreviam apenas por suas aparências físicas, mas também por seus tipos de vestes e acessórios utilizados no momento da fuga.

⁶²PRADO, op.cit., p.32.

⁶³DEL PRIORE, Mary. **Histórias da gente brasileira: Império**. Rio de Janeiro: LeYa, 2016.v.2.p. 180.

⁶⁴Ibid., p. 187.

No início do Segundo Reinado, a partir de 1840, a instabilidade que existia na produção têxtil apresentou melhorias, devido à política da época, ocasionando a instalação de indústrias na Bahia e em São Paulo.

A lei de 12 de agosto de 1844, conhecida como Tarifa Alves Branco, estabeleceu que cerca de 3 mil artigos importados pagariam taxas entre 20% e 60%. Para as mercadorias mais necessárias ao consumo interno, foram estabelecidas taxas de 20%. A maioria delas foi taxada em 30%, ficando mais altas (de 40% a 60%) para os produtores estrangeiros. (...). O que abrangia alguns tipos de tecidos e estimulava a instalação de fábricas em território nacional. Foi quando surgiu um núcleo industrial de tecidos na Bahia, estado que produzia algodão com abundância desde o século XVIII, e dispunha de boas fontes de energia hidráulica, além de sistemas fluvial e portuário que facilitavam o transporte das mercadorias⁶⁵.

Nos estabelecimentos industriais têxteis se estabeleceu um contraste com o modelo de trabalho do país, devido ao uso de mão de obra livre e imigrante, além do investimento estrangeiro, principalmente norte-americano:

Na Bahia existia a Fábrica Santo Antônio do Queimado (1834), Fábrica Nossa Senhora da Conceição (1835) e a mais importante, a Fábrica de Todos os Santos (1844) com grande vulto de produção. (...). Em São Paulo existem registros de indústrias entre 1850 e 1860, com maquinários em fazendas, mas a Fábrica de Tecidos São Luiz (1869) era mecanizada e a vapor, com mão de obra especializada e máquinas trazidas dos Estados Unidos⁶⁶.

A Guerra Civil dos Estados Unidos (1861-1865) propiciou o incentivo das exportações de algodão brasileiro, mas houve um abandono ao se reconstruírem economicamente. A produção nacional abastecerá o mercado interno, um exemplo disso diz respeito “à indústria de tecidos Cedro e Cachoeira, de Minas Gerais, que em 1869 fabricava pela primeira vez, em larga escala, a *chita* no país”⁶⁷.

O desenvolvimento têxtil estava atrelado à importação de um maquinário de base industrial sólida, ocorrendo o aumento progressivo de indústrias têxteis, em várias partes do território nacional, desde o Segundo Império até o início da República:

Na década de 1860, possuíamos apenas nove fábricas de tecidos. (...). Em 1873, um grupo de fabricantes da Bahia foi premiado na Exposição de Viena pela técnica usada na produção de algodão grosso. (...). A principal dificuldade técnica era a importação de maquinário fabril. Nosso maior fornecedor era a Inglaterra que mantinha políticas rígidas de reserva de mercado, impedindo a venda de equipamentos têxteis mais sofisticados, fator que nos limitava à produção de tecidos rústicos. De 1866 a 1885, a Bahia passou a ter 12 fábricas têxteis. Em todo o país, o total subira em 1882, para 48, sendo que 33 delas ficavam no Sudeste, nove delas em São Paulo, como a Fábrica São Luís, em Itu, e a Fábrica de Tecelagem e Fiação Anhaia, no Bom Retiro, mais tarde Cia. Fabril Paulistana. Em Minas Gerais, a

⁶⁵ PRADO, Luís André do. BRAGA, João. **História da Moda no Brasil**: das influências às autorreferências. Barueri, São Paulo: DISAL, 2011. p.38, 41.

⁶⁶Ibid., p.41.

⁶⁷PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos**: história, tramas, tipos e usos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2017.p. 48 - 53.

Companhia de Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira, criada em 1872 em Taboleiro Grande, pela família Mascarenhas, e a Fábrica de Tecidos Marzagão, fundada em 1878, na cidade de Sabará. No Rio de Janeiro, a Companhia Têxtil Ferreira Guimarães, criada em 1906, em Valença, e a Companhia Progresso Industrial do Brasil, criada em 1889, na fazenda, que denominou o bairro de Bangu. No Nordeste, outro empreendimento de vulto foi a Fiação e Tecidos de Malha, situada a 14 quilômetros de Recife, em Pernambuco, que em 1898 confeccionava meias, tinha seções de tinturaria e branqueamento, e cartonagem (caixas feitas de papel cartão). No Rio Grande do Sul, as primeiras indústrias, em Porto Alegre, foram criadas em 1891, a Cia. de Fiação e Tecidos Porto-Alegrense e a Cia. Fabril Porto-Alegrense, e a Santo Bocchi & Cia., tecelagem ítalo-brasileira fundada com capitais estrangeiros. Produziam-se vários tipos de casimiras, cobertores, flanelas, baetas (tecido felpudo e grosseiro à base de lã) e mantas. A mão de obra dessas empresas era composta, de 1840 a 1890, por escravizados; mesmo após a Abolição com poucas mudanças⁶⁸.

Durante o Segundo Reinado, ocorrerá um fomento da indústria têxtil nacional, associada ao capital estrangeiro e à disponibilidade de muitos fazendeiros, mas apresentará dificuldades técnicas, além do contraste no uso de mão de obra livre e escravizada em alguns locais, e a sua concentração no Sudeste, principalmente em São Paulo, a partir do final do século XIX:

(...). No bairro da Mooca na capital paulista, os irmãos Crespi – Rodolfo e Giuseppe – criaram em 1897, o Cotonifício Rodolfo Crespi, movido à energia elétrica, para produzirem tecidos de algodão, malha e lã, artigos de cama e mesa. (...) Em 1893, o empresário português Antônio Pereira Inácio inaugurou em Sorocaba a Fábrica de Tecidos Votorantim, com 1.300 teares. Em 1881, próximo a Sorocaba, Martinho Guedes Pinto de Mello construiu a Companhia Fiação e Tecidos São Martinho. (...). No Rio de Janeiro, a Companhia América Fabril, fundada em 1878, em pau Grande, distrito de Magé, e a Companhia Nova América, criada em 1920. Em Petrópolis, constituiu-se um polo têxtil com a Companhia Petropolitana de Tecidos, fundada em 1873, e em 1889, foi instituída a Fábrica de Tecidos Dona Isabel, e em 1903, a Indústria Cometa, e a Werner, em 1904⁶⁹.

Outro elemento marcante da época se deu com a popularização da máquina de costura, através de um ponto comercial da empresa Singer, na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, polo de várias lojas de tecidos, roupas e acessórios, como chapéus e sapatos de origem europeia.

No final do século XIX, como atesta Pezzolo “o látex do norte do país, servirá como material para o solado de sapatos produzidos por Estados Unidos e Inglaterra, e impulsionará transformações culturais e sociais na região, através de investimentos estrangeiros”⁷⁰.

Através das informações citadas, percebemos que a produção têxtil recebeu uma série de incentivos durante o Segundo Reinado, internos e externos, porém ainda havia um longo

⁶⁸PRADO, op.cit., p.42.

⁶⁹ Ibid., p.42 e 43.

⁷⁰ Ibid., ibid., p. 58.

caminho de estruturação, produção e profissionalização nessa área, que se tornaria mais amplo a partir do século XX.

O processo da indústria têxtil no Brasil oitocentista nos faz refletir a respeito de como os diferentes segmentos sociais poderiam externalizar simbolicamente as hierarquias sociais da época, através de suas vestes. Elites, escravizados e libertos se distinguiam cultural, estética e economicamente, mesmo com leis que buscavam normatizar padrões vestimentares, havia peculiaridades nas relações entre os grupos que possibilitava certa confluência nas aparências de seus respectivos segmentos.

As elites e suas roupas: poder e distinção na Corte

Notamos que há numerosos estudos a respeito do vestuário das elites no século XIX, visto que elas tinham maiores condições de preservar suas memórias, legando numerosas fontes documentais e imagéticas, tais como: roupas, acessórios, fotografias, pinturas, inventários, diários etc., mas também se faz necessário acessar as memórias silenciadas de indivíduos subalternizados e escravizados. Assim, analisaremos, em primeiro lugar, as diferenças e os simbolismos existentes nas vestes de mulheres e homens das elites, e como demonstravam externamente seus privilégios sociais no período oitocentista, baseados em uma estética europeia, o que os diferenciava em maior grau da população, majoritariamente de origem africana, e subalternizada.

Como dito, a partir da chegada da Corte portuguesa, e no decorrer do século XIX, as elites buscarão ressaltar suas distinções socioeconômicas do restante da população, mediante a assimilação de hábitos e costumes europeus:

O ar de “civilização” e de poder, ostentado pela aristocracia portuguesa chegada em 1808, seus rituais e sua indumentária fizeram com que as elites de negociantes fluminenses – em especial, os chamados comerciantes de grosso trato coloniais – quisessem se ligar à Corte e à aristocracia, adotando seus modos e suas modas como forma de compartilhar as oportunidades de distinção social, destacando-se dos demais habitantes da Colônia⁷¹.

A historiadora Maria do Carmo Rainho observa que os membros da chamada “boa sociedade”, tal qual uma “sociedade de corte”, “tiveram que adequar os seus costumes, e abandonar quaisquer resquícios do vestuário de índios ou negros”⁷². Desde o início do século

⁷¹SILVA, Camila Borges da. **O símbolo indumentário: distinção e prestígio no Rio de Janeiro (1808-1821)**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2010. p.13.

⁷²RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.p.67. Na Corte real francesa, que serviu de modelo para as demais cortes europeias, alguém que não pudesse mostrar-se de acordo com seu nível perdia o respeito da sociedade e

XIX, como relata o historiador Richard Graham, era necessário utilizar todo artifício para ressaltar a hierarquia e o *status* social, e um vestuário rebuscado se inseria nesse contexto de aparências:

O Brasil já era então e permaneceu por muito tempo uma sociedade altamente estratificada. Para cada indivíduo havia um lugar claramente demarcado. (...). Para esse fim, cada atavio, cada signo de status era visto como um artifício para manter a relação apropriada entre aqueles de lugar social diverso e os de status social mais elevado procuravam assiduamente ratificar a deferência que eles esperavam dos que estavam abaixo. Dentro da corte essas técnicas foram finamente elaboradas. Os comerciantes do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo, beneficiaram-se do revigorado senso de hierarquia inspirado pela presença da corte e sofreram a ignomínia de ser olhados de cima para baixo pelos nobres portugueses que acompanharam o rei⁷³.

Havia uma busca das elites em se associarem aos membros da Corte, através de negociações comerciais, casamentos e busca de títulos, mas para isso, deveriam se moldar aos padrões de “civilidade” europeia, adotando um estilo de vida mais urbano, passando por mudanças no comportamento, gostos e hábitos e, não menos importante, no vestuário.

Camila Silva assegura que “a indumentária se tornará um elemento de demonstração e busca de privilégios sociais, sobretudo pelo uso exclusivo de uniformes e de insígnias das Ordens Militares restritos a alguns indivíduos”⁷⁴.

Desde a chegada da Corte e no decorrer do século, as elites buscarão manter as relações de privilégios e distinção em relação a uma maioria negra, escravizada ou liberta, ressaltando seu poderio econômico e de ascendência europeia.

No decorrer do século XIX, Del Priore relata que “havia uma materialização das hierarquias sociais, seja na arquitetura das casas, no mobiliário, passando pela divisão acentuada dos papéis de homens e mulheres das elites”⁷⁵.

O desejo de consumir objetos novos se instalava, sobretudo, nas elites, onde a exibição do que se possuía, sobretudo, se importado, era uma forma de poder simbólico. (...). A presença do supérfluo na decoração profusa, nos objetos de arte, nos animais de estimação, nos criados vestidos de *libré*, na biblioteca repleta de volumes confirmava o poder do dinheiro⁷⁶.

Rainho por sua vez, observa que “a adequação dos trajes se tornou uma preocupação em se distinguir dos outros estratos sociais, e buscar similaridades ao estilo de vida

permanecia atrás dos seus concorrentes, numa disputa incessante por status e prestígio, ver Norbert Elias, **A sociedade de corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.p.138-139.

⁷³GRAHAM, Richard. Prefácio. In: MALERBA, Jurandir. **A Corte no exílio**: Civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808 a 1821). São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 16.

⁷⁴SILVA, op.cit., p. 88-89.

⁷⁵DEL PRIORE, Mary. **Histórias da gente brasileira**: Império. Rio de Janeiro: LeYa, 2016.v.2.p.154.

⁷⁶Ibid., p. 241. Grifo nosso, *libré* – Uniforme usado pelos criados de casas nobres e senhoriais.

europeu”⁷⁷. O conhecimento da etiqueta europeia se baseava no asseio à mesa, na conversação, e nos comportamentos adequados em visitas, nos cultos da igreja, na postura do corpo e no uso do vestuário.

(...). Pela leitura dos jornais de moda e dos manuais de etiqueta e civilidade que circularam no Rio de Janeiro. Estes últimos faziam, de maneira geral, a defesa da simplicidade e do asseio como qualidades principais das roupas de ambos os sexos. Entretanto, admitiam que as mulheres pudessem enfeitar-se mais do que os homens. (...). Da mesma forma, nos jornais, tanto os modelos apresentados quanto os artigos dos cronistas enfatizavam a relação entre moda e gênero. (...). Ou seja, para a mulher, a moda representava a possibilidade de afirmação no grupo. O homem, pelo contrário, possuía outras formas de distinguir-se na sociedade, e para ele, mais do que a roupa, importavam valores como a boa educação e o grau de instrução⁷⁸.

O vestuário europeu dará o tom das elites do Rio de Janeiro, o feminino se baseará majoritariamente na moda francesa, já o masculino buscará a sobriedade da moda burguesa inglesa. Nota-se que as novidades em matéria de vestuário terão uma maior assimilação nos centros urbanos, do que nas cidades do interior, ocorrendo uma adesão mais gradativa.

A vida na Corte, ao mesmo tempo que exigia a mulher de salão, a mulher vestida com propriedade e elegância e que, por procuração, refletia a riqueza dos homens, dava a ela meios de realizar algumas escolhas. Afinal, a vida no Rio de Janeiro começava a permitir que a mulher da “boa sociedade” tivesse a possibilidade de escolher o que vestir – de acordo com seus interesses -, sem deixar de lado a adequação dos trajes exigidas pela vida social⁷⁹.

O Rio de Janeiro como capital imperial, concentrará várias lojas de comércio relacionadas à produção de roupas. A Rua do Ouvidor se destacará como um local de compra e venda de artigos de luxo, e assim, como analisa a historiadora francesa Armelle Enders, “a elite carioca poderia vestir-se e comer à francesa, atestando sua civilidade”⁸⁰.

Segundo o historiador britânico James Laver, a moda feminina europeia, a partir de 1840 “adotou cores como o verde-escuro e o marrom, o uso de xales e, penteados mais simples, e as roupas masculinas, também se apresentaram mais sóbrias”⁸¹. As mulheres deveriam parecer fisicamente frágeis e sem realizar qualquer atividade fora do ambiente doméstico, o que deveria estar visível em seu vestuário:

O próspero homem de negócios, que começava a deixar a cidade e a instalar sua família em confortáveis casas recém-construídas nos subúrbios elegantes, esperava duas coisas da esposa: primeiro, que fosse um modelo de virtudes domésticas e, segundo, que não fizesse nada. Sua ociosidade total era a marca do status social do marido. Olhava-se com desprezo qualquer tipo de trabalho, e as roupas que refletiam

⁷⁷RAINHO, op.cit., p. 108.

⁷⁸Ibid., p. 137-138.

⁷⁹Ibid., p. 144.

⁸⁰ENDERS, Armelle. **A História do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2015.p.193.

⁸¹LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 168.

essa atitude eram extremamente restritivas. De fato, o grande número de anáguas usadas nessa época impedia as mulheres de realizar qualquer atividade sem fadiga⁸².

Laver analisa certa contradição da época, com grandes inovações técnicas, mas uma grande parcela de mulheres ainda era mantida de forma submissa, sendo o pudor a norma e as saias indo até o chão:

As linhas fundamentais da roupa feminina na década de 1840 podem ser rapidamente resumidas. A cintura era baixa e as linhas de adornos do corpete se destinavam a realçar esse efeito. As mangas eram justas ou ficavam fofas no antebraço. As saias eram compridas e rodadas. O corpete e a saia geralmente formavam uma só peça abotoada atrás com colchetes. (...). A jaqueta era justa e abotoada na frente. (...). As saias eram armadas pelo forro. (...). Usavam-se muitas anáguas. (...). Os estudiosos distinguem quatro tipos de vestidos para o dia: o *pelisse-robe*, usado em ambientes fechados pela manhã; o *redingote*, usado para o “passeio”; o *round dress*, mais enfeitado para a tarde e o *peinoar*, vestido informal usado apenas pela manhã. (...) Os vestidos para noite eram decotados, mostrando os ombros, e retos ou com uma pequena reentrância no meio. (...) Os tecidos preferidos para os vestidos usados durante o dia eram casimira, lã de merino, *fular*, *organdi*, *ging ham* e *tartalana*. Os vestidos de noite geralmente eram confeccionados em seda furta-cor ou veludo⁸³.

A burguesia europeia experimentará uma prosperidade crescente, e a partir de 1850, tal aspecto se refletirá nas roupas femininas cada vez mais elaboradas e complexas, e até o final da década, por exemplo, as *crinolinas* se tornaram mais exageradas, alvos constantes de caricaturistas, e devido à sua amplitude, havia dificuldade em transitar nos locais, mas tal extravagância exibia o luxo, a riqueza da época:

A *crinolina* certamente possuía uma relação simbólica com a época que floresceu. Em um de seus aspectos, simbolizava a fertilidade feminina, como um aumento do tamanho aparente dos quadris sempre parece sugerir. (...). Em outro sentido, a *crinolina* era um símbolo do suposto distanciamento das mulheres. (...). A *crinolina* estava em agitação constante, jogada de um lado para o outro. (...) Parece ter havido, certamente uma relação simbólica entre a crinolina e o Segundo Império francês, com sua extravagância, suas tendências expansionistas... e sua hipocrisia. E a rainha da *crinolina* foi a própria imperatriz Eugênia, talvez a última personalidade real a exercer influência direta e imediata sobre a moda⁸⁴.

Houve a tentativa de simplificar o vestuário feminino através de criações como a da norte-americana Amelia Bloomer, em 1850. A proposta consistia em calças largas até o tornozelo, que cobriam as pernas e a parte inferior do corpo, sob saias na altura dos joelhos, a fim de dar maior liberdade de movimentos para as mulheres, sendo usada por poucas para a prática de ciclismo, mas foi alvo de zombaria e considerado um ataque à posição masculina.

Além disso, houve uma grande influência de estilistas como o inglês Charles Frederick Worth, que criavam roupas exclusivas para as elites europeias, se tornando “referências” de

⁸²Ibid., p.170.

⁸³ Ibid., ibid., p.173, 174.

⁸⁴Ibid., ibid., ibid., p. 184 e 185.

luxo e bem-vestir, e segundo Laver, Worth por exemplo, “fazia as mulheres irem até ele em busca de seus vestidos, mas Worth ia até a imperatriz Eugênia e sua corte”⁸⁵. Já na década de 1870, as roupas femininas se “simplificarão”, principalmente devido à invenção da máquina de costura e de tintas à base de anilina, o corpete e a saia serão de cores diferentes, assim como os vestidos feitos por tecidos lisos e estampados. “As saias eram cheias para trás, dificultavam os movimentos e os vestidos tinham cauda muito longa, e a cintura era ressaltada pelo uso do espartilho”⁸⁶.

Notamos que no decorrer do século XIX, o vestuário feminino das elites europeias passará por várias modificações, refletindo as múltiplas mudanças socioeconômicas da época, e influenciando os gostos e os consumos das elites nas Américas.

Na década de 1890, “os vestidos serão lisos e as saias compridas, além do uso de peles de animais para mulheres e homens, os trajes destes se tornarão um pouco mais informais, mas ainda haverá o uso da casaca e da sobrecasaca”⁸⁷.

O século XIX ficou marcado como um período no qual as roupas serviram como instrumentos de repressão e domesticação dos corpos femininos. A historiadora Michelle Perrot esclarece que “a mulher era uma imagem, um corpo, vestido ou nu, que de acordo com os códigos sociais deveria ora se ocultar, ora se mostrar”⁸⁸.

As diferenciações entre os gêneros deveriam ser bem delineadas, se materializados no vestuário feminino e refletidos nos comportamentos dos indivíduos, apesar de sempre existirem elementos considerados desviantes na sociedade. A discussão sobre tais aspectos pode servir como ferramenta de reflexão em sala de aula, visto que apesar de terem acesso à melhores condições de vida que as mulheres de grupos subalternizados, as mulheres das elites também estavam sujeitas a uma série de interdições e normas comportamentais que deveriam seguir, ditadas por seus núcleos sociais e familiares, e se refletindo em seus vestuários, que muitas vezes tolhiam seus movimentos, tornando-as indivíduos inertes e voltados para o ambiente doméstico, além de buscarem agradar aos interesses masculinos.

Além das roupas, o cabelo feminino também se tornará um elemento erótico, de mostrar e esconder, de arte e moda, obedecendo às convenções de distinção da época:

No século XIX, uma mulher “de respeito” traz a cabeça coberta, uma mulher de cabelos soltos é uma figura do povo, vulgar: nas feiras, distinguem-se as burguesas que usam chapéu, que saem às compras, das feirantes que nada usam para cobrir os cabelos. (...). São vários os penteados. Mas em público, raramente são deixados soltos: na maioria dos casos são presos num coque que só se desfaz na intimidade do

⁸⁵LAVÉ, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 186.

⁸⁶ Ibid., p. 190 e 198.

⁸⁷LAVÉ, op.cit., p.206-211.

⁸⁸PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2017. p.50.

lar, ou mesmo apenas no quarto de dormir. Na noite de núpcias, a esposa solta os cabelos para o marido, e a partir de então apenas ele terá esse privilégio⁸⁹.

A pesquisadora de Arte Maria Alice Ximenes ressalta que mesmo com interdições, a roupa da mulher repassava uma mensagem ao mundo exterior:

As mulheres estavam em uma dupla prisão: ficavam trancadas em um espaço privado e, também, em suas roupas, verdadeiras embalagens de tortura, cujo exemplo mais significativo é a roupa interna, composta por espartilhos e saiotos. O diálogo da mulher se fazia pelas roupas e pelo código da sociedade patriarcal: ela precisa ser tola, impotente e bela e, assim, se tornar o objeto máximo de consumo. (...). À roupa era transmitido o mais secreto anseio em sua frágil e submissa atitude: dentro do próprio espaço privado, a mulher se preparava para o olhar dos outros; ali se configurava a apresentação em função das imagens do corpo⁹⁰.

Mesmo submetidas a uma série de mudanças em seu estilo de vestir, as mulheres buscavam demonstrar seus gostos, preferências e personalidades na forma como se apresentavam na sociedade, podendo ser de maneira sutil ou explícita.

A psicóloga Maria José de Souza Coelho avaliza “o vestuário feminino como uma escolha e personalização da mulher à criação do estilista, a fim de se referenciar e se singularizar pelo seu próprio corpo na sociedade”⁹¹.

Segundo Coelho, a mulher apresenta uma multiplicidade, ora passiva, em segundo plano, e ora ativa frente aos valores que deve assumir na sociedade:

(...). A feminilidade pode se concretizar em muitos aspectos, muitas aparências e modelos que trazem consigo as mensagens sexuais individuais, sendo que a sociedade ou cada grupo social dá o seu protótipo de feminilidade e indumentária, conforme o momento. Múltiplos fatores psicológicos, sociais, econômicos e tecnológicos fazem com que a mulher estruture sua identidade sobre o acatamento de normas sociais que a sociedade propõe⁹².

Os padrões e as normas incutidos às mulheres na época eram seguidos, mas também adaptados e desviados de acordo com suas construções identitárias e suas condições socioeconômicas. Apesar da evidente rigidez dos costumes impostos às mulheres de uma forma geral, nem todas se submeteram aos padrões sociais, mas obviamente sofriam as consequências de suas ações desviantes, tanto mulheres das elites como mulheres dos segmentos subalternizados.

Assim como já exposto, “o vestir demarca um espaço para o corpo, escondendo e mostrando, a roupa seria um pré-texto, onde o limite do tecido seria a barreira de defesa ou contenção e proteção do inconsciente”⁹³. A imagem que a mulher busca projetar na sociedade

⁸⁹Ibid., p.58.

⁹⁰XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2011. p. 46-47.

⁹¹COELHO, Maria José de Souza. **Moda e sexualidade feminina**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2003. p. 29.

⁹²Ibid., p.31.

⁹³COELHO, op.cit., p.37.

pode fazer uso da moda e das roupas, como elementos pertencentes também a um jogo de sedução:

(...). A moda pode ser vista como um mecanismo social de jogo de poder econômico com o uso da sedução: a aparência como um bem social faz parte de um jogo sedutor de poder. A economia e a cultura incentivam esse trinômio: sedução – moda feminina – poder. Uma das finalidades do vestir, entre tantas, como podemos constatar através da história, parece ser a demonstração de poder e autoridade: se revestir de riqueza, de dignidade, de superioridade, concretizando de certa forma alguma imagem psíquica pessoal⁹⁴.

Ao mesmo tempo em que as mulheres deveriam personificar a fragilidade, e uma objetificação ostentatória familiar, elas também buscavam demonstrar seus gostos, suas personalidades, também por meio do seu vestuário, além de existir alguns exemplos de questionamentos dos padrões vigentes na época, como a já mencionada ativista e sufragista, Amelia Bloomer, a escritora George Sand, que chegou a se vestir de trajes masculinos, e muitas outras mulheres que se escolarizaram, se separavam dos cônjuges, se tornaram artistas, pois, de modo geral, os indivíduos buscam ressignificar a si mesmos em diferentes épocas, até em circunstâncias que se demonstrem repressoras e desfavoráveis.

De uma forma geral, ao longo do século XIX, haverá mudanças drásticas no vestuário feminino europeu, passando da estrutura simples, denominada Império, inspirado na Antiguidade e popularizado pela imperatriz francesa Joséphine, para peças mais elaboradas e grandiosas, durante a Era Vitoriana, na qual as roupas representariam o vínculo feminino burguês às atividades privadas e à ociosidade. As roupas luxuosas personificariam o *status* social de sua família e a consciência do papel feminino doméstico, desqualificando, assim, o trabalho fabril e mal remunerado executado por muitas mulheres de segmentos sociais inferiores.

Nesse sentido, a comunicadora social Valéria Brandini aponta algumas características do período:

Ocorre, neste momento, uma feminização da cultura estética do século XIX, potencializada pela emergência da mídia impressa feminina (as revistas femininas) e a produção e consumo de bens voltados ao universo feminino. Concomitantemente, a moda masculina, em oposição aos séculos anteriores, é renegada a vestimentas bem menos ornamentadas⁹⁵.

Apesar da grande relevância do vestuário feminino no século XIX, as roupas masculinas passarão por várias mudanças, apesar de mais sutis, no período. Os valores

⁹⁴Ibid., *ibid.*, p.80.

⁹⁵BRANDINI, Valéria. Moda, cultura de consumo e modernidade no século XIX. **Revista Signos do Consumo**, São Paulo, v.1, n.1, p.74–101, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/42766>. Acesso em: 24 jun. 2020. p.83.

burgueses também condicionarão os homens a um vestir mais austero, mas não menos elegante, e ocorrerão desvios comportamentais através das roupas, mediante a presença dos *dândis*, utilizando cores e acessórios que divergiam da maioria dos indivíduos.

Os homens também demonstravam sua distinção social em um vestir sóbrio, que ressaltava o seu papel de provedor familiar, mas os seus ganhos econômicos eram perceptíveis na discricção e na qualidade de acessórios: relógios, bengalas, cartolas etc., e nos tecidos de roupas feitos com materiais de luxo. A respeito de tais características do vestuário masculino, a historiadora Ana Maria Mauad aponta um panorama do período:

No século XIX a marca será a simplicidade, em contraposição aos babados e brocados do Antigo Regime. Enquanto a indumentária masculina vai perdendo: aos poucos todos os elementos de sedução para enquadrar-se na sobriedade de um burguês abastado, a roupa feminina, passada a voga da simplicidade, se lançou novamente numa complicação de rendas, bordados e fitas. (...). O padrão da roupa masculina acompanha as tendências gerais do século XIX e caracteriza-se pelo signo da simplicidade: terno escuro, acompanhado de gravata-borboleta fina, colete preto, camisa branca e a corrente do relógio de bolso⁹⁶.

Os valores da burguesia se tornaram padrões a serem seguidos, a afetação e o exagero das vestes masculinas que rememoravam as atitudes dos nobres do Antigo Regime, não poderiam ter vez em um contexto que preconizava a modernidade e os avanços tecnológicos associados aos papéis tradicionais dos gêneros para o bem-estar social.

Na descrição das modas masculinas, os poucos jornais que se dedicavam a fazê-lo, aconselhavam como aponta Maria do Carmo Rainho, “o uso do preto e das cores escuras, a sobriedade no vestir, e até mesmo certa austeridade”⁹⁷. A influência britânica no vestuário masculino das elites será uma constante durante o decorrer do século XIX:

O fraque ainda era usado tanto à noite quanto durante o dia, mas à noite costumava ser preto. Muitos jovens começaram a preferir a sobrecasaca durante o dia e, no verão, a jaqueta, que era mais curta. (...). A cartola era usada em todas as camadas sociais. A copa era muito alta no início da década, mas ficou menor para o final. No campo usava-se às vezes um chapéu informal, de copa baixa, chamado *wideawake*. As calças eram bastante apertadas e presas sob o arco do pé. Uma alternativa eram as pantalonas, ainda mais justas e presas sob o pé. Os calções eram usados no campo, sendo feitos, nesse caso, de couro ou tecido canelado, e na corte, onde eram confeccionados em tecido branco marfim. Não se costumava fazer as calças do mesmo tecido do casaco. O xadrez escocês era popular no inverno, e o brim branco no verão⁹⁸.

É relevante ressaltar que “a figura dominante da vida inglesa era o burguês respeitável, que tinha uma aparência distinta no trabalho e na casa, desaparecendo a extravagância, e a cor

⁹⁶MAUAD, 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. p. 228.

⁹⁷RAINHO, Maria do Carmo. **A Cidade e a Moda**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002. p. 139.

⁹⁸LAVIER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.168 e 169.

nas roupas masculinas, consideradas deselegantes”⁹⁹. Assim, a roupa masculina irá se despir das extravagâncias da nobreza do século XVIII, adotando no decorrer do século XIX, um estilo sóbrio burguês, de um homem corpulento em trajes negros e com barba, relegando às mulheres a exibição de suas riquezas através de um vestuário luxuoso:

Ao contrário dos trajes femininos, a roupa dos homens percorreu uma trajetória contínua de despojamento, chegando ao início do século XIX quase a uma uniformização. (...). Uma simplificação derivada das roupas de campo inglesas, que consistiam em casacas de tecido liso, paletó, camisas sem babado de renda nos pulsos ou no pescoço, calça culote (do tipo montaria), completados por botas resistentes nos pés e, na cabeça, chapéu em forma primitiva de cartola. (...). A burguesia fixou uma estética que se adequava aos novos papéis preconizados aos gêneros feminino e masculino. (...). O homem passou a expressar seu poder social e econômico por meio das vestes ornamentadas de sua esposa e filhas¹⁰⁰.

A moda masculina girou sempre a partir do trio: “calça comprida, colete, casaca/paletó, com variações na altura da casaca, mais longa até 1840, e mais curta a partir de 1870, até a segunda década do século XX”¹⁰¹. Com relação ao vestuário masculino das elites, Del Priore salienta que a moda era à inglesa, sinônimo de sobriedade, com poucos acessórios, como alfinetes de gravata, apetrechos de fumo em prata, anéis, relógio de bolsos.

Com a Revolução Industrial, os trajes masculinos se tornaram mais despojados e austeros, deixando de lado os ornamentos e bordados, as joias e as cores vivas, típicas da vida nas cortes europeias. (...). O campo era a inspiração para os trajes masculinos, já que a aristocracia inglesa tinha grande apreço pelos esportes e hábitos campestres. Os hábitos burgueses impactaram a moda, e os homens passaram a associar a elegância a uma postura mais séria e discreta, deixando o mundo da futilidade e da ostentação para as mulheres¹⁰².

No Brasil, O *Jornal das Senhoras* assinalava sobre o traje masculino: “(...) é uma incontestável verdade, o estúpido cobre-se de joias, o tolo adorna-se, mas o homem elegante veste-se bem”¹⁰³. A moderação no vestir e no comportamento conferia certa distinção aos indivíduos pertencentes às elites, o que significava um distanciamento dos segmentos mais populares.

A partir do final da década de 1840, segundo o filósofo Marcelo de Araújo, Dom Pedro II era visto em público sem a pompa que as pessoas poderiam esperar de um monarca e, além disso, costumava ser visto vestindo casaca preta e cartola:

⁹⁹Ibid., p. 169.

¹⁰⁰PRADO, Luís André do. BRAGA, João. **História da Moda no Brasil: das influências às autorreferências**. Barueri, São Paulo: DISAL, 2011. p. 66.

¹⁰¹ Ibid., p.68.

¹⁰²DEL PRIORE, Mary. **Histórias da gente brasileira: Império**. Rio de Janeiro: LeYa, 2016.v.2. p. 372.

¹⁰³BIBLIOTECA NACIONAL, Hemeroteca Digital. **Jornal das Senhoras**, Seção Modas, ano II, n. 40, 2 de outubro de 1853. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1853_00040.pdf. Acesso em: 2 ago. 2020. p. 314.

A cartola era o chapéu do cidadão comum que procurava cultivar de si próprio uma imagem de respeitabilidade. Um indício bastante claro de que, na primeira metade do século XIX, a cartola ainda era vista como o chapéu do homem comum, sem associações com privilégios sociais ou econômicos¹⁰⁴.

Araújo atesta que “a adoção de casacas, sobrecasacas, cartolas e outros acessórios do guarda-roupa do cidadão comum eram usados por Dom Pedro para promover no Brasil e no exterior, a imagem de um “imperador-cidadão”¹⁰⁵”.

A aparência de um chefe de Estado sempre foi cuidadosamente elaborada, Dom Pedro buscava demonstrar certa proximidade com os indivíduos comuns, ressaltando seu apreço à intelectualidade e se mostrando avesso às formalidades da realeza.

As diferenças entre casaca e sobrecasaca e seus usos na indumentária masculina, pode ser esclarecida da seguinte forma:

(...). Sobrecasacas eram, de modo geral, utilizadas apenas durante o dia e tendiam a ser menos formais do que casacas. Casacas, por sua vez, podiam ser usadas durante o dia e eram praticamente compulsórias durante a noite. (...). A casaca se estende até quase a altura dos joelhos, mas sem recobrir as pernas na parte da frente, conferindo assim à parte de trás da casaca o feitio de uma “cauda”; a sobrecasaca, pelo contrário, encobre as pernas inteiramente até quase a altura dos joelhos. A sobrecasaca, entretanto, não deve ser confundida com um “sobretudo”, que é utilizado por cima de outras roupas para se manter aquecido em ambientes externos durante o inverno¹⁰⁶.

Dom Pedro em viagem à Inglaterra, em 1871, encomendou vários itens na cor preta, na casa de alfaiataria Henry Poole, que vestia monarcas europeus, e “tinha uma percepção muito clara do simbolismo da aparência como um instrumento político”¹⁰⁷.

Em viagens à Europa, D. Pedro costumava utilizar o mesmo tipo de indumentária em diferentes ocasiões, o que causava espanto e críticas por seu comportamento tido como excêntrico e pouco convencional entre os seus pares.

A respeitabilidade masculina conferida pelo uso de trajes pretos foi ironizada pelo crítico literário britânico John Harvey, no qual “os homens queriam vestir-se numa espécie de luto elegante, e, como resultado, o século XIX parecia um funeral”¹⁰⁸.

Segundo Harvey, no meio do século XIX, “o preto é o uniforme tanto no mundo elegante, através da figura dos *dândis*, quanto no mundo industrial, na metrópole ou na cidade, ele é uma moda para todos”¹⁰⁹.

¹⁰⁴ARAÚJO, Marcelo de. **Dom Pedro II e a Moda na Época Vitoriana**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012. p. 22.

¹⁰⁵Ibid., p. 24.

¹⁰⁶Ibid., *ibid.*, p. 26.

¹⁰⁷ARAÚJO, op.cit., p. 66 e 72.

¹⁰⁸HARVEY, John. **Homens de preto**. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p.32.

O uso da cor preta, principalmente nos trajes masculinos, representava um simbolismo visual dos valores da época, como respeitabilidade e elegância, sendo amplamente retratado em várias pinturas da época:

A elegância glamourosa e vistosa dos muitos homens de preto – o ar de correção absoluta de uns, de langor longilíneo e elegante de outros – é aparente em inúmeras pinturas de bailes ou de passeios do século XIX. (...). Mas o preto é uma cor paradoxal, ostentatória na sua demonstração de renúncia da ostentação. O homem de preto pode evitar a escada social porque ele parece usar uma escada moral, e subir graças à sua humildade. E se os negociantes vestiam preto para se mostrarem distintos sem causar ofensa, também os poderosos príncipes vestiam preto para mostrar que, apesar de príncipes, eles também eram humildes. O preto era sem dúvida uma cor moral¹¹⁰.

Os trajes pretos também eram adotados pelos comerciantes venezianos, mas “a Espanha seria responsável pela propagação do negro solene em toda a Europa e no Novo Mundo, de uma tradição nativa de gravidade e do negro de Borgonha”¹¹¹. As roupas na cor preta também eram utilizadas tradicionalmente por membros do judiciário, religiosos como jesuítas, protestantes puritanos e grupos de judeus poloneses. Apesar de as roupas demarcarem as diferenças entre os gêneros, havia peças que eram usadas por ambos os gêneros, “o *zuavo*, era baseado no traje de um grupo de infantaria francês que atuou nas Guerras da Crimeia e Civil Americana”¹¹².

Houve adaptações dessas indumentárias inicialmente masculinas para comporem o vestuário feminino, muitas vezes devido às mudanças ocorridas nos costumes do campo e da cidade, além das influências estrangeiras.

O *paletot* para os homens, como um sobretudo pesado e curto, e depois um casaco curto sem costura, já para as mulheres era um manto curto e pregueado até os anos de 1860, depois, um casaco longo e justo, para ser usado fora de casa (...). Outra peça *unissex* era a peliça, para os homens, era uma capa até a cintura, forrada de pele, para as mulheres, no início era uma capa mais comprida, com capuz para os braços, depois um casaco de inverno mais longo e com mangas soltas¹¹³.

As roupas masculinas também passaram por uma série de modificações no decorrer do século XIX, a aparente simplicidade era algo planejado e construído, mediante o uso de tecidos e acessórios rebuscados que denotavam poder, elegância e o *status* do indivíduo. Em várias representações visuais da época as roupas masculinas parecem seguir um padrão,

¹⁰⁹Grifo nosso, os *dândis* eram homens que se vestiam de forma elegante com roupas simples e de preferência negras, e não pertenciam à nobreza, mas ressaltavam a ideia de um *gentleman*, indivíduo de honra e fino trato. Sendo considerado Beau Brummell o precursor de tal conceito na época. Ver HARVEY, 2003, op. cit., p. 37-46.

¹¹⁰HARVEY, op.cit., p. 47, 85.

¹¹¹ Ibid., p. 93.

¹¹²ANGUS, Emiliy. BAUDIS, Macushla. WOODCOCK, Philippa. **Dicionário de moda**. São Paulo: Publifolha, 2015. p. 49. O paletó ou corpete curto e bordado, com ou sem mangas, ganhou popularidade nas décadas de 1850 e 1860.

¹¹³Ibid., p. 94, 95.

observando mais atentamente, percebemos que havia distinções no corte das roupas e no uso de acessórios que diferenciavam os indivíduos. No Rio de Janeiro o requinte das roupas europeias será algo ressaltado nas várias publicações da época, tanto para mulheres como para homens.

As representações das elites: páginas, telas e fotografias

Apesar de haver uma adesão ao vestuário europeu, esse tema foi abordado criticamente, pelo menos por uma parte das publicações de moda, que recomendavam uma adequação da moda europeia para os trópicos, como expresso no *Correio das Modas*: “Por falar nesta distinção de tempo, o vestuário entre nós é idêntico, tenho visto com sol ardente senhoras de vestidos afogados! Isto é miséria! Nada de macaquices, porque a moda ajeita-se aos tempos e lugares”¹¹⁴.

Os periódicos, revistas, manuais de civilidade e jornais femininos insistiam na adequação do vestuário de acordo com as estações do ano, estado civil, ocasião e posição social. Rainho atesta que “os médicos da época, por sua vez, alertavam para o bom senso no vestir de acordo com a higiene e a comodidade, e não incentivavam seguir novidades que fossem prejudiciais ao corpo, algo que não era respeitado pelos indivíduos”¹¹⁵.

A partir da segunda metade do século XIX, percebemos a importância das publicações, como jornais e revistas no Brasil, através das *fashion plates*, já abordadas anteriormente, que buscarão forjar no imaginário das elites uma reinvenção simbólica dos seus costumes, sob valores europeus, tendo o vestuário como um grande chamariz, o que poderia conferir privilégios e distinção, inerentes ao seu estrato social. São alguns dos exemplos da época, o periódico *Espelho Diamantino* (1827-1828), o *Jornal das Senhoras* (1852-1855), *O Correio das Modas* (1836) que, entre outros, publicavam uma série de normas de conduta e de vestuário para as mulheres, e em menor número a respeito do vestuário masculino.

Para a historiadora Tania Bessone, as revistas e jornais publicados no Rio de Janeiro são fontes ricas na análise das relações culturais e na circulação de ideias entre França e Brasil, sobretudo quanto à moda, livros e hábitos urbanos:

¹¹⁴BIBLIOTECA NACIONAL, Hemeroteca Nacional. *O Correio das Modas*, ano I, n. 19, 11 de maio de 1839. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=717274&pagfis=173>. Acesso em: 2 ago. 2020. p. 154.

¹¹⁵RAINHO, Maria do Carmo. *A Cidade e a Moda*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002. p. 145-147.

A presença significativa de publicistas europeus ajudou a criar um caldo cultural que tinha na França um modelo a seguir. Alguns jornais e revistas serviram a divulgar, principalmente entre o público feminino, aspectos da cultura francesa que tiveram impacto no dia a dia da cidade: moda, etiqueta, literatura leve, passatempos¹¹⁶.

Ferreira ressalta que durante o Segundo Reinado haverá muitos livreiros, tipógrafos e editores europeus, o que gerou uma variedade de publicações que objetivavam incutir uma “civilidade europeia” para leitores pertencentes às elites da época. Entre os variados periódicos, alguns tiveram duração breve e outros duraram mais tempo, um exemplo desse tipo de impresso era o *Novo Correio das Modas* (1852-54) que trazia imagens de moldes, bordados, gravuras de figurinos masculinos e femininos, para diferentes ocasiões:

Os destaques temáticos da revista concentravam-se na seção “Modas”, e as imagens vinham quase sempre acompanhadas de uma descrição detalhada da gravura, dos itens com alguma referência que remetesse ao universo da cultura ou de personagens franceses. (...). Vez por outra, os textos indagavam sobre o que seria a Rua do Ouvidor se não houvesse modas e tantos fornecedores franceses¹¹⁷.

Outra contribuição da época foi o *Jornal das Famílias* (1863-1878), que tratava sobre moda, higiene, etiqueta e ainda trazia trechos em francês, criado pelo editor B. L. Garnier, autor do posterior *Almanaque Garnier* (1903-1914). É inegável a relevância da cultura francesa como sinônimo de civilidade, porém o conhecimento dos códigos de etiquetas europeus, também serviu para os brasileiros ricos saberem se portar em público.

Tais tipos de literaturas, como os almanaques se popularizaram durante o século XIX, apresentavam elementos ilustrados e textuais a respeito de questões do cotidiano como: localização de lojas, receitas médicas, propagandas de produtos etc., se tornando uma grande fonte de conhecimento para os indivíduos de variados segmentos sociais. A partir de tal referência, selecionamos este objeto como um material a ser confeccionado para auxiliar o professor no uso do vestuário como fonte histórica da época.

A historiadora Ana Maria Mauad mostra que “as crônicas dos jornais e das revistas faziam revisões semanais ou quinzenais de bailes e episódios que aconteciam na cidade do Rio de Janeiro, e tinham nas mulheres o seu público-alvo”¹¹⁸. Mauad assinala que as publicações informavam e conformavam os comportamentos dos indivíduos com base em referências estrangeiras, servindo como modelos para outras províncias fora da Corte:

(...). O contato entre a corte e a província ficou registrado na crônica publicada no jornal *O Gosto* por ocasião do casamento do imperador d. Pedro II:

¹¹⁶BESSONE, Tania Maria Tavares. A presença francesa no mundo dos impressos no Brasil. In: KNAUSS, Paulo. (et al.), organizadores. **Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.p.47.

¹¹⁷Ibid., p. 50.

¹¹⁸MAUAD, 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. p. 208.

Os últimos navios têm trazido novas e modernas fazendas de gosto para as principais lojas, que as vão subdividindo, a Rua da Quitanda se enfeita e a do Ouvidor se remexe. Antes deste dia tudo são incertezas. (...). Depois não haverá dúvidas, o figurino será dado pela Imperatriz. O que se nota nas senhoras, nota-se nos homens e a profusão e confusão de modas da corte será tal, que fará perfeito contraste com a confusão e profusão de modas que hão de vir do campo ostentar entre nós as galas de seu brilhantismo nas festas noturnas... Damos parabéns aos senhores da cidade, que têm muitas relações com as pessoas do campo. Oh! não lhes hão de faltar numerosas companhias¹¹⁹.

Apesar de haver uma concentração maior do consumo de novidades vindas do exterior, em matéria de vestuário, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, outros locais do interior, frequentados pelas elites cafeeiras, também usufruíam do luxo da época:

Cidades do Vale do Paraíba, no auge da produção cafeeira, concorriam com a própria corte como mercado consumidor de produtos importados, contratador de serviços fotográficos e de eventos culturais.

A ligação com a corte não se limitava às visitas dos dignitários do Império. Para os negócios do café, tratamento de saúde, compras na Rua do Ouvidor, idas ao teatro e aos salões, a corte sempre era a referência do espaço de excelência dos fazendeiros. A prosperidade econômica da região, além de estreitar os laços com a corte, garantia aos barões do café uma representação social apropriada à classe senhorial. Entre tais formas de representação destacavam-se o consumo de produtos e os modismos da corte e do exterior. Louças, móveis, roupas de cama e vestidos eram adquiridos muitas vezes por meio de catálogos das grandes lojas da corte ou até mesmo da França, especialmente a Galeria Lafayette, como ficou notificado nos livros de conta corrente do barão de Vassouras. (...). Os inventários de grandes fazendeiros são ricos em referências a móveis, prataria, joias e roupas finas e importados, denotando um consumo ostentatório¹²⁰.

Como ocorria na Europa, aqui no Brasil o vestuário das elites também deveria demarcar as diferenças entre os gêneros, cada vez mais elaborado e luxuoso para as mulheres, ressaltando sua ociosidade e domesticidade, contrastando com a sobriedade das roupas masculinas.

Existia uma série de tipos específicos de roupas e tecidos a ser usada ao longo do dia pelas mulheres das elites europeias, demonstrando exclusivismo e distinção, pois somente estas poderiam dispor de condições, tempo e recursos, para variar seu guarda-roupa.

No Brasil, também havia a recomendação de “adequar o vestuário à hora do dia e às diferentes atividades sociais como: luto, quaresma, fantasia de carnaval, roupas de montaria, trajés para bailes, teatros, para estar em casa, casamentos, entre outros”¹²¹. A presença feminina das elites nas ruas, ainda que diminuta, era voltada para idas às igrejas, lojas, teatros, salões, e bailes em festividades, e tais eventos atuavam como demonstrativos de uma

¹¹⁹Ibid., p. 209-211.

¹²⁰Ibid., ibid., p. 211 e 212.

¹²¹RAINHO, Maria do Carmo. **A Cidade e a Moda**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002. p. 148 e 149.

ostentação do bem vestir, e da tentativa de uma europeização dos costumes, tendo o Rio de Janeiro como palco privilegiado.

A historiadora Cláudia de Oliveira ressalta a relevância de costumes de inspiração francesa no Rio de Janeiro, que possibilitaria uma perspectiva a respeito da imagem feminina que se abriria para a modernidade:

Assim, a moda, os hábitos, os costumes e a literatura francesa iam sendo adaptados às condições locais, passando a funcionar como veículos de transferência cultural, transformando-se em objetos que auxiliavam na formação da identidade cultural da cidade¹²².

Notamos que apesar de existirem vários meios de controle social, os jornais, periódicos e literatura da época, incluíam as mulheres como principal grupo de leitores, o que demonstrava a ideia de uma modernidade de inspiração europeia se forjando em nosso território, mas ainda exclusivo a uma parcela diminuta da sociedade.

Os desenhos publicados nos jornais, ou mesmo as telas a óleo terão grande relevância no entendimento dos costumes das elites, mas devido às mudanças tecnológicas ocorridas no decorrer do século XIX, as fotografias surgiram como técnicas que criavam imagens dos indivíduos, e contribuíram para ressaltar as diferenças de hábitos e do consumo existentes entre os grupos das elites e as camadas subalternizadas da população, além de servirem como fontes iconográficas muito relevantes sobre o período.

Inicialmente ser fotografado era algo caro e inacessível para a maior parte dos indivíduos, o processo em si era mais lento, o que se modificou no decorrer do século XIX. A fotografia se tornaria mais um elemento potente de distinção social servindo como uma fonte que conseguiu preservar boa parte das vidas, dos costumes e das memórias dos indivíduos das elites.

Novamente Maria Alice Ximenes endossa que “as roupas são elementos de subsídios formais, espaciais, cromáticos, que serão desenhadas nas telas, retratadas na fotografia e construídas nos vestidos, graças à ação dos pintores, fotógrafos e costureiros”¹²³.

No Segundo Império francês, uma das formas das elites demonstrarem os seus privilégios, e principalmente os seus vestuários, se dava através dos registros em pinturas e fotografias em ateliês. Para a historiadora Mariana de Aguiar Ferreira Muaze, as fotografias produzidas amplamente no Brasil, projetarão os ideais distintivos das elites no período:

¹²²OLIVEIRA, Cláudia. Mulheres de estampa: o folhetim e a representação do feminino no Segundo Reinado. In: KNAUSS, Paulo. (et al.). **Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011. p.160.

¹²³XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2011. p. 77.

Ao chegar ao Brasil, a fotografia se difundiu essencialmente em duas modalidades: os retratos, utilizados como meio de distinção social pelos membros da classe dominante, e as vistas ou paisagens que auxiliavam na elaboração de uma imagem da nação brasileira a ser projetada nos quadros da cultura ocidental¹²⁴.

Não somente no espaço urbano, mas na região do Vale do Paraíba, as fotografias servirão como elementos simbólicos do *status* e prestígio socioeconômicos usufruídos pelas elites cafeicultoras:

No caso dos senhores, eram botas de montaria, guarda-chuvas, relógios de bolso, chapéus panamá, cartolas, bengalas e vestimentas bem cortadas, que atuavam como signos de poder que os diferenciavam da massa de escravos e de eventuais trabalhadores livres e pobres registrados. Ao contrário dos escravos, para os senhores, o ato de fotografar era costumeiro e fazia parte do *habitus* da classe senhorial do Império¹²⁵.

Comparecer no ateliê fotográfico “era uma forma de igualar o código de comportamento do morador de Paris ao do habitante do Rio, e a Rua do Ouvidor ao *boulevard des Italiens*, integrando a cidade na civilização ocidental”¹²⁶. As fotografias que retratavam as elites buscavam demonstrar toda a riqueza e distinção dos indivíduos, passando por um vestuário luxuoso:

Por fim, o ritual do retrato era marcado pela pose. Tal padrão acompanha o adotado nas fotos de estúdio de caráter mais comercial, próprio à clientela do Vale do Paraíba, e condiz com a discrição da indumentária e do estilo de vida que se queria representar. Afinal de contas, quem estava sendo retratado ali eram os gerenciadores da riqueza e dos negócios do Império¹²⁷.

Devemos compreender como as roupas se associam às escolhas dos indivíduos, pois a distinção ultrapassa os aspectos econômicos, e se torna mais um elemento que compõem o imaginário e a cultura de um indivíduo, ou o grupo ao qual pertence.

Nesse sentido, a diversidade existente em uma sociedade insere o indivíduo em perspectivas culturais que podem ou não ser assimilados, e adaptados a partir de suas escolhas particulares e coletivas.

Existem características intrínsecas da personalidade e de distinção nos indivíduos, que nos remete a um paradoxo, pois ao mesmo tempo em que há um anseio pela aceitação e adequação aos padrões sociais, também existe a intenção de se distinguir da maioria, tornar-se uma referência ou ser capaz de ditar as normas para os outros, ou mesmo se sobrepor aos

¹²⁴MUAZE, 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, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbh/v37n74/1806-9347-rbh-2017v37n74-02.pdf>. Acesso em: 3 jun.2020. p. 36.

¹²⁵Ibid., p. 54.

¹²⁶MAUAD, 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. p. 199.

¹²⁷Ibid., p.229.

outros. Tais características foram perceptíveis nos comportamentos das elites, e nos indivíduos subalternizados.

A transgressão dos costumes impostos pela sociedade poderia ocorrer através da adoção contínua ou esporádica, de roupas que transitavam entre ambos os gêneros, o que causava estranheza e escândalo em diferentes épocas. Tal subversão do vestir marcará presença tanto em grupos mais abastados, como em grupos mais desfavorecidos economicamente.

As roupas serviriam para condicionar os indivíduos a determinadas normas, sujeitando-os a uma contínua “encenação” de costumes, algo percebido nas cortes europeias, e entre as camadas sociais mais ricas, mas a distinção entre os indivíduos, também se fez presente, em menor grau, nas camadas subalternas da sociedade.

Há uma variedade de trabalhos acadêmicos dentro e fora da área de História que abordam o vestuário das elites, ou o vestuário dos escravizados e libertos, e reunir ambos é algo bastante pertinente, porém complexo, visto que as estratificações sociais e suas materializações se relacionavam e se entrecruzavam durante o período oitocentista, através de uma diversidade de indivíduos que, de certo modo, interagem em maior ou menor grau, na sociedade da época.

Escravizados e libertos – vestuário e identidade

A maioria da população não fazia parte da denominada “boa sociedade”, e tinha práticas e costumes que necessitam ser relatados para um melhor entendimento do período. A diversidade cultural no Brasil é um elemento problematizado na produção acadêmica sobre o tema e, por isso, deve ser estendido e aprofundado na prática docente.

Para compreender a sociedade do Rio de Janeiro no século XIX, é necessário sempre ter como primordial o processo de escravização a que eram submetidos milhares de indivíduos nas Américas, ocasionado por uma longa Diáspora Africana, iniciada em séculos anteriores, devido à intensa atividade do tráfico transatlântico. Houve um número elevado de escravizados africanos desembarcados no porto do Rio de Janeiro, capital imperial, “recebendo o maior contingente de 2.218.000, e depois a Bahia, em torno de 1.565.000”¹²⁸, como analisa a historiadora Beatrice Rossotti.

¹²⁸ROSSOTTI, Beatrice. **Vestir-se negra**: vestes e adornos de mulheres negras em fotografias da segunda metade do século XIX. 2019. 188 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em:

Sendo assim, é necessário relatarmos brevemente sobre as origens destes indivíduos que desembarcaram nas Américas, e se estabeleceram no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro. Na atual Angola, chefes políticos e mercadores forneceram a maior parte dos escravizados para a América portuguesa. No século XVIII, o comércio do Rio de Janeiro, Recife e São Paulo era suprido por escravizados que vinham de Moçambique, e na Bahia em meados do século XVII muitos escravizados eram oriundos da atual Nigéria.

Devemos esclarecer que não havia uma cultura africana ou uma cultura afro-brasileira, e sim uma diversidade de grupos étnicos de diferentes regiões do continente africano, com suas próprias peculiaridades socioculturais, que adentraram forçosamente em nosso território. Além disso, o gênero e a etnia marcavam a condição social dos escravizados e libertos, e como a sociedade os via, “as mulheres nesse contexto, passavam por uma situação de dupla marginalidade” ressalta Beatrice Rossotti¹²⁹.

Compreender a diversidade e a complexidade sociocultural dos diferentes grupos de africanos escravizados que vieram para o Brasil não é uma tarefa simples, mas procuramos associar as contribuições de autores tradicionais, com pesquisas e estudos mais recentes, buscando analisar mais amplamente as ressignificações sociais do vestuário dos escravizados e libertos.

Além disso, como educadora de ensino público percebo o dever em relatar sobre a atuação, a história e a experiência destes grupos étnicos em sala de aula, devido à composição majoritária de indivíduos afrodescendentes, e que devem ter conhecimento sobre as suas origens, mas de uma forma crítica e sem uma perspectiva discriminatória e inferiorizante, já bastante ressaltada em nossa sociedade e no currículo escolar.

O sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall ressalta que “o corpo dos escravizados era o único capital cultural que tinham, tendo trabalhado em si mesmos, como telas de representação, advindas de suas origens africanas e de sua diáspora”¹³⁰. Neste sentido, as vestes dos escravizados, e mesmo libertos, buscavam transmitir “mensagens” que remetiam às suas histórias, além de mostrar uma estética baseada em suas próprias identidades, contrastando com a estética europeia das roupas utilizadas pelas elites.

https://drive.google.com/file/d/1ZQ5LP8WKHc051duor2s3gGWSdCe_3JfS/view?usp=drive_web. Acesso em: 10 jun. 2020. p.21.

¹²⁹ROSSOTTI, Beatrice. **Vestir-se negra**: vestes e adornos de mulheres negras em fotografias da segunda metade do século XIX. 2019. 188 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1ZQ5LP8WKHc051duor2s3gGWSdCe_3JfS/view?usp=drive_web. Acesso em: 10 jun. 2020. p. 82.

¹³⁰HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? In: **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 342-343.

O antropólogo Marshall Sahlins considera que “o vestuário pode demarcar noções básicas de tempo, lugar e pessoa, e uma diferenciação no espaço cultural entre a cidade e o campo, e dentro da cidade, entre o centro e os bairros”¹³¹. Tal perspectiva se associa ao aspecto simbólico e visual do vestuário utilizado pelos escravizados, que representavam entre si, e de acordo com suas ocupações, as hierarquias sociais da época, pois um escravizado que atuasse nos serviços domésticos de seus senhores, não se vestia do mesmo modo que um escravizado que trabalhasse no comércio das ruas, além dos ex-escravizados, então libertos, alguns com condições econômicas mais favoráveis, que trajavam roupas e utilizavam acessórios mais rebuscados.

Havia diferenças entre o espaço urbano e o rural no vestuário dos escravizados e nas funções exercidas nos âmbitos públicos ou privados. Nas áreas rurais, os indivíduos estavam sujeitos às intempéries do clima, e às duras condições de trabalho no campo, o que resultava em vestes desgastadas com o tempo, mas a noção de distinção bastante visível nos escravizados domésticos, geralmente mais "bem-vestidos", também era uma realidade nesse contexto.

Para compreendermos, de forma geral, a complexidade das relações sociais existentes entre escravizados e libertos, o antropólogo Igor Kopytoff observa que os indivíduos escravizados não devem ser definidos apenas como “mercadorias”, eles eram pessoas que souberam utilizar um cenário político escravista para construir suas identidades com matizes mais complexas:

A escravidão foi muitas vezes definida, no passado, como a forma de tratamento dada a pessoas consideradas como propriedades ou, em algumas definições semelhantes, como objetos. Mais recentemente, abandonou-se essa visão “ou uma coisa ou outra”, e adotou-se um ponto de vista processual, no qual a marginalidade e a ambiguidade de status se tornaram o centro da identidade social do escravo¹³².

A afirmativa de Kopytoff é datada dos anos 80 e serve para compreendermos que através de vários estudos surgidos ao longo das décadas, houve uma ampliação da perspectiva da história da escravidão na época moderna, como algo muito mais complexo, e não tão binário, que demarcava rigidamente a sociedade em senhores e escravizados, sem qualquer tipo de mudanças de condições servis, de trocas e resistências culturais mais acentuadas, que existiram amplamente durante a vigência da escravidão, e mesmo após a sua extinção.

¹³¹SAHLINS, Marshall. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p.181.

¹³²KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008. p. 90.

Sendo assim, ao estabelecermos uma relação com a realidade do Rio de Janeiro, percebemos que os escravizados que chegavam sofriam um processo de "apagamento" de suas origens, e seus antigos nomes eram modificados, uma forma de desumanizar e mercantilizar suas vidas, porém suas identidades passavam por um processo de construções e reconstruções, se ajustando de diferentes formas a um cenário extremamente hostil:

Em termos efetivos, o escravo só é uma mercadoria – sem qualquer ambiguidade – durante o período relativamente curto entre a sua captura ou a sua primeira venda e a aquisição de uma nova identidade social. O escravo se transforma menos numa mercadoria e mais num indivíduo singular durante o processo da sua gradual incorporação da sociedade que o recebe¹³³.

A escravidão no Rio de Janeiro estava imersa em toda a complexidade existente na relação entre escravizados e libertos, com as formas e brechas de que se utilizavam para se inserirem e se ressignificarem enquanto indivíduos em uma sociedade desigual e excludente. As narrativas, pinturas e fotografias produzidas por diversos viajantes estrangeiros, mesmo carregadas de valores e preconceitos culturais típicos da época, e inseridas em um mercado de consumo do “exótico”, sendo devidamente problematizados, nos servem como ponto de partida para nos aproximarmos e compreendermos os hábitos, gostos e religiosidade presentes no cotidiano diaspórico desses indivíduos, que puderam externalizar a sua humanidade, e suas culturas, através do vestuário.

Para a antropóloga Isabela Cristina Suguimatsu, durante a escravidão, “a roupa foi usada para marcar diferenças, pessoas brancas reforçaram o sistema escravocrata, e os escravizados também o fizeram, mas como forma de subverter tal sistema”¹³⁴. Ressaltamos que havia estratégias de sobrevivência entre os escravizados para demonstrarem sua humanidade e suas construções identitárias, algo bastante complexo e árduo em um contexto que os objetificava e os desprezava socialmente.

No período oitocentista e mesmo na atualidade, sempre houve uma demarcação em notabilizar aspectos distintivos no cotidiano das pessoas. A contribuição de Pierre Bourdieu, a que já fizemos menção, nos serve para sinalizarmos a relação da estética com a distinção social, sendo esta um fator intrínseco na sociedade, que se concretiza mediante hábitos, gostos e práticas dos indivíduos:

¹³³Ibid., p. 91.

¹³⁴SUGUIMATSU, 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. Op. cit., p.127.

As tomadas de posição, objetiva e subjetivamente, estéticas - por exemplo, a cosmética corporal, o vestuário ou a decoração de uma casa - constituem outras tantas oportunidades de experimentar ou afirmar a posição ocupada no espaço social como lugar a assegurar ou distanciamento a manter¹³⁵.

Para Bourdieu a distinção confere uma assimetria simbólica e perceptível na forma como os indivíduos se comportam e analisam uns aos outros, principalmente no contato de grupos mais ricos com os grupos subalternos. Nesse processo, o vestuário é um dos elementos de distinção:

As diferenças de pura conformação são reduplicadas e, simbolicamente, acentuadas pelas diferenças de *atitude*, diferenças na maneira de portar o corpo, de apresentar-se, de comportar-se em que se exprime a relação com o mundo social. A esses itens, acrescentam-se todas as correções intencionalmente introduzidas no aspecto modificável do corpo, em particular, pelo conjunto das marcas relativas a cosmética: penteado, maquiagem, barba, bigode, suíças, etc. ou ao vestuário que, dependendo dos meios econômicos e culturais suscetíveis de serem investidos aí, são outras tantas marcas sociais que recebem seu sentido e *seu valor* de sua posição no sistema de sinais distintivos que elas constituem, além de que ele próprio é homólogo do sistema de posições sociais¹³⁶.

Devido ao grande fluxo de escravizados que chegaram ao Rio de Janeiro, no decorrer do século XIX, houve uma adição com os que já habitavam o território, sendo uma forma adotada pelos senhores, de evitar rebeliões e uniões entre tais indivíduos, mas não se concretizava de fato, pois a condição de escravidão também serviria de elemento de aproximação entre grupos africanos bastante diversificados:

No meio popular carioca, onde a colônia baiana era uma elite a partir de suas organizações religiosas e festeiras, é de grande importância a presença também de negros malês ou muçulmins e haussas, africanos que migram para o Rio de Janeiro, fugindo das perseguições que passam a sofrer depois de liderar, junto com os nagôs, as insurreições baianas na primeira metade do século XIX. Ao lado dos nagôs, embora em menor número, o negro islâmico se organiza em grupos de culto no Rio, que saíam nas ruas dos subúrbios distantes com suas roupas brancas e gorros vermelhos, celebrando as iniciações. Suas casas pelas ruas de São Diogo, Barão de São Félix, Hospício, Núncio e da América, no coração da Pequena África, revelam a dedicação às coisas de culto, uma nação que vai desaparecendo¹³⁷.

O antropólogo Raul Lody trata da influência iorubá na cultura brasileira, mas devemos ressaltar que houve múltiplas culturas que adentraram nosso território, notamos que havia maior percepção no cotidiano de alguns elementos estéticos e identitários dos grupos iorubás, em nosso cotidiano, devido às suas presenças em regiões mais centrais do Rio de Janeiro, mas isso não os tornava um grupo preeminente e homogêneo em relação aos outros indivíduos, pois havia grandes diferenças entre os próprios africanos.

¹³⁵BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2007.p.57.

¹³⁶Ibid., p.183. Grifo do autor.

¹³⁷MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995. p. 132.

(...). No Brasil, em contexto afrodescendente, destaco a civilização iorubá, da África Ocidental (Benin, Nigéria), fundada em sociedades religiosas e secretas, como ogboni, elecó, egungun, gueledé, que definem princípios éticos e morais mantidos na mitologia dos orixás e dos eguns – ancestrais. A estética iorubá está também na cabeça de mulheres e homens com as tão conhecidas *trancinhas nagô*, nos adornos corporais, nas chamadas joias étnicas, na profusão multicolorida dos panos para as roupas, nos turbantes, nos acessórios de couro e de fibras naturais, entre outros¹³⁸.

É necessário ressaltar que certas nomenclaturas artificiais ainda utilizadas nas narrativas dos grupos africanos, como “negros Mina”, “nagôs” entre outros, devem ser analisados criticamente, pois muitos termos se referem às perspectivas generalizantes adotadas pelos colonizadores em suas percepções das culturas africanas, e mesmo se misturando às classificações linguísticas de certos grupos, sendo o caso dos termos bantos e nagôs.

O uso do vestuário possuía uma estreita relação com os aspectos políticos e culturais das sociedades, como ressalta Dinah Pezzolo:

Os trajes são vistos como símbolos da prosperidade do grupo. A qualidade, o tamanho e a ornamentação das roupas revelam a classe social das pessoas. (...). Quadrados de rafia, por exemplo, faziam às vezes de moeda de troca no reinado do Congo desde o século XVI, e aos poucos esse costume chegou ao centro do continente. No Sahel, faixas de algodão tecido ou *gabak* possuíam valor expressivo em pagamentos elevados, como taxas e compensações matrimoniais¹³⁹.

No século VII os árabes conquistam o norte africano, o que contribuiu em uma maior confluência de tecidos e vestimentas, tal domínio regional se fará presente em específicas sociedades, não no conjunto dos múltiplos grupos sociais existentes no continente africano, e a partir do século X, “o uso de túnicas, turbantes e tecidos de seda serão adotados pelos governantes africanos”¹⁴⁰. O turbante será um símbolo muito perceptível das culturas africanas, mas notamos que africanos islamizados utilizarão os turbantes no início do século XIX em locais específicos. Já no século XX, e na atualidade, tal acessório terá significados múltiplos, servindo como um elemento de moda étnica, e como reafirmação político-cultural da africanidade, ou mesmo em apoio a tal perspectiva, sendo utilizado amplamente por indivíduos de variados gêneros, etnias e segmentos sociais.

Percebemos que apesar de haver existido durante o século XIX, interdições, preconceitos, e exclusivismos na forma com que as pessoas deveriam se vestir, vários elementos que representavam a cultura europeia, como tecidos, tipos de roupas e acessórios, também se interligaram as camadas mais subalternas, ou seja, o vestuário, por ser um

¹³⁸LODY, Raul. **Moda e história**: as indumentárias das mulheres de fé. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015.p.18 - 20.

¹³⁹PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos**: história, tramas, tipos e usos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2017.p.235.

¹⁴⁰Ibid., p.236.

elemento da cultura material, é permeado por um processo de trocas, influências e ressignificações entre os diferentes segmentos sociais.

No contexto sociocultural da escravidão, os escravizados tiveram que reconstruir suas identidades a uma nova realidade, diversa da africana. Apesar de já terem tido contato com os europeus em seu continente, o contexto diaspórico os levou a adotar estratégias simbólicas, e práticas de sobrevivência pessoal e cultural na América, materializadas por suas roupas e acessórios. Na cidade, de certo modo, havia uma fluidez de comportamento, em lidar com as interdições e discriminações do sistema escravista:

(...). Por mais restritivas que fossem as condições de comportamento no dia a dia do cativo, por mais restritas as possibilidades de acesso a modelos, cores e materiais de roupas e acessórios, que limitariam escolhas de acordo com o seu gosto ou necessidade, os escravos encontrariam formas de manipular elementos de vestuário disponíveis, se manifestando individual e coletivamente em busca da recuperação ou da construção de autonomia. Sem considerar os meios de obtenção das roupas – ganhas, trocadas, roubadas ou compradas –, ter mais ou menos roupas, usadas ou novas, ter roupa para trabalhar ou outras ocasiões; usar ou não calçados, são dados que ultrapassam o âmbito puramente descritivo¹⁴¹.

A respeito das trocas e assimilações culturais existentes no cotidiano dos escravizados, Lody destaca o uso e o simbolismo das roupas e dos acessórios das mulheres:

As indumentárias das mulheres de ganho, no Brasil do século XIX, são possíveis projeções das roupas de vendedeiras portuguesas dos séculos XVIII e XIX, aquelas mulheres que vendiam nas ruas, praças e mercados principalmente de Lisboa, Porto e Coimbra. Esses elementos visuais integram-se à formulação de uma das roupas mais brasileiras, a da baiana. Muitas das indumentárias tradicionais portuguesas já haviam incorporado uma afro-islamização acrescida de outras vertentes civilizatórias da Índia e da Ásia. O produto dessas misturas culturais está visível também nas indumentárias afrodescendentes¹⁴².

Nesse contexto, “houve um diálogo estético e funcional das atividades econômicas e públicas exercidas por mulheres de ganho, através do aproveitamento de roupas europeias recicladas, adaptadas e reinventadas”¹⁴³. Nos processos de chegada dos indivíduos ao Brasil, havia novas experiências, reconstruções de vínculos entre os diversos grupos, e a criação de mecanismos de sobrevivência em um contexto brutal de escravidão.

As escolhas dos membros de diversos níveis sociais refletiam como viam a si mesmos, e as suas percepções dos valores do período. Os grupos subalternizados compreendiam que o seu vestuário poderia servir como um artifício para que pudessem ser vistos como indivíduos, que através dos seus trabalhos, moviam a economia da época, tanto no campo quanto nas cidades.

¹⁴¹Ibid., *ibid.*, p. 188.

¹⁴²LODY, *op.cit.*, p. 39.

¹⁴³Ibid., p. 40.

A respeito dos tecidos africanos, havia diferentes formatos e diversos usos de acordo com as suas tradições. As fibras vegetais eram amplamente exploradas nas manufaturas de tecidos, como o baobá, diferentes espécies de algodão de palmeiras como ráfia, plantas menores como ananás e espécies de hibiscos caracterizavam a tecelagem africana:

Os tecidos coloridos dos ashanti e dos *ewé*, conhecidos como tecidos *kenté*, fazem parte de uma tradição secular de tecelagem de faixas criadas pelas solicitações da realeza e dos cerimoniais. Acredita-se que o termo *kenté* derive da palavra de origem *fanti kenten*, que significa “cesta”. São estreitas faixas de algodão e seda tecidas em pequenos teares portáteis, sempre ao ar livre, exclusivamente pelos homens. Posteriormente elas são cortadas e costuradas nas laterais para produzir panos para vestimenta de homens e mulheres¹⁴⁴.

Um dado interessante é que de acordo com o historiador Eduardo França Paiva, “em Minas Gerais havia um mercado interno que consumia grande produção de chita, tecido simples de algodão, utilizado amplamente por escravizados”.¹⁴⁵ Sendo assim, vale ressaltar a existência de um núcleo de compra e venda de tecidos, que circulava entre os grupos sociais mais subalternizados e gerava lucros no território brasileiro.

Sidney Chalhoub assinala que “as relações entre senhores e escravizados no Brasil giravam em torno de três eixos: o doméstico, com mais acesso à alforria, as práticas de compra e venda nas relações senhoriais e a atuação do poder público”.¹⁴⁶ A maioria da população se imbricava por relações e papéis sociais complexos, composta por indivíduos escravizados, libertos, e trabalhadores livres pobres, que apesar de muitos, por questões identitárias próprias, e também por não terem condições materiais e econômicas de consumirem um vestuário sob os moldes essencialmente europeus, fizeram uso de tecidos mais simples, associados a acessórios rebuscados, inclusive de metais preciosos, adquiridos por heranças, furtos, compras ou fabricação própria, que apesar das críticas e interdições governamentais, serviam para atuar como uma forma de resgate ancestral e demarcação identitária na sociedade.

O vestuário de acordo com o antropólogo Daniel Miller, “revela o nosso verdadeiro eu interior, e desempenha um papel atuante na constituição de particularidades, e na determinação do que é o eu”¹⁴⁷. Em um contexto brutal de escravização e de papéis sociais demarcados pela cor e origem étnica, mas em um ambiente de ampla interseção cultural, as

¹⁴⁴PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos**: história, tramas, tipos e usos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2017. p.239.

¹⁴⁵PAIVA, E. F. Minas depois da mineração [ou o século XIX mineiro]. In: GRINBERG, Keila. SALLES, Ricardo. **O Brasil Imperial**, volume I: 1808-1831. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. p. 283.

¹⁴⁶CHALHOUB, Sidney. População e Sociedade. In: **A construção nacional**: 1830-1889.v.2. CARVALHO, José Murilo de. (coord.). Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. p. 55.

¹⁴⁷MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.p. 63.

escolhas do vestuário demonstravam a imagem que o indivíduo e os grupos sociais projetavam de si mesmos ou almejavam demonstrar diante da sociedade. Compreender tais relações externalizadas no vestuário é algo que deve ser analisado por uma multiplicidade de fontes.

Assim, a historiadora Patricia March de Souza nos fornece vastos elementos sobre as peculiaridades do vestuário dos escravizados, desde a percepção dos viajantes estrangeiros, anúncios de jornais sobre escravizados fugitivos, até mesmo a compra e venda de tecidos, para as suas vestes, situando a cidade do Rio de Janeiro como a principal porta de entrada de tais indivíduos no Brasil.

Souza assinala que havia uma relação entre o acesso das escravizadas a itens de vestuário, joias e acessórios, a condição econômica de seus senhores e o tipo de função desempenhada na família senhorial:

Enquanto propriedade, os escravos estavam submetidos não só à sua exibição pública enquanto bens materiais do patrimônio senhorial, mas também a exibição da sua qualidade enquanto escravo na hierarquia da escravidão, estabelecida de acordo com as atividades desempenhadas, que, por sua vez, era definida pela idade, cor, origem habilidade e pela aparência. Em relação à aparência, os escravos destinados ao convívio mais íntimo da família se vestiam de forma melhor do que outros (menos pela necessidade dos escravos do que pelo reflexo da condição econômica e social da família)¹⁴⁸.

Os variados registros imagéticos da sociedade durante a segunda metade do século XIX servem como valiosas fontes para compreendermos o cotidiano dos escravizados e libertos, através de jornais, revistas e fotografias.

Para Souza, “o mercado internacional do “exotismo da diferença” possibilitou o incremento das representações textuais e imagéticas, feitas por viajantes estrangeiros, acerca das práticas da população escravizada do Rio de Janeiro”.¹⁴⁹ Nesse contexto, as fotografias se destacaram como fontes imagéticas a respeito da maioria da população da cidade.

Fotógrafos como Marc Ferrez, Alberto Henschel, Christiano Jr. entre outros, retrataram vários indivíduos escravizados do Rio de Janeiro e do Brasil, o que conferia aos países europeus uma percepção de realidades divergentes das suas, como atesta a historiadora Ana Maria Mauad:

Alguns fotógrafos produziram imagens de escravos dentro e fora de seus ateliês. Christiano Jr. anunciava no *Almanak Laemmert* de 1866: “variada coleção de costumes e tipos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa”

¹⁴⁸SOUZA, Patricia March de. **Visualidade da Escravidão**: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos na cidade do Rio de Janeiro oitocentista. Rio de Janeiro, 2011. 263f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17541/17541_1.PDF. Acesso em: 24 de junho de 2019. p. 109.

¹⁴⁹Ibid., p. 86-88.

produziu uma coleção de *cartes de visite*, em que os escravos apareciam em atividades cotidianas, encenadas no estúdio do fotógrafo; em outras, pesavam em trajes bem cuidados, as mulheres com turbantes e os homens de terno, mas todos sempre descalços. A escravidão era delineada, nesse caso, pela estética do exótico¹⁵⁰.

Segundo a historiadora Mariana Muaze, as fotografias de escravizados e libertos tinham dois tipos: “os chamados “tipos humanos” (vendedoras, carpinteiros, leiteiros, cesteiros etc.) ou os exóticos (os trajes e adereços africanos, os corpos nus etc.)”.¹⁵¹ Na maioria das vezes, se criavam cenários artificiais para satisfazer o consumo do exótico em voga na Europa, apesar disso, alguns indivíduos também compareciam como clientes aos estúdios fotográficos, na condição de libertos, ou de escravizados domésticos.

Nota-se que a fotografia conferia um *status* para o fotografado, muitas vezes o valor era alto, geralmente as elites e a família imperial tinham a oportunidade de fazê-lo, indivíduos que pertenciam a condições subalternizadas, utilizavam tal meio a fim de que suas particularidades tivessem uma memória, mesmo que os fotógrafos “montassem” um cenário que os vinculassem a estereótipos raciais exóticos e distantes, a fim de agradar suas clientelas europeias.

Na região do Vale do Paraíba no século XIX, as fotografias dos trabalhadores escravizados do campo eram vendidas na Europa como artefatos turísticos e exóticos, na divulgação de um país que estava se modernizando. As representações visuais produzidas pelo fotógrafo Marc Ferrez, por exemplo, “serviram para produzir a imagem de uma “escravidão apaziguada”, camuflando muitas vezes as marcas da violência e da sujeição nas fazendas de café”¹⁵².

No entanto, Muaze observa que mesmo em condições precárias, mas dissimuladas nas fotografias das épocas, “podemos perceber no olhar dos indivíduos escravizados indícios de suas dores, trabalhos e tristezas, seus olhos e corpos falam sobre sua escravização”¹⁵³.

A respeito da construção das identidades dos escravizados, Sidney Chalhoub mostra que “havia uma preocupação destes em se tornarem similares aos homens livres pobres da cidade, e as roupas e os sapatos cumpriam tais expectativas”.¹⁵⁴ Com o fluxo massivo de

¹⁵⁰MAUAD, 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. p. 204-205.

¹⁵¹MUAZE, 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, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbh/v37n74/1806-9347-rbh-2017v37n74-02.pdf>. Acesso em: 3 jun.2020. p. 37.

¹⁵²Ibid., p. 43-44.

¹⁵³Ibid., p.51.

¹⁵⁴CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade**: uma história das últimas décadas da escravidão na corte. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.216.

escravizados que vieram para o Rio de Janeiro, e a grande interseção entre os indivíduos, não era simples distinguir libertos e escravizados por suas roupas.

Na cidade, ambos poderiam se vestir com desmazelo e estarem descalços, Chalhoub observa que “a manipulação dos itens do vestuário poderia servir para confundir as diferenças sociais entre os indivíduos”¹⁵⁵, algo que poderia servir para os escravizados fugitivos tentarem reconstruir suas vidas e identidades como seres humanos.

Outro elemento acerca das vestes dos escravizados eram os anúncios de jornais, sobre as vendas de tecidos para as suas roupas, que também detalhavam a respeito de suas aparências durante as fugas, independente do gênero. Um exemplo disso é assinalado por Patricia March de Souza:

(Dezembro de 1821): Fugio a escrava ainda rapariga de nome Maria Joaquina, de nação Conga, estatura baixa gorda, cara larga, bexigoza, nariz chato, beiços grossos e grandes, (...), já foi vista com vestido de chita cor de ganga e baeta preta de panno, porém pode ser que mude de vestuário porque levou mais em hum cestinho coberto com um pano da Costa. (...).¹⁵⁶

Tais descrições se mostram bastante problemáticas ao serem trazidas no contexto escolar, haveria um reforço de estereótipos extremamente negativos acerca dos indivíduos afrodescendentes, posto isso, escolhemos não incluir tais narrativas no material didático a ser utilizado pelo professor em sala de aula.

Souza afirma que “os trajes se vinculavam à existência pública e coletiva dos escravizados; e as medidas legais anteriores, que proibiam roupas e adereços de luxo por escravizadas e libertas, não exerciam mais tantas influências”¹⁵⁷, nas cidades as interdições ao uso de acessórios de luxo, muitas vezes eram deixadas de lado, visto que a preocupação em relatar sobre escravizados fugitivos, bem como as recompensas geradas eram constantes nas publicações de jornais da época.

Haver hierarquias vestimentares entre os escravizados era uma prática disseminada tanto no campo quanto nas cidades, pois tais indivíduos, vistos como “propriedades”, corroboravam esteticamente com a prosperidade de seus senhores. A demonstração de

¹⁵⁵Ibid., p. 215.

¹⁵⁶BIBLIOTECA NACIONAL, Hemeroteca Digital. **Diário do Rio de Janeiro**, 28 de dezembro de 1821. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1821_1200021.pdf. Acesso em: 24 jun.2019.

Patricia March de Souza traz uma série de anúncios que relatam as vestes de escravizados, não teria como incluir todos os citados, mas eles nos fornecem informações valiosas sobre como era a percepção visual da época, e as estratégias dos escravizados para se misturarem na cidade em busca de melhores condições de vida. Ver SOUZA, Patricia March de. **Visualidade da Escravidão: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos na cidade do Rio de Janeiro oitocentista**. Rio de Janeiro, 2011. 263f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17541/17541_1.PDF. Acesso em: 24 de junho de 2019. p.221.

¹⁵⁷Ibid., p.183.

distinção entre os próprios escravizados, em um contexto excludente, suscitava disputas, conflitos e busca de benesses entre estes e seus mandatários, o que contribuía para divisões, e de certo modo, conter e dificultar a formação de agrupamentos que buscassem as fugas do cativeiro. Por outro lado, tais distinções vestimentares serviram para que os escravizados pudessem reconstruir suas identidades, se inserirem na sociedade, e resgatarem traços de suas ancestralidades, através das roupas e acessórios que lhes eram viabilizados.

A respeito do mundo vestimentar dos escravizados, a pesquisadora Hanayrá Negreiros de Oliveira Pereira, nos relata como o vestir estava ligado aos elementos culturais dos afro-brasileiros:

As mulheres negras aprendiam com os mais velhos o ofício das costuras, e desenvolveram modos de vestir que se tornaram símbolos da estética afro-brasileira, além de remeterem à indumentária religiosa do candomblé, com o uso do torço, camisu, bata, pano da costa, saiotos, saia rodada e chinelas¹⁵⁸.

Em anúncios de jornais, buscavam-se e vendiam-se escravizadas que soubessem costurar e que atuassem como modistas. Podemos inferir que, “além de mão de obra, elas tinham contato com as modas europeias, e costuravam para si mesmas”.¹⁵⁹

Saber costurar e estar "bem-vestido" era uma realidade em várias regiões da África, associado ao contato forçado com os europeus, tais traços culturais originais foram trazidos pelos indivíduos desembarcados no Brasil, e fazendo parte de uma nova realidade encontrada na América, serviu como elemento para a possibilidade de uma mudança de vida para muitos escravizados e libertos na cidade do Rio de Janeiro.

A complexidade da vida na cidade e a relação entre os escravizados e as roupas passavam por um grande contraste nas áreas rurais. O vestuário dos escravizados rurais era geralmente composto por tecidos grossos de algodão, no qual eram feitas calças e camisas para os homens, e saia e blusa de chita para as mulheres, além do mesmo tipo de tecido também servir como sacos para alimentos.

Além disso, era composto por uma série de itens, como aborda Patricia March de Souza, a respeito dos anúncios de jornais:

A categoria *Peça* inclui peças de roupas propriamente ditas que comporiam o vestuário - calça, camisa, saia, vestido, colete, jaqueta, e outros do gênero - e acessórios - chapéu, lenço, cinto, entre outros itens. Os sapatos também fazem parte do conjunto itens desta categoria. Na categoria *Tecido* estão relacionados os tipos de

¹⁵⁸PEREIRA, 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. p. 61

¹⁵⁹Ibid., p. 66.

fazendas usados na confecção das peças de vestuário – algodão, brim, zuarte, casemira, entre outros -. Denominados de acordo com o material e a confecção têxtil. A categoria *Cor/Padrão*, por sua vez, diz respeito às cores e padronagens/estampas dos tecidos usados nas roupas¹⁶⁰.

Sobre o uso de sapatos por escravizados, as variadas fontes iconográficas da época os apresentavam com os pés descalços, apesar de não haver uma legislação específica que proibisse o seu uso, o costume em não os utilizar era uma constante, visto que seus pés estavam acostumados ao trabalho árduo do dia a dia. No início do século XIX, os sapatos se tornaram um símbolo da assimilação de costumes europeus, em uma sociedade marcadamente hierarquizada, a ausência de calçados serviria como uma demonstração de poder dos senhores pelos escravizados, e incutir-lhes de forma perceptível as suas condições sociais subalternas. É fato que muitos libertos não tinham calçados e se apresentavam descalços, tal como os escravizados, mas ocorre um maior acesso aos calçados, de forma progressiva, até os anos finais do século XIX, perceptível através dos anúncios de jornais, na iconografia, nos furtos durante as fugas etc.:

Em que pesem outras razões para o uso de sapatos, como proteção e conforto dos pés, na existência cativa, calçar sapatos teria uma significação desejada, o calçado seria um elemento da indumentária que faria a conexão com o mundo da liberdade. O uso de sapatos seria simbolicamente polissêmico, atribuindo ao seu usuário a condição de liberto e dissimulando a sua condição cativa, “ser igual para ser diferente”. (...). Considerar que andar calçado seria menos por benesse de senhores, do que pela vontade do escravo em dispor de um par de sapatos e usá-los, não significa desconsiderar que, entre privilégios cedidos pelos senhores a escravos, notadamente domésticos, estaria beneficiá-los com roupas extras e/ou facilitando a compra de itens de vestuário, o que incluiria sapatos.¹⁶¹.

Através da escravidão de ganho, mesmo com o pagamento diário de uma quota aos seus senhores, muitos indivíduos tinham a possibilidade de acumular algumas quantias, e ter acesso a diferentes tipos de vestuário e acessórios, além da compra de alforria. A pesquisadora de moda e *design* Ana Carolina de Santana Custódio relata a respeito do acessório utilizado na cabeça por escravizadas, denominado “*torço*”, como um elemento “individualizador” da vestimenta negra durante o século XIX:

Tal signo possuía um importante papel, seja por razão nacional, religiosa ou regional, e consistia em “um triângulo de pano cuja base cingia a circunferência da cabeça, feito normalmente de linho, algodão e seda, podendo apresentar bordados, cores lisas ou padrões geométricos realizados a partir de tecelagem ou de estamparia”¹⁶².

¹⁶⁰SOUZA, Patricia March de. **Visualidade da Escravidão**: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos na cidade do Rio de Janeiro oitocentista. Rio de Janeiro, 2011. 263f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17541/17541_1.PDF. Acesso em: 24 de junho de 2019. p. 199.

¹⁶¹Ibid., p. 231-232.

¹⁶²CUSTÓDIO, Ana Carolina de Santana. **Vestir e Marcar**: a construção visual da vestimenta das mulheres escravizadas no Brasil Imperial – Século XIX. 2015. 177 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) –

Custódio também ressalta que “o uso do conjunto formado por camisa, saia e lenço amarrado na cabeça mostrava visualmente o quanto essa mulher estava inserida em um sistema que vestia e marcava a escravização”¹⁶³. A proximidade com os senhores e sinhás, levavam muitos escravizados a não adotarem de imediato uma indumentária com referências africanas, mas havia a seleção de alguns itens e acessórios que compunham suas estéticas.

Havia uma grande relevância do uso de acessórios pelos escravizados, o guarda-chuva, por exemplo, “servia como item de referência entre o povo Iorubá, que via o guarda-chuva como símbolo de poder e do Estado¹⁶⁴”, e fazia parte da indumentária do Príncipe D. Obá II, figura conhecida e bem-vestida das ruas do Rio.

A respeito das relações entre o vestuário, seus simbolismos, e a diversidade de origens dos escravizados que vieram ao Brasil, Patricia March de Souza nos traz importantes esclarecimentos:

(...). O uso de tecidos enrolados ao corpo e peças coloridas superpostas, compõem o vestuário dos nagôs, ou iorubás. Na cultura iorubá a roupa é tátil, visual e metafórica, é um importante modo de expressar uma posição na vida - ocupação, instrução, status -, também define, muitas vezes, uma pessoa enquanto membro de um grupo social, religioso ou econômico em uma comunidade. (...). Para o povo iorubá, a roupa é uma forma de expressão estética, que está associada à lealdade, respeito e compromisso do indivíduo aos ancestrais de sua linhagem, e ao grupo ou comunidade a qual pertence. (...). Para os iorubás, a cabeça – *ori* – por ser o lugar da inteligência do homem, seu destino ou sua fortuna, deve ser apropriadamente ornamentada e protegida. Nos ritos de possessão a cabeça é o lugar onde o espírito de um deus entra no devoto, e por isso ela deve ser devidamente protegida e preparada, descoberta ou coberta¹⁶⁵.

As ruas do Rio se tornaram locais visíveis do uso de turbantes por afrodescendentes, que foram amplamente retratados por viajantes estrangeiros, e serviram com um dos acessórios mais significativos da estética africanizada em nosso território.

Segundo Lody, “houve uma construção de costumes que trazem memórias arcaicas e ancestrais na mulher africana, e em suas descendentes no Brasil, além de outras que são da diáspora de tantas culturas, etnias e de povos do continente africano”¹⁶⁶.

A presença da força de trabalho da mulher negra, escravizada ou liberta, será uma constante no espaço público das praças e ruas do Rio de Janeiro oitocentista, eram vendedeiras, quituteiras, baianas de tabuleiro, lavadeiras e costureiras, atividades que

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. p. 47.

¹⁶³CUSTÓDIO, op.cit., p.47, 162.

¹⁶⁴Ibid., p.177.

¹⁶⁵Ibid.,ibid., p. 241.

¹⁶⁶LODY, Raul. **Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015. p.13.

exerciam na África. Com o conhecimento que tinham do artesanato e da costura, utilizarão materiais como palha da costa e búzios para se ornarem.

O turbante é um acessório comumente associado às mulheres africanas, mas sua origem é bastante incerta, e comumente se relaciona às influências islâmicas que dominaram parte do continente africano e da península Ibérica:

(...). O chamado turbante mourisco achava-se muito em moda entre as “senhoras de qualidade”, senhoras da classe dominante, dos fins do século XVIII. O nosso turbante afrodescendente é, sem dúvida, afro-islâmico, uma maneira de proteger a cabeça do sol dos desertos ou de outras áreas tórridas e quentes do próprio continente africano. (...). São muitas as maneiras de se “arranjar” o turbante a partir de tiras longas de tecido, tecidos quadrangulares ou triangulares, para formar os diferentes resultados estéticos, todos com intenções e significados próprios. (...). As saias armadas, volumosas e arredondadas são uma herança da indumentária europeia - saias à francesa. Batas largas, frescas, ecologicamente cômodas, são indícios de origem muçulmana, como os chinelos de pontas de couro branco, couro lavrado, o chamado *changrin*, outra peça à mourisca¹⁶⁷.

Devemos ressaltar que nem todos que utilizavam turbantes eram islamizados, o costume se tornou uma constante no vestuário africano, passando por ressignificações e mudanças de acordo com a realidade vivenciada por grupos de indivíduos escravizados ou libertos.

A indumentária por ser um elemento da cultura material, possui em si uma multiplicidade de referências socioculturais. Sendo assim, as referências europeias também marcaram presença no vestuário dos escravizados, o que devido às suas condições de vida, e a realidade encontrada na América, possibilitou um ressignificado das suas vestes, além de trazer elementos da cultura africana.

Além disso, os diferentes grupos sociais africanos, que se estabeleceram em nosso território, também passaram por um processo anterior de assimilação cultural de diferentes povos que dominaram as variadas regiões africanas, e posteriormente tiveram que se adaptar a uma realidade brutal e diaspórica. Nesse sentido, houve uma junção de influências entre os grupos sociais, e que dependendo das ocasiões poderiam se distanciar ou se aproximar no espaço público do Rio de Janeiro.

Os tipos de tecidos e acessórios assimilados por escravizados tiveram influências de vários grupos sociais:

As saias armadas, volumosas e arredondadas são uma herança da indumentária europeia - saias à francesa. Batas largas, frescas, ecologicamente cômodas, são indícios de origem muçulmana, como os chinelos de pontas de couro branco, couro lavrado, o chamado *changrin*, outra peça à mourisca. (...). A técnica do *richelieu* ampliou-se no Renascimento da Europa como um sinal distintivo do poder político e religioso. Golas, punhos, barrados e adereços diversos, geralmente feitos em tecido

¹⁶⁷Ibid., *ibid.*, p. 27-29.

branco, determinavam suntuosidade. (...). As indumentárias rituais de matriz africana trazem ainda o *richelieu* como um resultado estético integrado e formador de uma identidade afrodescendente¹⁶⁸.

O “pano da costa” também era marcante na indumentária feminina afrodescendente, juntamente com o turbante, e serão amplamente registrados nas iconografias e literaturas oitocentistas. O tecido seria originário da costa atlântica africana, através dos contatos entre portugueses e africanos, popularmente conhecido como *roupa de crioula* ou *estar de saia*, e no século XIX, de certo modo representaria a assimilação de culturas diferentes passando a fazer parte do cotidiano brasileiro.

(...). O pano da costa seria mais do que um elemento decorativo e, conforme suas cores e formas de arranjo ao corpo, ele reuniria funcionalidade - proteção e abrigo, para a mulher e para o filho; significação social e religiosa – enquanto marca de pertencimento comunitário e reverência cultural; – e estética – com as variações acentuadas que a diversidade de seu uso imprimia à figura da mulher. De acordo com os diversos propósitos que teriam em mente, africanas, escravas ou libertas, usavam o pano da costa de maneiras também diversas: colocado ao redor dos ombros ou mesmo dobrado sobre o ombro direito, enrolado e amarrado ao redor dos quadris ou abaixo do busto, amarrado ao corpo envolvendo e sustentando o filho às costas. (...). A princípio, era estendida a denominação pano da costa a todos os tecidos importados da África, qualquer que fosse a sua aplicação. (...). Já no Brasil, por causa do custo elevado, foi usado, sobretudo como xale, pano de cintura ou turbante¹⁶⁹.

A indumentária afrodescendente se configurou em aspectos complexos e de uma multiplicidade de práticas e sentidos, como percebido no pano da costa, no qual “o uso de tecidos enrolados ao redor do corpo, e da cabeça, alguns de cor branca, teriam a ver com a influência da cultura iorubá, pois a quantidade de tecidos usados nas roupas está diretamente relacionada à sua força e solidez social”¹⁷⁰. Devido à existência de minas de ouro, prata e ferro, no continente africano, os escravizados trarão ao Brasil suas técnicas em objetos de adorno e joias, devido ao amplo conhecimento já existente no trabalho dos metais.

Os acessórios utilizados por muitas mulheres escravizadas ou libertas, no Rio de Janeiro, denominados pencas e balangandãs, “faziam parte do vestuário e seriam portadores de proteções”¹⁷¹, como atesta Suguimatsu.

¹⁶⁸LODY, Raul. **Moda e história**: as indumentárias das mulheres de fé. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015.p. 29, 30.

¹⁶⁹SOUZA, Patricia March de. **Visualidade da Escravidão**: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos na cidade do Rio de Janeiro oitocentista. Rio de Janeiro, 2011. 263f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17541/17541_1.PDF. Acesso em: 24 de junho de 2019. p. 244,245.

¹⁷⁰Ibid., p.238.

¹⁷¹SUGUIMATSU, 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. p.116.

Lody relaciona a joalheria africana nas memórias da mulher afrodescendente, com adaptações à cultura brasileira e tendo bases ibéricas:

As joias se relacionam com as memórias da mulher afrodescendente. Um ponto relevante no estudo da joalheria brasileira, em especial daquela de uso e representação da cultura africana e afrodescendente, está justamente nas suas bases ibéricas.

As conhecidas e valorizadas joias de crioula, que formam um magnífico acervo de objetos de uso corporal em ouro, prata e prata dourada, nascem da milenar joalheria portuguesa de base Greco-romana. Nas indumentárias etnoculturais do norte de Portugal, notadamente de Viana do Castelo, Minho e Douro, no litoral, vê-se uma profusão e variedade de colares exibidos nos colos femininos, que estavam sempre abarrotados de joias¹⁷².

Havia uma profusão de acessórios que faziam parte da estética afrodescendente: colares, brincos e anéis feitos de ouro, prata, e de outros materiais como búzios, palhas e contas africanas, demonstrando como a joalheria tinha grande relevância no cotidiano dos indivíduos.

(...). Além das joias convencionais, vale ressaltar um tipo de joia que era usado na cintura, um molho de objetos de prata, colecionados numa *nave* com corrente de prata, chamado de penca ou penca de balangandãs. As penças são tradicionalmente feitas de prata e reúnem variados objetos com finalidades simbólicas também distintas, inclusive a de amuleto. Essas penças, na sua maioria, pertenciam aos senhores escravocratas que adornavam suas mucamas com joias e balangandãs para exibi-las nas grandes procissões das igrejas¹⁷³.

Outro acessório da estética afrodescendente era o fio de contas, geralmente vinculado à religiosidade, era um objeto de uso público que marcava o papel social dos indivíduos:

O ofício de construir os fios de contas é um trabalho artesanal. Que dialoga com o trabalho artesanal da feitura das indumentárias. (...). Após a montagem, o enfiamento de contas, há rituais próprios que conferem aos fios de contas os significados e as propriedades no campo sagrado. Esse ritual é conhecido como *lavar as contas*, e é um momento de sacralização. O fio de contas acompanha o cotidiano, o trabalho, o lazer, os diferentes momentos sagrados do terreiro. (...). Os fios de contas como objetos idealmente concluídos, os colares, independentemente dos tipos, poderão passar por modificações formais, geralmente acréscimos, que ocorrem naturalmente, integrados às diferentes histórias particulares de cada usuário. Destacam-se na produção de matriz africana tipos de colares, como o *rungeve*, feito de miçangas marrons, corais e seguis – contas de vidro de cor azul -, e os *diloguns* – conjunto de sete, quatorze e vinte e um fios de miçangas -, que são reunidos num único colar¹⁷⁴.

¹⁷²LODY, Raul. **Moda e história**: as indumentárias das mulheres de fé. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015. p.35.

¹⁷³LODY, op.cit., p. 38.

¹⁷⁴Ibid., p. 45 e 46.

Sugumatsu observa que “os colares tinham uma relação de proximidade entre o devoto e o orixá, e conferiam proteção aos que o utilizavam, visto que nas cerimônias, os orixás comunicam-se e entram em contato com os vivos por meio dos objetos”¹⁷⁵.

É relevante ressaltar que as contas de vidro tinham suas origens na Europa, para fins de embelezamento, sendo amplamente disseminados nas atividades comerciais com a África, e aqui foram sacralizadas por praticantes de religiões afro-brasileiras.

(...). Contas de vidro, em especial, eram usadas por africanos de diferentes origens como amuletos para a proteção física e espiritual contra doenças e feitiços ou para garantir êxito em viagens, em romances, na caça e no cultivo. O deslumbramento e encanto que as contas de colar despertavam em muitas populações africanas foram percebidos pelos exploradores europeus com quem elas estabeleceram os primeiros contatos intercontinentais. As contas despertaram o fascínio de diferentes sociedades onde foram posteriormente levadas, da África às Américas¹⁷⁶.

As contas de vidro foram utilizadas por comerciantes europeus, como moeda de troca com as lideranças locais, para a aquisição de produtos africanos, visto que já utilizavam outros tipos de contas, tal consumo proporcionou uma distinção social e de poder nas regiões.

Em relação à Alta Guiné, além da escravaria e do ouro, a pauta da exportação para Portugal era composta por “marfim, âmbar, almíscar, couros, goma-arábica, noz de cola, cobre e pimenta-malagueta”. Em troca, os africanos recebiam “panos bretões, flamengos, alentejanos e norte africanos; ferro dos países nórdicos; vinhos e aguardente ibéricos; cavalos da Espanha, do Marrocos e de Cabo Verde e ‘miçangas’ da Índia”. (...). No Reino do Congo (atual República Democrática do Congo e Angola), as contas foram trazidas pelos comerciantes portugueses e usadas como moeda de troca por ouro, cobre, marfim e escravos. (...). Nos reinos independentes ao sul e sudeste do Congo, o comércio com os portugueses desde finais do século XV, e o contato com novos objetos e tecnologias, incrementou em poder e prestígio a relação que tinham com demais reinos. (...). Concediam aos portugueses privilégios comerciais e de trânsito, e exportação de escravizados¹⁷⁷.

No início do capítulo, busquei tratar das especificidades do vestuário no século XIX, e particularmente no Rio de Janeiro, sobre como as elites utilizavam os trajes, a fim de externalizarem e ressaltarem sua ascendência social, e suas assimilações das modas europeias, além de, como em um sistema escravista e de ampla desigualdade, escravizados e libertos, mediante brechas e desvios sociais, que lhes foram possibilitados, puderam expressar sua humanidade e souberam ressignificar as suas identidades, através do uso de trajes e acessórios, que foram influenciados originalmente, por uma variedade de culturas.

Devido à Diáspora Africana, variadas culturas adentraram forçosamente em nosso território, e passaram por uma série de construções e reconstruções identitárias, que se deram

¹⁷⁵SUGUMATSU, 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. p.120.

¹⁷⁶Ibid., p. 121.

¹⁷⁷Ibid., ibid., p.123.

de formas múltiplas e plurais, apesar da intensiva prática de homogeneização perpetrada pelos portugueses, visivelmente presentes nas vestes e acessórios de afrodescendentes, e mesmo sob um contexto de escravidão e exclusão, ressaltamos a existência no cotidiano de processos de negociações e apropriações pelos indivíduos como estratégias de sobrevivência a uma realidade extremamente hostil.

Analisar as experiências e trazer para a sala de aula um pouco da história dos africanos no Brasil é um grande desafio, e nesse sentido, o vestuário se torna uma fonte muito elucidativa sobre as hierarquias sociais da época, ao mesmo tempo em que atua como um elemento crítico e facilitador da compreensão do conteúdo pelos discentes.

Capítulo III – O vestuário como ferramenta educacional no Ensino Médio

A proposta desta Dissertação foi a de produzir um material didático - apoiado em elementos da história da indumentária no Rio de Janeiro do século XIX - com o objetivo de criar um instrumento voltado para o ensino de história dos oitocentos. Assim sendo, procurou-se, em primeiro lugar, produzir um material solidamente apoiado em pesquisas acadêmicas recentes sobre a época e, particularmente, sobre a temática da história da indumentária. Paralelamente, elegeu-se o uso de iconografia como um recurso central, ou seja, foram usadas fontes como litografias, fotografias, gravuras, mas também literatura e anúncios publicados na imprensa especializada.

Analisar o vestuário sob um viés histórico possibilita uma aproximação com o conteúdo disciplinar de forma mais acessível, sem preterir as informações que necessitam ser expostas a respeito da complexidade da época. O vestuário se notabiliza por ser um elemento do cotidiano, suscitando uma proximidade com os discentes, além de se mostrar como um meio inusual de aprendizagem sobre o passado. Ao estabelecer conexões com o presente, serve para compreendermos as permanências e as rupturas existentes na sociedade, mediante os significados e as representações próprias dos contextos socioculturais no qual foi produzido.

Ao longo desta Dissertação procuramos percorrer as teorias da moda e o campo de estudos da indumentária, associados aos conceitos tradicionais de produção, consumo, distinção, imitação e transitoriedade pesquisados há décadas por autores de diferentes áreas. Buscamos situar a indumentária como um elemento capaz de expressar significados socioculturais, identitários, étnicos e econômicos dos indivíduos, e nos ocupamos particularmente do contexto oitocentista e da realidade brasileira e, em especial, do Rio de Janeiro.

Julgamos que o uso de fontes iconográficas se justifica na medida em que esse é um recurso potente no sentido de levar os discentes à compreensão social de uma época longínqua, a partir de uma abordagem que possui uma dimensão criativa - presente na própria riqueza da cultura visual de uma época - e capaz, por isso mesmo, de imprimir uma dinâmica à produção do conhecimento escolar, elaborada por professores e alunos na sala de aula. A partir dessas delimitações prévias, foi produzido um material didático, fruto desta pesquisa, para servir como um piloto - com finalidade investigativa - a que denominamos de *Almanaque de trajes & adornos: o vestuário no Rio de Janeiro do século XIX*, voltado para o Ensino Médio.

Por ser um elemento bastante frequente na cultura impressa nos oitocentos, escolhemos formatar o nosso material didático como um Almanaque. Comuns na época, esses impressos traziam tanto recursos visuais como dados informativos, estatísticos, demográficos, de produção e de consumo, propagandas, localizações de estabelecimentos comerciais etc.

No século XIX impressos como jornais, periódicos, revistas e almanaques terão uma grande relevância no Rio de Janeiro, e se tornarão instrumentos informativos para a sociedade da época, “tal processo se iniciará com a vinda da Corte em 1808, se notabilizando socialmente durante a Independência, e se estabelecendo durante o Segundo Reinado, sob relativa liberdade de expressão, gostos e ideias”¹⁷⁸.

Os Almanques eram escritos populares publicados na Europa desde o século XV, e no Brasil serão trazidos pelos portugueses por meio principalmente de importações contrabandeadas, devido às proibições da Coroa Portuguesa de circulações de periódicos na Colônia. Segundo a historiadora Linara Bessega Segalin, “os almanaques mantiveram um estreito vínculo com a literatura e a imprensa, vínculo característico do século XIX”¹⁷⁹. As pessoas de diversos segmentos consultavam os almanaques, a fim de terem acesso rápido a informações e conhecimentos sobre uma variedade de temas, daí a ideia de utilizarmos esta fonte como um modelo de material didático a ser utilizado em sala de aula.

A cientista social Stella Moreira Dourado analisa uma série de fatores, tanto sociais quanto econômicos, que serviram para popularizar os almanaques no Brasil:

A Imprensa Nacional surge após a chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil em 1808. A partir daí surgem os primeiros periódicos e tipografias nacionais. (...) O fator que propiciou a popularidade dos almanaques no Brasil foi a grande taxa de analfabetismo durante o período colonial. O fato de os almanaques serem repletos de imagens com pequenos textos pode ter contribuído para o seu sucesso editorial, nos quais as ilustrações tinham um caráter atrativo, devido ao grande número de analfabetos à época. (...) Eram utilizados papéis de baixa qualidade, assim como muitos anúncios que custeavam parte significativa dos custos com a produção. Esses fatores econômicos tornaram possível que os almanaques fossem distribuídos, geralmente, de forma gratuita. (...) O almanaque assume funções de destaque para a população, dentre elas a difusão de informações básicas sobre trabalho, saúde, ciência, história, cultura, comércio, astrologia e literatura, sobretudo para as camadas mais populares¹⁸⁰.

¹⁷⁸KNAUSS, Paulo. **Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.p.8, 9.

¹⁷⁹SEGALIN, Linara Bessega. Seriam os almanaques “leituras confiadas às mais inocentes e mais puras leitoras”? **MÉTIS: história & cultura**, v. 9, n. 18, p. 127-153, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/1086>. Acesso em: 8 jun. 2021. p. 132.

¹⁸⁰DOURADO, Stella Moreira. **O almanaque enquanto documento de informação e comunicação popular escrita: a coleção da família Carneiro Rezende**. 2018. 165 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: https://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/965/1/StellaDourado_Doutorado_2018.pdf. Acesso em: 8 jun. 2021. p. 41, 42.

No século XIX os almanaques irão se notabilizar como parte das publicações impressas que terão grande relevância no imaginário social da época, e se mostravam como verdadeiros manuais de civilidade, ditando comportamentos, locais a serem frequentados e hábitos e produtos a serem consumidos pelos indivíduos. Em uma sociedade que diferenciava a condição social e étnica, de forma geral, entre livres e escravizados, trazer uma referência de um tipo de publicação do passado sob um viés histórico mais crítico, é bastante significativo para o entendimento da complexidade social oitocentista.

Através das informações apresentadas no *Almanaque* produzido nesta Dissertação, os discentes terão acesso às pesquisas recentes de historiadores, que possibilitam percepções mais amplas e menos binárias, configuradas em aspectos híbridos e de resistências culturais, amplamente presentes durante a vigência da escravidão, e após a sua extinção. A indumentária tem o poder de materializar as construções de hierarquias socioeconômicas, de gênero e étnicas. Mas também tem um papel central nas construções identitárias, adaptações, resistências, brechas e subversões das exclusões socioculturais por indivíduos subalternizados da época. E essas abordagens - entre outras possíveis - foram as que consideramos que ofereciam mais possibilidades didáticas. Assim sendo, elegemos duas temáticas como as principais: a) indumentária como hierarquia; b) indumentária como construção identitária.

Buscamos demonstrar como as hierarquias estavam presentes na sociedade através de uma série de contrastes existentes nas imagens das roupas de indivíduos das elites, homens e mulheres que tinham como referências modelos de indumentárias europeias, inadequados ao nosso clima, que por sua vez, se diferenciavam das roupas de imigrantes de origem europeia, assim como os próprios escravizados, homens e mulheres que poderiam se vestir de forma melhor dependendo das funções e proximidades com seus senhores, além de suas condições de libertos, que lhes conferiam uma situação social um pouco melhor que a maioria dos indivíduos escravizados que exerciam uma série de atividades extenuantes na cidade. Ao trazermos tais perspectivas buscamos demonstrar que as hierarquias se exerciam de forma muito mais complexa do que no binarismo entre senhores e escravizados.

Em relação a construção identitária dos indivíduos, as vestes presentes nas imagens pré-selecionadas do período oitocentista, visam demonstrar que apesar das interdições e normas impostas pelos costumes da época, haviam desvios e escolhas próprias dos indivíduos, mulheres das elites poderiam querer utilizar calças para exercerem atividades de lazer, mas teriam que arcar com as críticas a respeito disso, assim como escravizados ou libertos poderiam utilizar suas vestes e acessórios com suas estéticas plurais, mesmo servindo a um mercado europeu do exotismo, demonstrar com seus rostos, olhares e poses, as suas origens,

seja de forma ativa ou resignada, e apesar dos interesses socioeconômicos que existiam nesses registros, seria uma forma de demonstrarem uma humanidade que poderia vislumbrar ter as suas memórias preservadas de alguma forma.

A possibilidade de uso de roupas e adornos como demonstrativos das identidades dos segmentos subalternizados, se dava através do acesso destes itens, que não ocorria de forma equitativa entre os indivíduos, visto que pela condição social tais aquisições eram bastante difíceis.

As imagens selecionadas buscaram nos aproximar do período, e devido a intervenção de seus criadores, não devem ser vistas como um registro irrefutável da realidade e dos contextos sociais existentes na época.

Trazer um novo olhar para os discentes, a partir de um material pedagógico que possibilite múltiplas percepções da época, também serve para tornar as aulas mais atrativas, e proporcionar sentidos e aproximação do conteúdo, a respeito de épocas pretéritas. Um material didático de forma geral deve estimular o conhecimento, a curiosidade, e levar em conta a realidade dos discentes. Os discentes no Ensino Médio já têm uma percepção mais crítica e reflexiva das nuances da sociedade, e possuem uma capacidade mais sedimentada de interpretação, conseguindo estabelecer uma análise subjetiva a respeito das semelhanças e diferenças entre os indivíduos, fato esse amplamente perceptível na iconografia produzida no período.

Como aponta o historiador Paulo Knauss, no Ensino Médio, “a problematização de abordagens teóricas e tratamentos metodológicos deve ser enfatizada, a partir da discussão de extratos textuais elucidativos e do exercício comparativo”¹⁸¹. A análise das vestes utilizadas pelos diversos segmentos do período busca incentivar o olhar dos alunos a respeito do que é visto, do que não está implícito e dos interesses menos “artísticos” existentes por trás de tais fontes visuais, tais habilidades devem ser incentivadas e bem embasadas historicamente pelo professor.

Assim como na época, na atualidade os indivíduos se vestem de acordo com os padrões e as características concernentes aos contextos em que vivem. O vestuário prefigura como uma representação perceptível que permeia as relações sociais entre o passado e o presente, seja pelo poder de consumo e de distinção, seja pelas escolhas dos indivíduos.

O vestuário é um meio de “tornar visíveis” as hierarquizações e estratificações sociais, mas também as múltiplas construções identitárias, expressas nas roupas dos diversos

¹⁸¹KNAUSS, Paulo. Sobre a norma e o óbvio: a sala de aula como lugar de pesquisa. In: NIKITIUK, Sônia Leite. (org.). **Repensando o ensino de história**. São Paulo: Cortez, 2004. p. 47.

segmentos e grupos, como mulheres, homens, livres, escravizados, libertos, elites, subalternizados, imigrantes, brancos, negros que compunham o conjunto dos habitantes do Rio de Janeiro no século XIX.

A maioria da população tinha suas particularidades expostas no uso e aquisição de suas vestimentas, através da demonstração de suas adaptabilidades ao cotidiano do Rio de Janeiro, mediante a exibição de elementos identitários e ancestrais, presentes em seus acessórios e adornos, marcados por um ambiente hostil e desigual socioeconomicamente. Já as elites tiveram que se reinventar, no século XIX, a partir do mundo “civilizado” europeu, adotando roupas e costumes diferentes de suas práticas cotidianas.

Escravizados e libertos, a maioria da população, buscaram nas brechas, e nas condições que lhes foram impostas, demonstrar sua humanidade e personalidade, em um cenário de grande diferenciação social. Trazendo suas memórias de diversas origens africanas, eles tiveram que se reinventar em um cenário diferente dos seus mundos originários, e a forma como se adaptaram possibilitou uma mescla de elementos visuais de origem europeia, mas que se modificaram mediante variadas estéticas africanas. O uso de vestuários e acessórios se adaptou à realidade da época, e foi uma forma de mostrar religiosidades e culturas ancestrais por uma parcela destes segmentos sociais.

As pinturas, fotografias etc. de roupas e acessórios utilizados no período servem como fontes para que os discentes construam seu conhecimento a partir das intencionalidades contidas nas representações visuais, e possibilite sua “leitura” das imagens expostas, mas a partir de uma perspectiva mais crítica e contextualizada sobre o estudo da sociedade oitocentista.

Tal perspectiva possibilita aos discentes compreender os fatos históricos a partir de um viés cultural, presente nos contrastes, no imaginário, nos costumes e nos hábitos dos diversos segmentos sociais, tanto de grupos pertencentes às elites, como grupos subalternizados, muitas vezes ausentes da historiografia tradicional.

As elites tiveram que se adaptar à moda europeia, tida como sinônimo de bom gosto e distinção. As roupas femininas que tolhiam os movimentos e reforçavam a domesticidade eram as que mais sofriam críticas da medicina na época, assim como as roupas de lã inglesas adotadas pelos homens, que também eram inadequadas ao nosso clima, havendo propostas de revistas da época de adaptação para o cenário local. Elas reforçavam, no entanto, em suas páginas, com as *fashion plates*, imagens de roupas europeias para diferentes ocasiões de uso, e assim as influências dos modismos europeus acabavam prevalecendo no consumo dos segmentos mais abastados.

Além da perspectiva das elites, os discentes devem compreender a complexidade e a diversidade da sociedade oitocentista do Rio de Janeiro, e que mesmo sob um contexto escravista, em que indivíduos afrodescendentes tiveram que se adaptar a uma realidade brutal, eles acabaram fazendo uso de vários tipos de estratégias de resistências, algumas mais sutis, ao aproveitarem as oportunidades disponíveis na época.

A cidade do Rio de Janeiro, sede do governo imperial, comportava um alto número de libertos, que compravam suas alforrias depois de vários anos economizando os seus ganhos, e através das associações com irmandades religiosas. Eram trabalhadores domésticos e escravizados de ganho, que se misturavam ao ambiente urbano, ocasionando possibilidades de brechas e mecanismos de mudanças das condições de vida, mesmo para indivíduos de origens subalternizadas. Várias estratégias de disfarces e camuflagens nas vestes e acessórios foram utilizadas por escravizados para circularem com maior liberdade no ambiente urbano. Muitas vezes em fuga, tais indivíduos furtavam roupas de outras pessoas, e andavam calçados, pois estar calçado representava um símbolo de liberdade, algo que os distinguiu de outros escravizados, pois a maioria destes andava descalça, reforçando externa e publicamente as suas condições sociais subalternizadas.

No Rio de Janeiro, as mulheres escravizadas ou libertas poderiam exercer diversas atividades de venda, e prestação de vários tipos de serviços, sendo a iconografia abundante em retratá-las com suas vestes, turbantes e tabuleiros. Geralmente escravizadas domésticas e de ganho eram vestidas com maior apuro, pois simbolizavam a riqueza de seus senhores, que poderiam dispor de recursos para vesti-las e calçá-las com tecidos e acessórios mais elegantes. Apesar de tais supostos “privilégios”, estas mulheres ainda eram objetificadas, devido a suas condições sociais atreladas à escravidão. Poderiam estar bem-vestidas, mas deveriam trazer lucros para seus senhores, atuando como lavadeiras, nas vendas de frutas, doces, ou mesmo dos seus próprios corpos, muitas destas conseguiam guardar uma parte de quantias, após exaustivos períodos de trabalhos, até a compra de suas alforrias, o que gerava um vislumbre de mudança de vida.

A condição de subalternidade era perceptível em seus vestuários, mas tais características conviviam lado a lado com outras perspectivas, que buscavam destacar suas culturas e ancestralidades, devido, por exemplo, ao uso de tecidos da costa ou das joias de balangandãs em suas cinturas, que indicavam a religiosidade presente em seus cotidianos. Os homens, por sua vez, poderiam exercer diversas atividades, desde construções de obras públicas, até mesmo como barbeiros, curandeiros, vendedores ambulantes, entre outras, e os

que tinham maior contato com as elites, ou com atividades comerciais, andavam com roupas e chapéus um pouco mais elaborados.

Afinal, havia uma variedade de representações do Rio de Janeiro, e dos hábitos e comportamentos dos seus habitantes, muitas vezes pautados por valores civilizatórios europeus, e que produziam um farto material para um lucrativo mercado do exótico. E essas são, assim, fontes extremamente relevantes para esta pesquisa. Utilizar um recurso visual mediante a análise do vestuário de diversos indivíduos da época, associado a textos com sólido conteúdo histórico foi a proposta para a elaboração do material didático produzido no âmbito desta Dissertação.

Entendemos que esta perspectiva é algo que deve ser ofertado aos discentes, a partir de um instrumental diferenciado proposto pelo docente, a fim de que haja um ressignificado dos conteúdos tradicionais presentes nos currículos, abordados em sala de aula. É urgente inserir sujeitos silenciados nos currículos e no cotidiano escolar, nas diferentes instâncias da educação, principalmente no Ensino Médio, que possui grande heterogeneidade dos discentes.

As potencialidades do vestuário como recurso metodológico na sala de aula

O docente deve proporcionar aos discentes mecanismos para que estes se reconheçam como sujeitos históricos, ao interpretarem temporalidades pretéritas e refletirem sobre as circunstâncias de suas vivências atuais, habilitando-os a delinear suas identidades, através da base de experiências do passado ao qual tiveram acesso.

Nesse sentido, a noção de temporalidade histórica a ser construída com os estudantes ocorre mediante os elementos que a cultura proporciona em termos de desenvolvimento cognitivo. Tal premissa se relaciona à ideia de Vygotsky, segundo a qual o desenvolvimento se dá em primeiro plano no aspecto social e depois no aspecto individual:

De acordo com Vygotsky, a linguagem materializa e constitui as significações construídas no processo social e histórico. Quando os indivíduos a interiorizam, passam a ter acesso a estas significações que, por sua vez, servirão de base para que possam significar suas experiências, e serão estas significações resultantes que constituirão suas consciências, mediando, desse modo, suas formas de sentir, pensar e agir¹⁸².

Estas percepções associadas ao contexto histórico oitocentista, e ao *Almanaque* produzido, pretendem se oferecer como elementos a serem usados pelo docente como

¹⁸²LUCCI, Marcos Antonio. Profesorado. A proposta de Vygotsky: a psicologia socio-histórica. **Revista de currículum y formación del profesorado**, v.10, n.2, p.1-11, 2006. Disponível em: <http://www.ugr.es/local/recfpro/Rev102COL2port.pdf>. Acesso em: 21 maio. 2021.p.9.

motivação durante as suas aulas, com o objetivo de suscitar uma reflexão dos educandos, e instigá-los a um aprofundamento do conteúdo a ser estudado. Como já referenciado em capítulos anteriores, as imagens - que precisam ser tratadas a partir de uma metodologia específica - possibilitam tornar o saber histórico mais nítido na apreensão do conteúdo escolar.

Para a historiadora Cristiane Bereta da Silva, o conhecimento histórico a ser construído pelos estudantes é permeado pelas representações do cotidiano no passado em meio à temporalidade do presente:

A partir dos conhecimentos históricos que apreende, o estudante tem oportunidade de estabelecer relações entre distintas temporalidades e experiências, desenvolvendo habilidades de articular e estabelecer conexões entre os acontecimentos históricos (locais, regionais e nacionais) e a história vivida no tempo presente¹⁸³.

A fim de que os estudantes possam compreender temporalidades pretéritas, cabe ao docente apresentar o estudo da história como algo vibrante, feito por indivíduos que atuaram na sociedade de sua época, de acordo com as circunstâncias que lhes eram oferecidas, assim como nós atualmente, em maior ou menor grau, de acordo com as nossas realidades.

A partir de tal ensejo, o historiador Paulo Knauss argumenta que o uso de documentos históricos em sala de aula deve superar percepções mais tradicionais na construção de conhecimento histórico:

Dessa maneira, a metodologia implícita proposta para o ensino de História deve ser encaminhada na direção de indagar a construção do conhecimento de algum objeto particular, revelando a relação que os homens estabelecem entre si e o mundo que os circunstancia.
A metodologia deve se sustentar sob bases dialógicas, ensejadas pela animação docente, e na atividade de pesquisa e investigação, identificada com o processo de aprendizagem¹⁸⁴.

Um aspecto muito importante e que gostaríamos de voltar a ressaltar é que as imagens das vestes produzidas pelos artistas, e pelos impressores, do período possuíam perspectivas próprias, ou mesmo idealizadas da realidade, e com objetivos bastante diversificados. Muitas vezes a iconografia exaltava a “natureza local”, o exotismo, criando um ambiente de artificialidade, que poderia ser encontrado em variados tipos de imagens produzidas na época. Nos retratos, tanto nas pinturas como nas fotografias, por exemplo, havia uma série de perfis que as famílias mais ricas queriam ostentar, como poder, luxo, severidade, entre outros.

¹⁸³SILVA, Cristiane Bereta da. Conhecimento Histórico escolar. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de. (coord.). **Dicionário de ensino de História**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019. p. 53.

¹⁸⁴KNAUSS, Paulo. Sobre a norma e o óbvio: a sala de aula como lugar de pesquisa. In: NIKITIUK, Sônia Leite. (org.). **Repensando o ensino de história**. São Paulo: Cortez, 2004. p. 37.

Por outro lado, os grupos subalternos eram retratados de forma exótica, com perfis estereotipados ou fazendo parte da “natureza local”, sem que houvesse um questionamento da realidade brutal a que muitos estavam submetidos, de um sistema excludente e escravista.

Um dos elementos muito presentes eram as fotografias “posadas” de escravizados, constituindo “tipos humanos” alegóricos em estúdios fotográficos, retratados de acordo com suas atividades. Já outras imagens ressaltavam as marcas e as escarificações corporais, a fim de satisfazer a necessidade de consumo do exotismo por cidadãos europeus.

Assim, essa pesquisa buscou produzir um material pedagógico que não reforçasse os preconceitos étnicos e culturais que marcaram a cultura visual da época, mas sim uma reflexão sobre os papéis dos indivíduos na sociedade, como atesta o educador Miguel González Arroyo:

(...). Se por décadas foi tentado ocultar a diversidade de sujeitos, hoje os mestres percebem que não é mais possível. Que é urgente torná-los visíveis e reconhecê-los sujeitos críveis. As tentativas históricas de ocultá-los e desacreditar tanto aos mestres quanto aos alunos, sobretudo dos setores populares, encontram resistências das crianças, dos adolescentes e jovens, das famílias e comunidades e dos próprios trabalhadores em educação¹⁸⁵.

Como educadora percebo que podemos agir de forma bastante reducionista ao utilizarmos imagens de livros didáticos, *slides* ou filmes para ilustrar a cultura de uma época em sala de aula. A historiadora Circe Bittencourt afirma que “o uso de imagens de época, como fonte de pesquisa no ensino de História, requer dos professores um tratamento metodológico adequado, a fim de não ser um elemento meramente ilustrativo das aulas”.¹⁸⁶ As imagens chamam a atenção durante as aulas, saber utilizá-las corretamente, e com rigor metodológico, no entanto, é um princípio que deve ser adotado pelos docentes em suas aulas.

Atuar sem muito critério, sem levar em conta as produções visuais como frutos da criação de seus autores, pautados por critérios fictícios, clientelistas e econômicos, a respeito do que era retratado, é incorrer em erro metodológico, além de reforçar os estereótipos de determinados grupos, e menosprezar a capacidade crítica dos discentes na análise de fontes visuais. Dispor de imagens que retratem as roupas, como recurso metodológico no ensino de história, requer um sólido trabalho de pesquisa, o que por sua vez demanda um longo tempo, que muitas vezes nós docentes não dispomos em sua totalidade.

Neste sentido, julgamos que um material pedagógico, como o *Almanaque*, atualizado em relação às recentes pesquisas acadêmicas, e que forneça tais elementos, pode ser um

¹⁸⁵ARROYO, Miguel G. **Currículo, território em disputa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p.148.

¹⁸⁶BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de história: fundamentos e métodos**. São Paulo: Cortez, 2009. p. 360.

contributo que incentive o uso de fontes iconográficas em sala de aula, de forma mais significativa e menos tradicional.

Por ser uma educadora e devido ao cotidiano dinâmico das turmas, e dos tempos exíguos das aulas, compreendo o desafio que significa o uso de uma metodologia diversa na forma de compreender o conteúdo histórico, que exige uma pesquisa substancial, por isso o *Almanaque* foi pensado como um material de apoio para o professor, a partir do qual ele possa se sentir incentivado a prosseguir em sua própria pesquisa, junto com seus alunos.

Cabe ao docente suscitar nos discentes as habilidades de identificar e interpretar uma variedade de fontes a partir de uma análise crítica, baseadas em suas produções, seus objetivos e significados de acordo com o contexto da época, estabelecendo quais estratégias de aprendizagem serão mais bem apreendidas, ao selecionar um ou mais temas presentes no *Almanaque*, e quais tipos de fontes terão maior êxito na aprendizagem dos discentes, estando de acordo com a sua realidade em sala de aula.

O professor de história precisa saber lidar com as transformações sociais no decorrer do tempo, além de necessitar de materiais didáticos atualizados em relação às pesquisas recentes, estabelecendo um diálogo e ressaltando a pluralidade social de variadas épocas. Pela ocorrência de materiais utilizados em sala de aula, que frequentemente ainda privilegiam os grupos da elite, e versões tradicionais dos fatos históricos, procuramos produzir algo que levasse à reflexão sobre as práticas e representações sociais de grupos socialmente subalternizados e invisibilizados, cujas narrativas necessitam ser descritas e assimiladas, na história oitocentista ensinada na escola básica.

A rigidez percebida inicialmente nos hábitos e nos costumes é apenas uma das várias camadas existentes na sociedade. O *Almanaque* procura trazer uma parcela da diversidade de imagens das vestes dos indivíduos, e aponta para as possibilidades do docente em trabalhar a complexidade social oitocentista do Rio de Janeiro.

Ter um material pedagógico diferenciado, que traga informações amplas a respeito da complexidade da sociedade é algo crucial para que haja uma aprendizagem significativa dos discentes sobre o conteúdo histórico, além de possibilitar a construção de suas capacidades críticas a respeito da sociedade em que vivemos, como atesta Arroyo:

Reconhecer que todo conhecimento é uma produção social, produzido em experiências sociais e que toda experiência social produz conhecimento pode nos levar a estratégias de reconhecimento. (...). Reconhecer que há uma pluralidade e diversidade e não uma hierarquia de experiências humanas e de coletivos, que essa diversidade de experiências é uma riqueza porque produzem uma rica diversidade de conhecimentos e de formas de pensar o real e de pensar-nos como humanos¹⁸⁷.

¹⁸⁷ARROYO, op.,cit., p. 117.

É pertinente refletirmos sobre a forma como os currículos são abordados em sala de aula, e principalmente os papéis e funções exercidos pelos docentes na transmissão dos conteúdos. Muitas distorções e equívocos históricos surgem da forma como os currículos são elaborados, e não devem ser perpetuados na mentalidade dos educandos, devido a isso, o ensino de história necessita de propostas pedagógicas adequadas e atualizadas com as pesquisas históricas recentes.

Notamos que “alguns materiais pedagógicos ainda reproduzem visões deturpadas e representações sociais inferiorizantes de qualquer grupo social, étnico, racial, de gênero, do campo ou região”¹⁸⁸. O docente em sua jornada de trabalho, muitas vezes não tem tempo ou condições, de manter-se constantemente atualizado sobre as linhas de pesquisas históricas produzidas no ambiente acadêmico, e por isso necessita de um material pedagógico sólido de informações, e que possibilite uma aprendizagem histórica pertinente aos seus educandos.

A inserção de roupas e acessórios utilizados pelos diferentes segmentos sociais do Rio de Janeiro do século XIX oferece uma perspectiva de problematização a respeito das hierarquias e das identidades construídas pelos indivíduos, ao procurar incorporar na construção do conhecimento histórico dos discentes, uma análise crítica em relação às fontes da época, ao mesmo tempo em que pretende favorecer o aprendizado histórico.

Tal tarefa é de fato complexa, pois os discentes não são historiadores, mas através de um material como o *Almanaque*, o conhecimento disciplinar a respeito do passado pode se tornar mais acessível e perceptível na compreensão da formação sociocultural do Brasil oitocentista.

Ao externalizarmos tais elementos presentes na narrativa histórica oitocentista, notamos a relevância de se problematizar o conhecimento histórico escolar, como atestam as historiadoras Anita Correia Lima de Almeida e Keila Grinberg:

(...). Para o desenvolvimento de um pensamento crítico, que forneça instrumentais para que os alunos consigam transformar o manancial de informações às quais têm acesso nos mais variados meios – entre os quais a escola é apenas um deles – em conhecimento. Elas permitem ao professor trazer para a sala de aula questões presentes no cotidiano de seus alunos sejam capazes de observar, analisar, classificar e fazer generalizações, construindo conceitos e adotando novos comportamentos. (...). Ao fazer uso da problematização na sala de aula, a meta a ser alcançada pelo professor de história é a capacidade, a ser desenvolvida pelo aluno, de avaliar criticamente o mundo de informações que o cerca¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Ibid., p. 132.

¹⁸⁹ ALMEIDA, Anita Correia Lima de. GRINBERG, Keila. Problematização. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de. (coord.). **Dicionário de ensino de História**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019. p. 200. Na percepção das autoras, quando se aplica o conceito de problematização no ensino de história, o docente passa a ser visto como alguém que é capaz de produzir seu próprio conhecimento, e com

O uso do *Almanaque* em sala de aula viabiliza “a atuação do docente como um produtor de saber”¹⁹⁰, e não apenas um mero transmissor de conteúdos, pois partindo de tal fonte, ele poderá articulá-lo e adaptá-lo à sua realidade e a dos seus discentes. Pretendemos criar elementos que possibilitem a construção do conhecimento histórico escolar de forma que “os estudantes tenham acesso a versões contraditórias e conflitantes do passado, e reflitam sobre suas perspectivas do presente”¹⁹¹. De forma geral, as imagens da época devem ser problematizadas e criticadas, assim como os vestuários, os próprios indivíduos e os cenários retratados nas diversas fontes visuais.

Assim, como instrumento pedagógico, o *Almanaque* se compõe por uma série de verbetes que remetem ao vestuário, e aspectos de parte do cotidiano dos indivíduos do Rio de Janeiro oitocentista, propondo um caminho alternativo para o trabalho de vários temas socioculturais em sala de aula, além de ter sido pensado como um instrumento interativo para o docente e seus alunos.

Como docente percebo a necessidade em trazer instrumentos mais atrativos durante as aulas e que sejam acessíveis a diferentes realidades educacionais, tanto de instituições públicas quanto privadas, a fim de facilitarmos o cotidiano de professores e alunos, mediante estratégias viáveis para a apreensão do conhecimento histórico.

O Almanaque de trajes & adornos

O material didático a que demos o título de *Almanaque de trajes & adornos: o vestuário no Rio de Janeiro do século XIX* é uma ferramenta pedagógica produzida no âmbito da pesquisa desta Dissertação (disponibilizado em Anexo), propondo o vestuário como uma janela representativa das hierarquias e construções identitárias dos diversos segmentos a fim de auxiliar o docente de história na construção de caminhos possíveis para o entendimento e análise crítica dos discentes em relação à sociedade oitocentista. O *Almanaque* não pretendeu reduzir-se a um compilado de imagens de roupas, ao contrário, procurou buscar elementos com um significado relevante histórico-cultural.

Devido à riqueza documental das fontes, optamos por não estabelecer um corte cronológico rígido sobre o período, mas apresentarmos temas que adentravam diversas

isso estimula tal perspectiva nos discentes, sendo necessária a autonomia do docente para escolher o que e como ensinar.

¹⁹⁰Ibid., p. 201.

¹⁹¹Ibid.,ibid., p.54.

especificidades do cotidiano dos indivíduos na sociedade oitocentista, a partir de dois eixos temáticos: hierarquias (que separavam homens, mulheres, elites, subalternizados, libertos e escravizados) e identidades (religiosidade, etnias e costumes) que atuaram como elementos de distinções e diferenciações sociais, mas também de similaridades materializadas nas roupas e nos acessórios utilizados na época.

Pensado como um instrumento pedagógico, o *Almanaque* é composto por uma série de 16 verbetes, cada um contendo uma prancha (com uma ou mais imagens), acompanhada por texto explicativo. Os verbetes remetem ao vestuário e aos acessórios, e elementos do cotidiano oitocentista, e pretendem contribuir para a assimilação dos contrastes e da complexidade que compunham os estratos sociais do período, através da diversidade de suas práticas e de seus hábitos, tendo a percepção da necessidade de se problematizar tal contexto, mas sem deixar de lado o aspecto atrativo proporcionado pelo uso de diferentes produções imagéticas.

O que se espera é que o material possa auxiliar o professor a embasar histórica e visualmente as suas aulas, possibilitando aos discentes uma análise crítica e instigante do período. Sempre, no entanto, a partir do entendimento, já abordado, de que é a pesquisa do próprio professor, e de seus alunos, que efetivamente transforma qualquer material didático em um verdadeiro instrumento de saber. Nesse sentido, aqui são sugeridas algumas possibilidades de uso do material em sala de aula, mas entendendo que afinal é a prática docente que saberá encontrar os melhores caminhos em cada situação específica.

O *Almanaque* foi elaborado de forma a proporcionar ao docente uma variada possibilidade de usos, tais como: a) ser utilizado como um repertório de fonte de pesquisas sobre a indumentária de alguns segmentos sociais da época; b) ser útil para a problematização das relações de gêneros; c) possibilitar a criação de oficinas temáticas sobre os variados mecanismos simbólicos de resistências étnicas e culturais dos escravizados e libertos; d) permitir que o professor e os alunos possam produzir seus próprios verbetes, acrescentando novas pranchas ao material já produzido e) desdobrar-se em outras atividades para além do próprio material, como a criação de moldes, maquetes, teatralizações ou como suporte histórico-pedagógico para a visita a espaços culturais ou museus, entre diversas outras possibilidades.

Cabe ao professor a escolha do uso de todas as pranchas do *Almanaque* ou duas ou mais de cada vez, contrastando segmentos sociais, gêneros ou estéticas. Por exemplo, o professor poderá apresentar três fotografias contrastantes do *Almanaque*, ambas produzidas em estúdios fotográficos: a de uma mulher afrodescendente (Figura 1) e a de uma mulher da

elite (Figura 2), e a de um homem imigrante português (Figura 3) abordando a produção das fotografias na época, a popularização dos retratos, a relevância dos estúdios em que se criavam ambientes artificiais para compor os retratos, além de outros aspectos. As diferenças nas roupas das duas mulheres, e de suas poses e posturas nos estúdios fotográficos, assim como nas vestes de um trabalhador imigrante de origem europeia, que pertencia aos segmentos subalternizados, podem ser caminhos para debater as posições hierárquicas e identitárias dentro da sociedade.

Na produção dos textos dos verbetes, que procuram acrescentar informações às imagens, buscamos nos ater a uma contextualização histórica de uma parcela da criação visual do Rio de Janeiro oitocentista, e não a uma descrição minuciosa das obras em si, de seus autores ou dos movimentos artísticos ali presentes. Houve também a preocupação de selecionar imagens para o *Almanaque* que fossem de livre circulação e de fácil reprodução. Além disso, optamos por elaborar um material que se mostrasse acessível aos docentes, podendo ser impresso em formato A4, em sua totalidade ou apenas em partes, a critério do que os professores julgarem mais pertinentes e de acordo com os perfis de suas turmas.

Tratando mais internamente do material, uma preocupação central foi a de elaborar o *Almanaque* como um instrumento didático que possibilitasse aos discentes um maior acesso a um repertório variado sobre a cultura material do período estudado, através de uma seleção de imagens que mostrassem itens da indumentária de diversos grupos sociais e culturais, como vestidos e acessórios de mulheres da elite, acessórios masculinos como cartolas, turbantes, chapéus muçulmanos, entre outros. E procuramos que o material oferecesse uma diversidade de tipos de representações das roupas e das práticas dos indivíduos. Assim, utilizamos uma variedade de fontes: pinturas a óleo, litografias de viajantes estrangeiros, fotografias produzidas em estúdios, ilustrações de revistas especializadas, imagens de acervos de museus, e fontes literárias.

O *Almanaque* possui cinco fontes litográficas (Imagens 1, 6, 7, 8, 12, 15) produzidas principalmente por viajantes estrangeiros, como o pintor francês Jean Baptiste Debret (1768-1848) o pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858), e o pintor brasileiro Frederico Guilherme Briggs (1813-1870), que retrataram a diversidade sociocultural do Rio de Janeiro oitocentista. A litografia era o principal processo de impressão de imagens do século XIX, feita a partir da utilização de uma matriz de pedra polida pressionada contra o papel, e será uma das fontes mais significativas do período. Outro tipo de fonte são seis imagens de periódicos (Imagens 4,5,10,11,13,14), que em sua maioria eram cópias de gravuras de modelos de roupas europeias, denominadas *fashion plates*, as imagens 10 e 11 são

propagandas de catálogos estrangeiros, a Imagem 13 traz o anúncio de venda de acessórios importados na Rua do Ouvidor, e com isso, notamos as sugestões de consumo de roupas e acessórios importados e exclusivos, para o usufruto das elites.

As cinco fotografias apresentadas nas Imagens 3, 9, 16, 17 e 18 trazem uma diversidade de indivíduos, o imperador D. Pedro II, uma mulher vestindo uma crinolina, uma mulher da elite, uma mulher afrodescendente e, por fim, o retrato de um português. A difusão da fotografia se ampliou no decorrer do século XIX, devido ao barateamento de sua produção, e ao mercado que exportava fotos de locais longínquos para satisfazer o consumo do exótico pelos europeus.

Além destas, temos um quadro a óleo na Imagem 2, também bastante representativa, pois geralmente a pintura a óleo era um gênero muito utilizado para retratar os indivíduos das elites e os homens no poder, como os governantes e por vezes suas famílias.

Na Imagem 19, incluímos uma peça do acervo de um museu, uma máquina de costura do século XIX, instrumento que possibilitou grandes mudanças na confecção de roupas, transformando a atividade, sobretudo das mulheres. E, finalmente, na Imagem 8, inserimos uma referência à obra literária *Lucíola*, do escritor José de Alencar, que narra minuciosamente a roupa diferenciada utilizada pelas mulheres para irem à missa na igreja.

O *Almanaque* se organizou a partir de duas questões centrais: hierarquias e identidades, que representavam as formas como os segmentos atuavam na sociedade oitocentista. Iniciamos os verbetes a partir do tema “Vestindo a hierarquia social”, trazendo a Imagem 1 uma litografia de Debret, que representa um funcionário a passeio com sua família, demonstrando a hierarquização social através do ordenamento e de suas roupas, trazendo a figura masculina à frente, seguido pelos filhos, a esposa, até chegar aos últimos na hierarquia, que eram os escravizados, ressaltando de forma perceptível as diferenças existentes entre os papéis sociais, os gêneros e as etnias, que marcaram a época.

No tema “A roupa do rei... e do imperador”, selecionamos duas imagens (Imagens 2 e 3) sobre os contrastes do início e do final do século XIX, assim como as modificações nas representações simbólicas do poder. A imagem que se constrói de um governante não é gratuita, tudo é pensado, visto que uma obra carrega diferentes temporalidades.

Na Imagem 2, um estudo e não uma obra pronta, o retrato a óleo de Debret de D. João (1767-1826) trajando vestes monárquicas, apontando a autoridade e os emblemas da realeza europeia, simbolizando sua forma de governar, baseado em rituais mais tradicionais das relações entre o soberano e os seus súditos. Tais retratos eram reproduzidos em jornais, panfletos e repartições públicas para reforçar as imagens dos governantes.

Na Imagem 3, temos uma fotografia de D. Pedro II (1825-1891) que se inclinou a utilizar roupas comuns, reforçando simbolicamente a imagem do imperador-cidadão, próximo do povo, atento às práticas dos valores da modernidade estabelecidos na época. A sua imagem é construída como a de um homem sábio e ponderado.

Ao tratar sobre como as roupas das mulheres das elites demarcavam seus papéis sociais, e remetiam à moda europeia, selecionamos as Imagens 4 e 5 do tema “Jornais e revistas de moda”, sendo *fashion plates* advindas do *Le Moniteur de la Mode* (1843 – 1892) uma revista de moda semanal, com ilustrações da moda parisiense contemporânea, desenhadas pelo ilustrador e litógrafo francês Jean-Baptiste David, denominado Jules David (1808-1892), que ressaltavam como as mulheres deveriam se vestir para diferentes ocasiões, indicando padrões de uso e consumo a serem seguidos, por vezes considerados bastante divergentes da realidade e do clima tropical do Brasil.

Além destas, também trouxemos as Imagens 9, 10 e 11 do verbete “Moldando o corpo e os movimentos”, com a fotografia de uma mulher utilizando uma crinolina, armação ampla que impedia maiores movimentos, e propagandas de espartilhos, que apertavam as cinturas, e serviriam para melhorar a postura, o que condicionava o corpo feminino das mulheres pertencentes às elites, às funções domésticas e decorativas, pois as roupas impediam qualquer atividade mais exaustiva, e serviam para apontar a riqueza familiar. Em um contexto de escravidão, algumas escravizadas eram “bem-vestidas”, a fim de ressaltar a riqueza senhorial, visto que as mulheres mais pobres e que trabalhavam, não tinham condições de adotar tal vestuário em seu cotidiano.

A respeito das identidades projetadas pelos indivíduos, que poderiam se desviar dos padrões impostos na época, selecionamos a Imagem 12, no verbete “Roupas, gêneros e desvios”: uma litografia da defensora dos direitos das mulheres, a norte-americana Amelia Blommer (1818-1894) que utilizou uma calça turca, a fim de que as mulheres tivessem maior liberdade de movimentos, algo que chocou a sociedade. As calças eram peças de roupas restritas aos homens, e saias e vestidos às mulheres, ter corpos e aparências adequados aos padrões da época era uma tarefa que muitas se empenhavam em realizar no cotidiano. Apenas no século XX, as mulheres ao redor do mundo começarão a utilizar as calças, se tornando uma das várias peças de roupas de característica *unissex*.

Através do tema “O Rio se veste em francês”, pretendemos demonstrar com a Imagem 13, que trouxe um anúncio de venda de chapéus, as distinções existentes entre os indivíduos materializadas nas roupas, e também nos espaços do Rio de Janeiro, principalmente na Rua do Ouvidor, local que concentrava o comércio de luxo e vários modistas e lojistas franceses e

ingleses, através da produção e venda de vestidos, sapatos, chapéus, luvas e cosméticos, que aportarão em nosso território desde a vinda da Corte portuguesa, ampliando o consumo das elites locais.

A construção das identidades dos indivíduos subalternizados e de origem africana se deu de forma híbrida e em um ambiente diaspórico e hostil, pois houve uma adaptação e assimilação de elementos ibéricos e muçulmanos, que se materializaram no uso de turbantes, tratados no verbete “Turbantes: símbolos multiétnicos”, na Imagem 7, através da litografia de Rugendas.

Por trás dos contrastes no uso de turbantes, existiam diferenças sociais entre as duas mulheres retratadas, uma estava com um cesto de frutas na cabeça, provavelmente para a venda nas ruas da cidade, descalça e carregando uma criança, demonstrando exercer várias funções ao mesmo tempo. A outra mulher estava calçada, com vestes mais elaboradas e um turbante mais discreto em sua cabeça, provavelmente uma escravizada doméstica. Os turbantes se tornaram acessórios distintivos na época, poderiam ser de caráter religioso, étnico ou devido ao trabalho exercido nas ruas, e conferiam uma estética ímpar aos segmentos afrodescendentes, sendo utilizados de forma bastante representativa em nossos dias.

Os acessórios tinham significados identitários, religiosos e étnicos para muitos escravizados e libertos, e procuramos apresentar tais características através das litografias de Debret, na Imagem 6, na qual um sangrador que atendia pessoas nas ruas utilizava um colar com um pingente de cavalo marinho, que pela tradição africana possuía funções medicinais.

No verbete “Chapéus: a distinção masculina”, incluímos a Imagem 14 da revista *Novo Correio das Modas* (1852-1854) trazendo uma ilustração de origem europeia sugerindo o uso de cartolas, que associadas ao estilo de vestir inglês, conferiam uma distinção entre os homens da elite e os segmentos subalternizados na época. Era considerado inadequado um indivíduo que não portasse um chapéu. Existiam diferentes tipos, modelos e materiais, que também distinguiam o segmento social a que a pessoa pertenceria.

Estar ou não calçado também era uma demonstração de divisão entre os indivíduos, pois os escravizados no geral andavam descalços, e quando conseguiam suas alforrias adquiriam sapatos para marcarem sua condição como libertos. Para demonstrar tal peculiaridade, no verbete “Calçados: símbolos de liberdade”, incluímos a Imagem 15, uma litografia de Debret, em que escravizados trabalhavam em uma sapataria de botas, mas estavam descalços, ou seja, ironicamente produziam algo a que não teriam acesso de compra e uso.

Trouxemos três documentos fotográficos de retratos de indivíduos, para exemplificar os contrastes e as distinções existentes nos segmentos do Rio de Janeiro. A (Figura 1) representada originalmente no *Almanaque* na Imagem 16, no tópico “Panos da Costa: identidade nos tecidos” traz a fotografia de José Cristiano de Freitas Henriques Júnior (1832-1902) ou Christiano Junior, produzida em um estúdio, de uma mulher com trajes típicos das escravizadas, e identificamos que além do turbante, o pano da costa cobria a parte superior do seu corpo. As fotografias de tais indivíduos do Brasil eram comercializadas, e serviam para atender ao consumo de retratos de indivíduos e de paisagens exóticas no exterior.

FIGURA 1. ESCRAVOS. 1864-1866.



Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em:
http://acervo.bn.digital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=19654.
 Acesso em: 24 mar. 2021.

Na (Figura 2) originalmente na Imagem 17 do *Almanaque*, no verbete “Fotografias e retratos”, temos o retrato feito pelo ateliê Carneiro, Silva & Tavares, de uma mulher de ascendência europeia e pertencente à elite, fotografada na época com roupas requintadas, diferenciando-se, assim, da maioria das mulheres do Rio de Janeiro pertencentes aos segmentos mais subalternos. Os retratos eram muito comuns no período, geralmente de tamanhos menores, e com preços mais acessíveis, sendo realizados em estúdios fotográficos localizados no Centro do Rio.

FIGURA 2. MOÇA NÃO IDENTIFICADA. 1876.



Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em:
http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1600684/icon1600684.jpg.
 Acesso em: 2 jun. 2021.

Na (Figura 3) originalmente na Imagem 18, no tópico “E chegam os imigrantes”, apresentamos uma fotografia de um imigrante português, trajando vestes simples e exercendo a atividade de aguadeiro, alguém que vendia água, uma atividade muito comum em Portugal, e nas ruas do Rio.

FIGURA 3. WATER CARRIER (AGUADEIRO)



Fonte: The New York Public Library. *Water Carrier*, (Aguadeiro), Portugal. Data desconhecida. Disponível em:
<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e1-17f4-a3d9-e040-e00a18064a99#>.
 Acesso em 3 jun.2021.

A religiosidade da época, institucionalmente cristã e católica, pode ser percebida na litografia na Imagem 8, que traz a cena de uma família indo à missa, as mulheres usam roupas rebuscadas, apesar de se vestirem de preto, e joias, sendo acompanhadas por um homem

igualmente bem trajado, demonstram que as celebrações religiosas eram as oportunidades em que os indivíduos dos segmentos mais ricos ostentavam as suas riquezas. Tal característica também é reforçada na citação de um trecho da obra de José de Alencar *Lucíola* de 1862, em que foi ressaltado o primor das mulheres em se arrumarem nas idas à igreja.

A fim de demonstrarmos a relevância do processo de costura no cotidiano na época, apresentamos no tema “Os novos tempos: a máquina de costura”, um item, na Imagem 19, do acervo do Museu Nacional de História Americana, uma máquina de costura Singer. Esse era um objeto do cotidiano que se tornou uma "peça de museu", pois foi uma relevante criação do século XIX, um instrumento que serviu tanto para reforçar as atribuições domésticas e privadas das mulheres na época, garantindo uma distração, mas também um importante mecanismo para a autonomia das mulheres, através da costura e venda de roupas.

Como conclusão podemos afirmar que a expectativa que animou essa pesquisa foi a de que as imagens como recursos pedagógicos e fontes históricas, usadas em sala de aula, possam fornecer a nós educadores a possibilidade de dinamizarmos nossas aulas, e fomentarmos nos discentes o interesse em relação ao conteúdo. O educando traz consigo a referência do tempo presente, e cabe ao docente problematizar as “certezas” que ele tem sobre a relação entre passado e presente, aprofundar seu conhecimento histórico, e estabelecer um diálogo utilizando fontes históricas em sala de aula. O educador deve levar o discente a experimentar a alteridade, e deslocar seu pensamento para tempos diferentes dos habituais. Enfim, o objetivo é fazer com que o docente tenha acesso a um material iconográfico que transite entre o conhecimento histórico e a atratividade dos recursos visuais, e que possa se tornar enriquecedor na produção do saber escolar, durante as aulas.

Há ainda um grande abismo a ser superado entre esses atores: academia e escola, uma interlocução entre ambos é bastante necessária, principalmente no acesso às informações mais atualizadas da produção histórica, que não se restrinjam às instituições escolares vinculadas às universidades ou de setores privados, mas que sejam ampliados às instituições públicas periféricas, que carecem de reformulações didático-pedagógicas em seus núcleos, e que trazem atores sociais, muitas vezes pesquisados na academia, mas que não se veem representados em seus papéis históricos no cotidiano escolar.

A tarefa não é simples, mas abrir tal possibilidade para iniciativas pedagógicas singulares, em ambientes com realidades sociais complexas e desafiadoras, é algo necessário para a assimilação da construção das identidades históricas da comunidade escolar. Por outro lado, no final das contas, esse é certamente um diálogo de mão dupla, e o contato da universidade com o ensino básico sempre trará ganhos para os dois lados.

Mas a elaboração do material pedagógico no âmbito dessa pesquisa buscou, acima de tudo, estabelecer conexões com a realidade dos discentes, ao utilizar o vestuário, algo tão comum e usual, como um elemento referenciador para a compreensão da diversidade social da época, na qual, apesar das rígidas hierarquias e exclusões, houve sempre indivíduos a quem foi possível demonstrar suas personalidades, suas individualidades, suas culturas, e capacidades adaptativas em um cenário permeado pela escravidão.

Representar visualmente tais indivíduos, e principalmente suas formas de vestir, que expressavam materialmente os significados que gostariam de projetar no período, é algo necessário e desafiador, mas também se mostra bastante válido, a fim de que ocorra um ensino significativo da história, no qual os discentes consigam estabelecer uma aprendizagem teórica, conjugando-a com suas realidades, na medida em que o simples hábito de utilizar uma roupa implica em uma série de sentidos, significados e escolhas. Através da análise do vestuário podemos ensinar a percepção dos gostos, do segmento social, do poder econômico, do estilo de vida e, afinal, da “mensagem” que o indivíduo quer transmitir para a sociedade, quando foi possível para ele.

Por ser uma educadora e devido ao cotidiano dinâmico das turmas, e dos tempos exíguos das aulas, compreendo o desafio que significa o uso de uma metodologia diversa na forma de ensinar o conteúdo histórico, o que quase sempre exige uma pesquisa substancial. Assim, o *Almanaque* foi pensado como um material de apoio para o professor, a partir do qual ele possa se sentir incentivado e prosseguir em sua própria pesquisa, junto com seus alunos.

Como docente de escola pública, percebo a necessidade de um compromisso em abordar tais contextos socioculturais, como a história do Rio de Janeiro no século XIX, em que o cativo tem um papel central, pois a maioria dos discentes é composta por afrodescendentes, e, assim, apresentam dificuldades em se sentirem representados nas temáticas e currículos escolares, muitas vezes excludentes e estereotipados em relação ao papel dos indivíduos afrodescendentes em nossa História.

Por outro lado, é preciso reconhecer que a escravidão pode ser considerada como "um tema sensível". Neste cenário, é de grande relevância para nós, docentes, nos empenharmos em tentativas de desmistificar e desconstruir aspectos históricos já arraigados e presentes no imaginário e nas análises dos discentes durante as aulas.

Entendo como um dever conhecer, analisar e debater durante as aulas os complexos mecanismos através dos quais os indivíduos, diante de um cenário cruel e desumano de uma sociedade escravista, criaram estratégias para demonstrar, preservar e ressignificar suas

memórias, externalizando em seus vestuários suas culturas, identidades, saberes e religiosidades.

Assinalar as atuações e as estreitas possibilidades ofertadas aos segmentos subalternizados na época é um compromisso que percebo por ser uma docente que atua no ensino público do país. As desigualdades sociais existentes e persistentes em nossa sociedade precisam ser historicizadas e debatidas em sala de aula. O alunado é composto por uma clientela jovem, que está se aprofundando em suas capacidades intelectuais e cognitivas e que, muitas vezes, devido ao grande número de informações atuais analisadas superficialmente, podem incorrer em desinformações que induzem a erros, e que acabam por reforçar o papel subalterno de segmentos historicamente discriminados. Então, essa pesquisa foi realizada com a esperança de que as roupas e seus acessórios possam ser um meio de diálogo com esses jovens.

CONCLUSÃO

No processo de elaboração dessa Dissertação, nos deparamos com variadas e ricas problemáticas em relação ao uso do vestuário como fonte histórica. A produção da historiografia a respeito do estudo das vestes se deu, sobretudo através do processo de ampliação da noção de documento mediante a contribuição dos historiadores franceses dos *Annales*, a partir das análises dos variados vestígios materiais e imateriais resultantes da ação humana ao longo do tempo, e devido ao diálogo interdisciplinar mantido em seus estudos no decorrer do século XX. No Brasil, citamos as análises mais tradicionais voltadas para a temática das vestes, que apresentaram uma trajetória inicialmente flutuante, e se consolidaram no final do século XX, além da variedade das produções recentes do século XXI.

Associado à indumentária, o estudo das imagens, e de suas diversas produções, também contribuiu para que tal temática pudesse ser aprofundada. O século XIX será um período de ampla circularidade de produções visuais. Além de pinturas, e estampas em jornais e revistas, temos as fotografias, que mudarão a forma como entendemos o passado. As imagens são representações da época, da sociedade e dos seus costumes, sendo necessário adotar uma metodologia criteriosa em suas análises, pois muitas vezes havia licenças criativas de seus autores, sem compromisso com a verossimilhança do período e de seus grupos sociais, além de atenderem a interesses políticos e comerciais.

As fotografias em sua maioria eram produzidas em estúdios, alternavam indivíduos de diferentes segmentos, cada qual com interesses próprios, as elites demonstravam sua opulência em roupas e acessórios rebuscados, escravizados eram retratados como tipos humanos, representando suas atividades laborais, roupas “típicas”, ou mesmo escarificações, atendendo ao consumo de material exótico no exterior.

Assim, buscamos traçar um breve panorama dos estudos da indumentária, através dos trabalhos produzidos por autores de diversas áreas de conhecimento, e de linhas de pesquisa, cada qual tratando de temas específicos. Inicialmente os estudos tratavam sobre o vestuário das elites, muitas vezes abordando as indumentárias de diferentes décadas e períodos de forma esquemática, e sem levar em conta as mudanças sociais, além de ressaltarem a imitação das vestes e dos hábitos das elites empreendidas pelos grupos subalternizados sem levar em conta suas próprias identidades, e frequentemente vinculando ao gênero feminino o consumo no uso das vestes e o anseio por novidades das sociedades modernas.

Percebemos que a história dos tecidos e do vestuário no Brasil passou por uma série de contextos políticos e econômicos, inicialmente se inserindo no comércio oriental através do

uso do algodão indiano, chegando a adotar uma pequena produção local, interdita pela política colonial, que só se restabelecerá com a chegada da Corte portuguesa. Afinal tendo o nosso território se estabelecido como capital do império português deveria haver mudanças substanciais na produção econômica, nos padrões de consumo e de gostos de uma metrópole europeia nos trópicos, corroborado pelas publicações de jornais e periódicos difundidos na época.

No decorrer do século XIX haverá o incremento da produção têxtil, e de todos os elementos que faziam parte de tal medida, consertos, costuras, lavagens, comércio interno e externo, além do contexto social que reunia trabalhadores livres, escravizados, libertos e imigrantes em diversas atividades.

Há ainda uma ampla produção de temáticas no Brasil e no exterior voltada para a análise das vestes e dos acessórios das elites, visto que a preservação material e imagética de tais elementos foi possibilitada devido às próprias condições socioeconômicas dos indivíduos e dos descendentes que compunham esses segmentos mais abastados. No entanto, baseados na produção da historiografia recente, buscamos incluir novas abordagens a respeito do papel dos grupos subalternizados na sociedade da época que, apesar da desigualdade e sob um sistema escravista, conseguiram demonstrar sua humanidade e suas singularidades culturais como forma de resistência e inserção social.

Apesar de um contexto brutal marcado pela escravidão, indivíduos afrodescendentes buscaram mecanismos de sobrevivência e adaptação de seus costumes, identidades ancestrais, e mesmo ressignificados próprios de suas culturas com traços de elementos assimilados de outras sociedades, através das brechas e das oportunidades que conseguiam obter em seu cotidiano. Em tais circunstâncias, as indumentárias utilizadas por afrodescendentes apresentavam elementos africanos, muçulmanos, ibéricos, uma vez que quando se estabeleceram no Brasil foram obrigados a alterar suas vestes de acordo com as necessidades e a realidade que lhes eram impostas.

Escravidos urbanos tendiam a se vestir “um pouco melhor” segundo os padrões da época, que os escravizados rurais, devido às duras condições de trabalho nas lavouras, e também por haver multas a senhores que deixassem tais indivíduos desnudos pelas ruas da cidade. As próprias peculiaridades do sistema escravista criavam distinções vestuais entre os escravizados, pois os que exerciam atividades domésticas próximas dos seus senhores, e que lhes agradassem esteticamente eram mais bem vestidos, principalmente em público, outros denominados “de ganho”, também partilhavam de tal característica, pois obtinham lucros para seus senhores. Nesse contexto, as mulheres se destacaram, com o uso de turbantes, que

poderiam servir de acessórios, ou para abrigar as suas vendas, além do uso de saia e blusa, panos da costa e roupas de *chita*.

É necessário ressaltar que indivíduos libertos também buscavam se vestir de acordo com sua “nova” condição social, principalmente no uso de sapatos, visto que além das características étnicas, estar descalço ressaltava a condição de escravizado. Além disso, existiram outros grupos de indivíduos que através de redes de apoio e árduo trabalho, conseguiam acumular capitais e exercer atividades comerciais se vestindo de modo divergente em vários aspectos dos seus pares, preservando elementos étnicos ou adaptando-os.

Realizar um trabalho de análise da indumentária associado às fontes imagéticas e textuais, a fim de compreendermos a complexidade social existente no Rio de Janeiro do século XIX foi um dos grandes desafios desta pesquisa.

Elites, escravizados, libertos, trabalhadores livres, homens e mulheres eram os componentes dessa realidade. Os comportamentos e os papéis que cada um desses perfis desempenhava na sociedade, e que se materializavam em suas roupas, serviram como elementos para as escolhas empreendidas durante esta pesquisa, através das reproduções imagéticas das roupas, servindo como índices das hierarquias sociais e de elementos identitários dos diversos segmentos sociais.

Procuramos produzir um material pedagógico - o *Almanaque de trajes & adornos* - embasado em ampla pesquisa bibliográfica e documental. O objetivo foi possibilitar o contato dos discentes com diferentes tipos de fontes da época, tanto iconográficas como textuais, e disponibilizar ao docente uma produção atualizada sobre a sociedade oitocentista, mas ao mesmo tempo produzindo um material acessível, que possa ser utilizado nas mais diversas realidades do cotidiano escolar.

O *Almanaque* buscou ressaltar a identidade e as particularidades de vários indivíduos, abordando as diferentes formas de usos de vestuários e acessórios que serviam para demonstrar as hierarquias existentes em seus próprios núcleos sociais. A indumentária pode ser utilizada de forma didática pelo professor, para ajudar a promover o entendimento dos hábitos e costumes dos diversos grupos sociais que compunham o Rio de Janeiro do século XIX, pelos alunos do Ensino Médio, que devido a sua fase de aprendizagem, poderão assimilar as particularidades e complexidades da época, refletindo sobre as suas escolhas e analisando de forma crítica e comparativa o entendimento do passado e do presente da história de nosso país.

Esperamos ter mostrado que a indumentária, contida em sua maioria nas fontes visuais, se mostra como algo viável a ser utilizado pelo professor como fonte histórica de

pesquisa em sala de aula e para uma maior sondagem sobre o tema, e desempenhando um papel de ser mais um elemento facilitador na aprendizagem dos discentes sobre períodos e contextos socioculturais pretéritos. Sendo um elemento do cotidiano, a indumentária possibilita uma análise reflexiva dos discentes a respeito de suas realidades, suas origens, suas escolhas e práticas individuais e coletivas, além de servir como um elemento de auxílio para a construção e a valorização de suas identidades.

REFERÊNCIAS

FONTES

ARQUIVO NACIONAL, **Junta do Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação**. Caixa 419, Pacote 01, Código 7X. Rio de Janeiro, 1 de abril de 1808. Disponível em: http://historialuso.an.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3675&catid=145&Itemid=279. Acesso em: 1 jul. 2020.

ARQUIVO NACIONAL, **Junta da Fazenda da província de São Paulo**: Cartas, provisões e alvarás. Códice 439, fls. 27, 28. São Paulo, 5 de janeiro de 1785. Disponível em: http://historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3674&catid=145&Itemid=286#:~:text=Alvar%C3%A1%2C%20por%20que%20Vossa%20Majestade,fazenda%20grossa%20do%20dito%20algod%C3%A3o. Acesso em: 1 jul. 2020.

BIBLIOTECA NACIONAL, Hemeroteca Digital. **Diário do Rio de Janeiro**, 28 de dezembro de 1821. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1821_1200021.pdf. Acesso em: 24 jun.2019.

BIBLIOTECA NACIONAL, Hemeroteca Digital. **Jornal das Senhoras**, ano II, n. 40, 2 de outubro de 1853. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1853_00040.pdf. Acesso em: 2 ago. 2020. p. 314.

BIBLIOTECA NACIONAL, Hemeroteca Nacional. **O Correio das Modas**, ano I, n. 19, 11 de maio de 1839. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=717274&pagfis=173>. Acesso em: 2 ago. 2020. p. 154.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Anita Correia Lima de. GRINBERG, Keila. Problematização. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de. (coord.). **Dicionário de ensino de História**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019.

ANGUS, Emiliy. BAUDIS, Macushla. WOODCOCK, Philippa. **Dicionário de moda**. São Paulo: Publifolha, 2015.

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

ARAUJO, Marcelo de. **Dom Pedro II e a Moda na Época Vitoriana**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

ARROYO, Miguel G. **Currículo, território em disputa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BARTHES, Roland. **Inéditos, vol.3**: imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de história: fundamentos e métodos**. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2009.

BORGES, Camila. MONTELEONE, Joana. DEBOM, Paulo. (orgs.). **A história na moda, a moda na história**. São Paulo: Alameda, 2019.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BRANDINI, Valéria. Moda, cultura de consumo e modernidade no século XIX. **Revista Signos do Consumo**, São Paulo, v.1, n.1, p.74–101, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/42766>. Acesso em: 24 jun. 2020.

BRASIL, **Lei de Diretrizes e Bases da Educação. Lei nº 9.394/96**, de 20 de dezembro de 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm. Acesso em 20 ago. 2021.

BRASIL, **Lei nº 10.639/2003**, de 9 de janeiro de 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm. Acesso em 20 ago. 2021.

BRASIL, **Lei 11.645/2008**, de 10 de março de 2008, Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2008/lei/111645.htm. Acesso em 20 ago. 2021.

BRAUDEL, Fernand. **Civilização material, economia e capitalismo - Séculos XV-XVIII: As estruturas do cotidiano**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

BESSONE, Tania Maria Tavares. A presença francesa no mundo dos impressos no Brasil. In: KNAUSS, Paulo. (*et al.*). **Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CALANCA, Daniela. **História Social da Moda**. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

CARVALHO, José Murilo de. (coord.). **A construção nacional: 1830-1889**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. v. 2.

CHALHOUB, Sidney. População e Sociedade. In: CARVALHO, José Murilo de. (coord.). **A construção nacional: 1830-1889**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. v.2.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COELHO, Maria José de Souza. **Moda e sexualidade feminina**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2003.

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.

DEBOM, Paulo. A moda e o vestuário como objetos de estudo na História. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Santa Catarina, n° 3, v.3, p.13-26, out.2019- jan.2020. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/Ensinarmode>. Acesso em: 6 out. 2019.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias da gente brasileira**: Império. Rio de Janeiro: LeYa, 2016.v.2

DOURADO, Stella Moreira. **O almanaque enquanto documento de informação e comunicação popular escrita**: a coleção da família Carneiro Rezende. 2018. 165 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: https://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/965/1/StellaDourado_Doutorado_2018.pdf. Acesso em: 8 jun. 2021.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. 2v.

ENDERS, Armelle. **A História do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2015.

GRAHAM, Richard. Prefácio. In: MALERBA, Jurandir. **A Corte no exílio**: Civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808 a 1821). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? In: **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARVEY, John. **Homens de preto**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. **Revista Anos 90**, Porto Alegre, v.15, n. 28, p.151-168, dez. 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/7964>. Acesso em: 24 jun. 2019.

KNAUSS, Paulo. Sobre a norma e o óbvio: a sala de aula como lugar de pesquisa. In: NIKITIUK, Sônia Leite. (org.). **Repensando o ensino de história**. São Paulo: Cortez, 2004.

KNAUSS, Paulo. (et al.). **Revistas ilustradas**: modos de ler e ver no Segundo Reinado. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

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

LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas, Editora da Unicamp, 1992.

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

LUCCI, Marcos Antonio. Profesorado. A proposta de Vygotsky: a psicologia socio-histórica. **Revista de currículo y formación del profesorado**, v.10, n.2, p.1-11, 2006. Disponível em: <http://www.ugr.es/local/recfpro/Rev102COL2port.pdf>. Acesso em: 21 maio. 2021.

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.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A cultura material no estudo das sociedades antigas. In: **Revista de História**, São Paulo, n. 115 (nova série), p.103-117, julho/dezembro, 1983. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/viewFile/61796/64659>. Acesso em: 26 out. 2019.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v.2, n.2, p. 9-42, jan/dez., 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/a02v2n1.pdf>. Acesso em: 06 de outubro de 2019.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2019.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MONTELEONE, Joana. Moda, consumo e gênero na corte de D. Pedro II (Rio de Janeiro 1840-1889). **Revista de História**, São Paulo, n. 178, p.1-34, maio 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/137842>. Acesso em: 5 ago.2019.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995.

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, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbh/v37n74/1806-9347-rbh-2017v37n74-02.pdf>. Acesso em: 3 jun.2020.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Repercussões da revolução: delineamento do império do Brasil, 1808/1831. In: GRINBERG, Keila. SALLES, Ricardo. (orgs.). **O Brasil Imperial**, v. I: 1808-1831. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

OLIVEIRA, Cláudia. Mulheres de estampa: o folhetim e a representação do feminino no Segundo Reinado. In: KNAUSS, Paulo. (et al.). **Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.

PAIVA, E. F. **História e imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PAIVA, E. F. Minas depois da mineração (ou o século XIX mineiro). In: GRINBERG, Keila. SALLES, Ricardo. **O Brasil Imperial**, volume I: 1808-1831. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

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.

PERROT, Michelle. (org.). **História da vida privada, v. 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2017.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: história, tramas, tipos e usos**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2017.

PRADO, Luís André do. BRAGA, João. **História da Moda no Brasil: das influências às autorreferências**. Barueri, São Paulo: DISAL, 2011.

RAINHO, Maria do Carmo. **A Cidade e a Moda**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII – XVIII)**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

ROCHE, Daniel. **História das Coisas banais: nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROCAMORA, Agnès. SMELIK, Anneke. (editors). **Thinking through fashion: a guide to key theorists**.UK: I.B. Tauris, 2016.

ROSSOTTI, Beatrice. **Vestir-se negra: vestes e adornos de mulheres negras em fotografias da segunda metade do século XIX**. 2019. 188 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1ZQ5LP8WKHc051duor2s3gGWSdCe_3JfS/view?usp=drive_web. Acesso em: 10 jun. 2020.

SAHLINS, Marshall. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SANTOS, Jocélio Teles dos. Incorrigíveis, afeminados, desenfreados: Indumentária e travestismo na Bahia do século XIX. **Revista de Antropologia** [online], São Paulo, USP

v.40, n.2, p.145-182, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ra/v40n2/3234.pdf>. Acesso em: 6 out. 2019.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora. Jörn Rüsen e sua contribuição para a didática da História. *Intelligere*, **Revista de História Intelectual**, São Paulo, USP, v. 3, n.2, p. 60-76, 2017. Disponível em: <http://revistas.usp.br/revistaintelligere>. Acesso em 24 abr.2020.

SEGALIN, Linara Bessega. Seriam os almanaques “leituras confiadas às mais inocentes e mais puras leitoras”? **MÉTIS: história & cultura**, v. 9, n. 18, p. 127-153, jul./dez., 2010. Disponível em: <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/1086>. Acesso em: 8 jun. 2021.

SILVA, Camila Borges da. Os inventários no estudo da indumentária: possibilidades e problemas. **Acervo**, v. 31, n. 2, p. 142-160, 31 ago. 2018. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/911>. Acesso em: 10 maio. 2020.

SILVA, Camila Borges da. **O símbolo indumentário: distinção e prestígio no Rio de Janeiro (1808-1821)**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2010.

SILVA, Cristiana Bereta da. Conhecimento Histórico escolar. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de. (coord.). **Dicionário de ensino de História**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Vida privada e cotidiano na época de D. Maria I e D. João VI**. Lisboa: Estampa, 1993.

SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas: moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

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

VOLPI, Maria Cristina. **Estilo urbano: modos de vestir na primeira metade do século XX no Rio de Janeiro**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2018.

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

ANEXO

A close-up photograph of blue denim fabric, showing the characteristic twill weave and texture. The fabric is folded, creating soft shadows and highlights that emphasize its texture. The background is a blurred continuation of the same fabric.

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

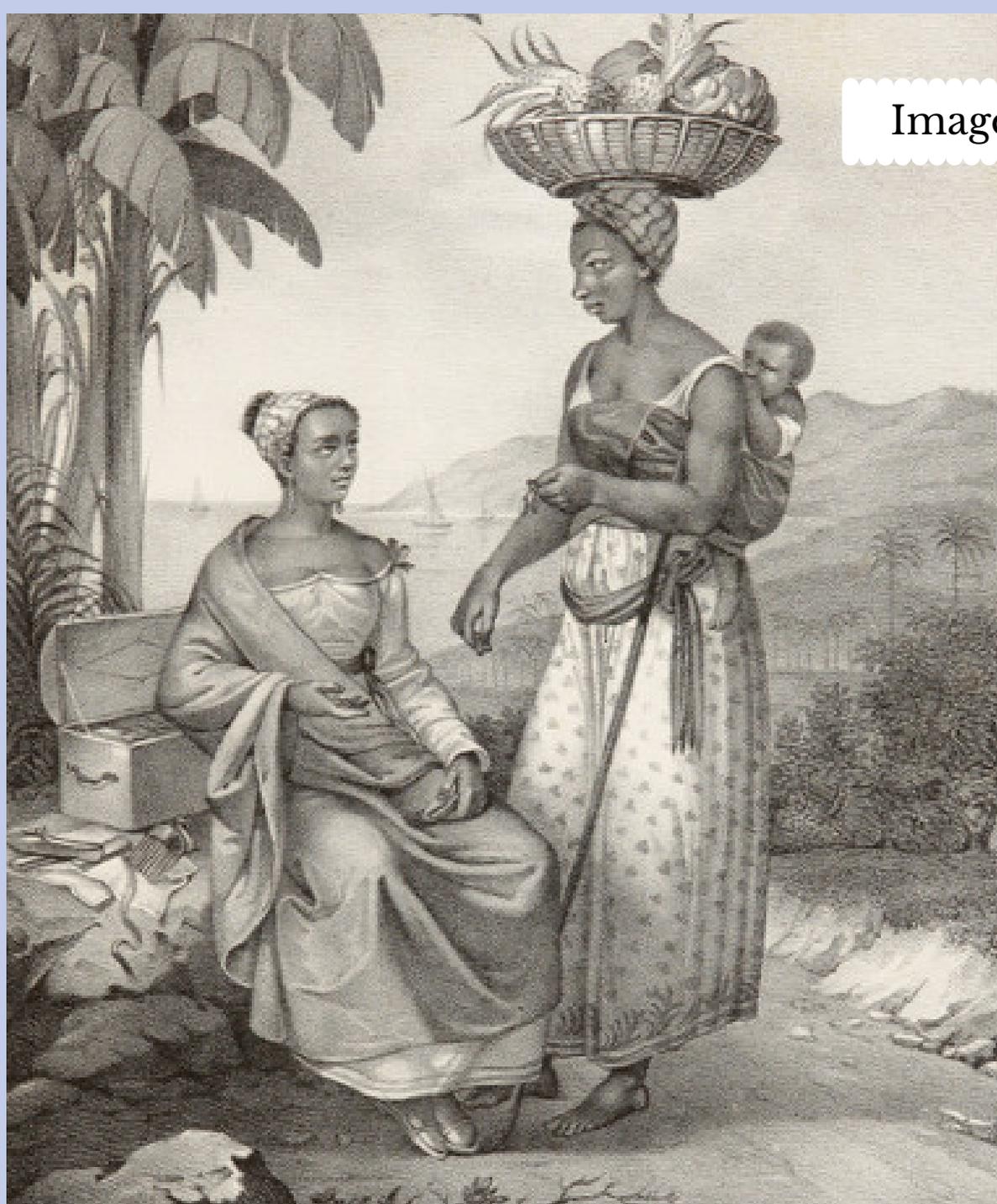
Você consegue imaginar o que está ocorrendo na cena da IMAGEM 6?

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.

Imagem 7



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



A FAMILY GOING TO MASS.
(Familia indo a Missa.)

Lith. Ludwig & Briggs, Rio de Janeiro.

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 hum 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.

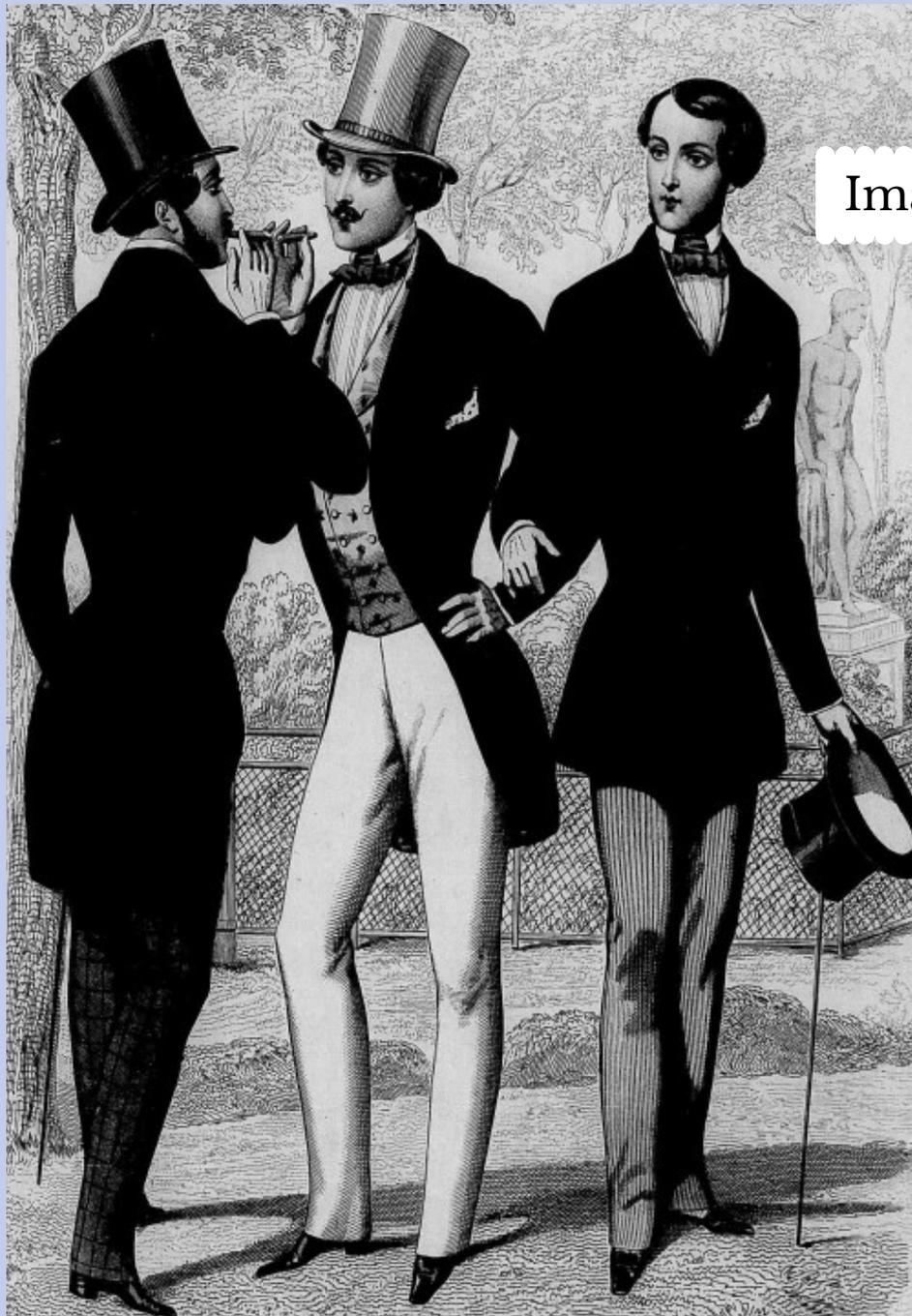


Imagem 14

Novo Correio das Modas.1852, p.56.

Chapéus: a máxima distinção masculina

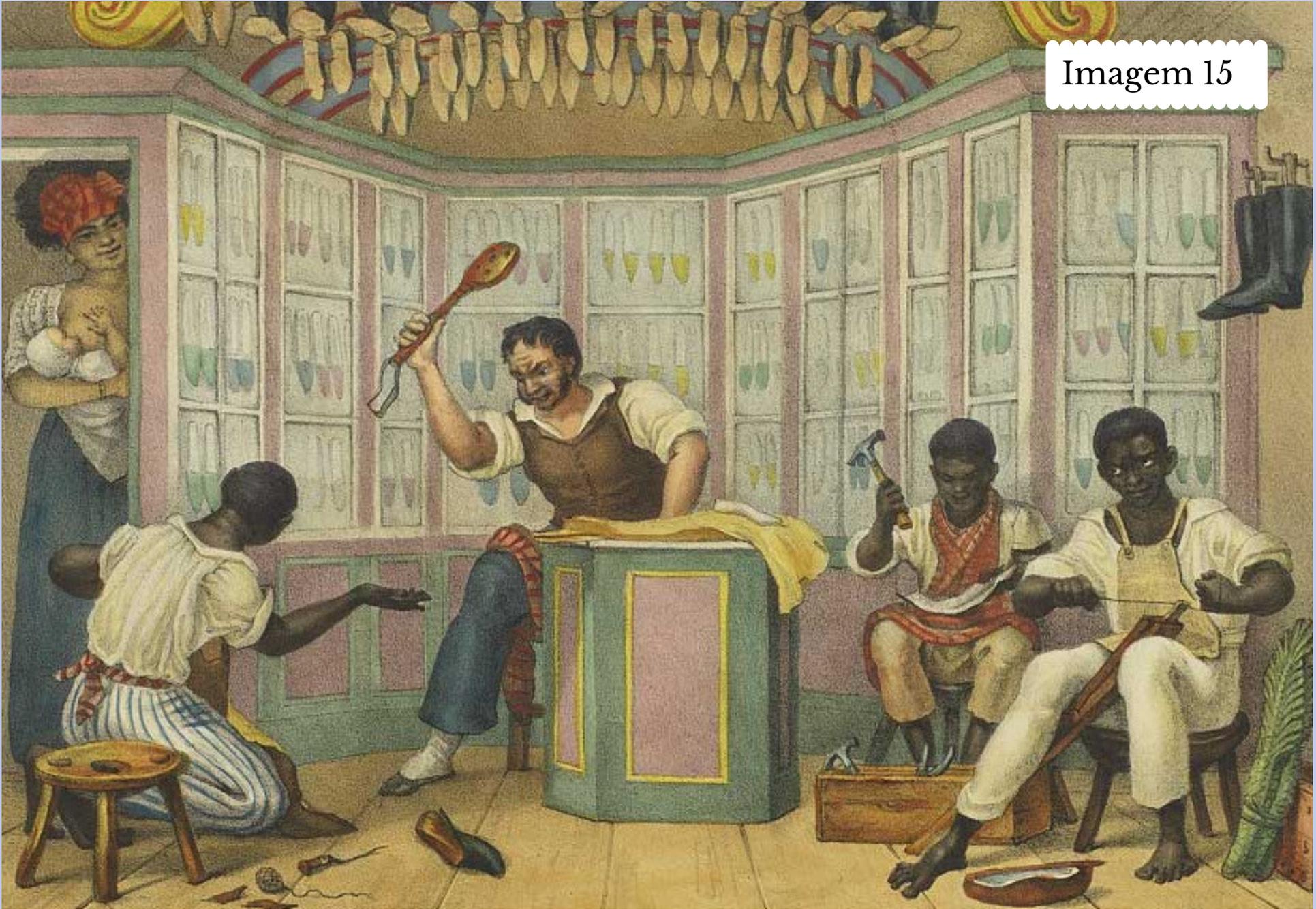
A Revolução Francesa (1789-1799) trouxe mudanças significativas na vestimenta masculina. Ela influenciou na construção de um novo homem, que se vestiria de forma simples. No século 19, o homem burguês europeu se tornará uma referência para muitos indivíduos das elites nas Américas. Os chapéus eram um 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 sinhás 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.

Podia 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. Brazilian 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.

LAVÉR, 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.