

COLÉGIO PEDRO II

Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura
Especialização em Ensino de Artes Visuais - EAD

Elton Luís Oliveira Edvik

A INDUMENTÁRIA BRASILEIRA EM CINCO QUADROS:
inserções e abordagens possíveis nas aulas de Artes do Ensino Médio

Rio de Janeiro
2020



Elton Luís Oliveira Edvik

A INDUMENTÁRIA BRASILEIRA EM CINCO QUADROS:
inserções e abordagens possíveis nas aulas de Artes do Ensino Médio

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Especialização em Ensino de Artes Visuais - EAD, vinculado à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais.

Orientador (a): Professora Fabiana Ferreira de Alcantara, Mestra em Design.

Rio de Janeiro
2020

COLÉGIO PEDRO II

PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E CULTURA

BIBLIOTECA PROFESSORA SILVIA BECHER

CATALOGAÇÃO NA FONTE

E24 Edvik, Elton Luís Oliveira

A indumentária brasileira em cinco quadros: inserções e abordagens possíveis nas aulas de Artes do Ensino Médio / Elton Luís Oliveira Edvik. - Rio de Janeiro, 2020.

58 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ensino de Artes Visuais – EAD) – Colégio Pedro II, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura.

Orientador: Fabiana Ferreira de Alcantara.

1. Artes visuais – Estudo e ensino. 2. Vestuário na arte. 3. Arte (Ensino médio) – Estudo e ensino. I. Alcantara, Fabiana Ferreira de. II. Colégio Pedro II. III Título.

CDD 707

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Simone Alves – CRB7 5692.

Elton Luís Oliveira Edvik

A INDUMENTÁRIA BRASILEIRA EM CINCO QUADROS:
inserções e abordagens possíveis nas aulas de Artes do Ensino Médio

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Especialização em Ensino de Artes Visuais - EAD, vinculado à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais.

Aprovado em: ____/____/____.

Banca Examinadora:

Mestra em Design, Fabiana Ferreira de Alcantara (Orientadora)
Colégio Pedro II

Mestra em Artes, Erika Machado Njaime
Colégio Pedro II

Doutora em Artes, Luísa Mendes Tavares
Colégio Pedro II

Rio de Janeiro
2020

A quem ensina Artes.

AGRADECIMENTOS

Ao Colégio Pedro II e seu corpo docente, em especial as professoras de Artes Visuais vinculadas à Pós-graduação em Ensino de Artes Visuais.

À Fabiana Ferreira de Alcantara, minha orientadora, pela dedicação e incentivo.

Às professoras Erika e Luísa que generosamente aceitaram participar da banca final.

“Se me fosse
dado escolher no
amontoado dos livros
que serão publicados
cem anos após a
minha morte, 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 estes
pedacinhos de tecido
me diriam mais sobre
a humanidade futura
do que todos os
filósofos,
romancistas,
pregadores e sábios.”

Anatole France (1844 – 1924)

RESUMO

EDVIK, Elton Luís Oliveira. **A indumentária brasileira em cinco quadros:** inserções e abordagens possíveis nas aulas de Artes do Ensino Médio. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) – Colégio Pedro II, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura, Programa de Especialização em Ensino de Artes Visuais, Rio de Janeiro, 2020.

Este trabalho propõe pensar as Artes Visuais no Brasil a partir da representação da indumentária de seus habitantes. Foram observadas pinturas executadas na primeira metade do século XIX por viajantes estrangeiros. O produto educacional resultante de tal estudo trata-se de uma apostila com cinco composições artísticas que retratam indivíduos de diferentes classes e etnias. A partir destas cinco obras, este material pretende oferecer informações sobre o contexto histórico e espacial, os artistas, os sujeitos representados e, finalmente, o vestuário. Deste modo, os alunos do Ensino Médio terão suporte teórico para problematizar o olhar estrangeiro, rever questões ligadas à sociedade brasileira e pensar na indumentária como importante símbolo de distinção social. Por fim, a apostila também servirá aos professores de Artes Visuais, na medida em que a representação da indumentária possibilita diversas leituras, inclusive aquelas de caráter formal e pictórico. Outras apostilas podem ser criadas, a partir de outras épocas, artistas e obras e suas relações com as roupas.

Palavras-chave: Indumentária brasileira. Artistas viajantes. Artes Visuais. Ensino Médio.

ABSTRACT

EDVIK, Elton Luís Oliveira. **A indumentária brasileira em cinco quadros: inserções e abordagens possíveis nas aulas de Artes do Ensino Médio.** 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) – Colégio Pedro II, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura. Programa de Especialização em Artes Visuais, Rio de Janeiro, 2020.

This work proposes to think like Visual Arts in Brazil from the representation of the clothes of its inhabitants. Paintings made in the first half of the 19th century were observed by foreign travelers. The educational product resulting from such study is a booklet with five artistic compositions that portray belonging to different classes and ethnicities. From these five works, this material intends to offer information about the historical and spatial context, the artists, the represented and, finally, the clothing. In this way, high school students must support theorists to problematize the foreign gaze, issues related to Brazilian society and think of clothing as an important symbol of social distinction. Finally, the booklet will also serve Visual Arts teachers, insofar as the representation of the clothing allows for various readings, including those of a formal and pictorial character. Other booklets can be created, from other times, artists and works and their relationship with clothes.

Keywords: Brazilian clothing. Traveling artists. Visual arts. High school.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O sertanejo, Henry Koster.....	30
Figura 2 – Mulata; Negra, Thomas Ender.....	33
Figura 3 – Casamento de negros escravos de uma casa rica, Jean Baptiste Debret.....	36
Figura 4 – Costumes do Rio de Janeiro, Johann Moritz Rugendas.....	40
Figura 5 – Brasileiro imagina reconhecer um escravo fugitivo, Paul Harro-Harring.....	48

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Abr	Abril
Ago	Agosto
Dez	Dezembro
Ed.	Edição
Fev.	Fevereiro
Jan.	Janeiro
Jul.	Julho
Jun.	Junho
Mai.	Maior
Mar.	Março
Nov.	Novembro
RJ	Rio de Janeiro
Set.	Setembro

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. DESCRIÇÃO DA IDEIA DO PRODUTO.....	13
3. ARTE E INDUMENTÁRIA: O BRASIL DO INÍCIO DO SÉCULO XIX	14
3.1 A representação da Indumentária Brasileira no início dos oitocentos: o olhar dos estrangeiros.....	19
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	24
REFERÊNCIAS	25
APÊNDICE A - PRODUTO EDUCACIONAL	27

1. INTRODUÇÃO

Este estudo pretende oferecer a possibilidade de discutir com alunos do Ensino Médio (15 a 18 anos) sobre a arte produzida no Brasil a partir da representação do vestuário de seus habitantes. O recorte temporal (1800 – 1850) deu-se tendo em vista os seguintes debates: chegada da família real e da corte portuguesa no Rio de Janeiro, a pintura como principal forma de representação visual (período anterior à propagação da fotografia) e as transformações ocorridas no nesses cinquenta anos. É possível, também, pensar o período Neoclássico nas Artes a partir da chegada da Missão Artística Francesa. Deste modo, foi desenvolvido um material que discute a relação entre o ensino de Artes Visuais e os estudos de indumentária. Para tanto, foi utilizado como referência o livro “A Arte brasileira em 25 quadros (1790 – 1930)”, de Rafael Cardoso. Na obra, Cardoso realiza uma pesquisa detalhada de modo a contextualizar cada quadro. No presente estudo, foi delimitado um recorte que elenca as obras que retrataram os habitantes do Brasil entre 1800 e 1850. Deste modo, oferecemos uma apostila com cinco composições artísticas (pintura a óleo, prancha aquarelada, gravura ou desenho), uma para cada década da primeira metade do século XIX. Além de analisar as obras sob a ótica da representação da indumentária, será possível refletir sobre o contexto de produção e perceber as mudanças nos hábitos vestimentares, sobretudo no caso dos habitantes do Rio de Janeiro. Tal apostila servirá de apoio a alunos e professores nas discussões acerca da arte produzida por viajantes estrangeiros, a partir de uma perspectiva de análise ainda pouco explorada.

Portanto, alicerçada na temática apresentada, esta pesquisa tem por objetivo propor um material didático a respeito da arte produzida no Brasil por artistas viajantes durante a primeira metade do século XIX, destacando as possibilidades de pensar essa arte a partir da ótica da representação da indumentária brasileira.

Objetivamos, também, defender a representação pictórica como importante registro histórico, descrever as características da indumentária do período e sua relação com o contexto social, político e cultural, e rever a arte produzida por artistas viajantes e seu compromisso com uma representação verossímil.

2. DESCRIÇÃO DA IDEIA DO PRODUTO

A apostila criada como produto educacional é destinada tanto para alunos quanto para professores e reúne cinco pinturas realizadas na primeira metade do século XIX por viajantes estrangeiros. São representações de habitantes do Brasil, porém devemos ressaltar que a maioria das referências encontradas são provenientes de registros realizados no Rio de Janeiro. Procuramos dar especial atenção aos indivíduos de origens e etnias outras além da europeia, de modo a refletir sobre a maneira com a qual estes tipos foram representados.

Além de pensar critérios formais – como a linha, a cor, as texturas e os materiais -, acreditamos ser possível problematizar o uso da indumentária como símbolo distintivo naquela sociedade ainda muito envolvida em seu passado colonial.

As obras selecionadas são as seguintes:

- 1) O Sertanejo, Henry Koster, c. 1810;
- 2) Mulata; Negra, Thomas Ender, 1817;
- 3) Casamento de negros escravos de uma casa rica, Jean-Baptiste Debret, c. 1820;
- 4) Costumes do Rio de Janeiro, Johann Moritz Rugendas, c. 1825;
- 5) Brasileiro imagina reconhecer um escravo fugitivo, Paul Harro-Harring, c. 1840.

Foram selecionados, também, alguns escritos de especialistas em cada um dos artistas. Assim, temos a chance de conhecer a vida e a obra de alguns destes viajantes que muito contribuem para que seja possível criar um imaginário do Brasil oitocentista no período anterior à propagação da fotografia.

3. ARTE E INDUMENTÁRIA: O BRASIL DO INÍCIO DO SÉCULO XIX

A tentativa de estabelecer relação entre o ensino de Artes Visuais e os estudos de moda não é novidade. No Brasil, tal iniciativa iniciou-se com o desenho de peças de vestuário. Segundo Ana Mae Barbosa,

Nos inícios de 1970, a Escolinha de Arte de São Paulo não só trabalhou com projetos, como ainda é a moda hoje, mas também ousou introduzir crianças e adolescentes à fotografia, à análise de televisão, à análise visual de objetos de design em lojas especializadas e ao desenho de observação da moda em roupa. (BARBOSA, 2014, p. 9).

Na época, as propostas educacionais da instituição eram pensadas, sobretudo, para o público infantil. Já no contexto atual, pode-se pensar numa educação visual que lança mão da história da arte e do design para formar, em todo o ensino básico, um olhar capaz de refletir sobre questões culturais, sociais e estéticas.

Assim sendo, deve-se despertar o olhar crítico dos alunos sem desmerecer a imagem como fonte de estudo da História. Paulo Knauss (2006, p. 100) defende que

[...] desprezar as imagens como fontes da História pode conduzir a deixar de lado não apenas um registro abundante, e mais antigo do que a escrita, como pode significar também não reconhecer as várias dimensões da experiência social e a multiplicidade dos grupos sociais e seus modos de vida. O estudo das imagens serve, assim, para estabelecer um contraponto a uma teoria social que reduz o processo histórico à ação de um sujeito social exclusivo e define a dinâmica social por uma direção única.

No caso da presente pesquisa, entende-se que uma análise apurada da representação da indumentária possibilita uma série de importantes discussões acerca da sociedade em questão. Desse modo, as imagens revelam os hábitos cotidianos e nos aproximam daquela realidade tão distante temporalmente.

Faz-se necessário, também, discutir o caráter artístico da moda. Há teóricos que insistem em classificá-la como uma arte utilitária (ou artes menores), excluindo-a das tradicionais Belas Artes. Afastando essa necessidade de categorização, Gilda de Mello e Souza defende que

não é possível estudar uma arte, tão comprometida pelas injunções sociais como é a moda, focalizando-a apenas nos seus elementos estéticos. Para que a

possamos compreender em toda a riqueza, devemos inseri-la no seu momento e no seu tempo, tentando descobrir as ligações ocultas que mantém com a sociedade. Este fenômeno social, não há dúvida, está jogando a todo instante com os princípios artísticos, que reorganiza num novo todo cada vez que o estilo varia. (SOUZA, 1987, p. 51)

Souza havia percebido que uma análise puramente estética fortalece a ideia de que a moda é um objeto de estudo trivial e fútil. É preciso investir numa reflexão que leve em consideração uma série de questões caras à história da vida privada, tais como: corpo, higiene, clima e etc.

Durante a primeira metade do século XIX, muitos viajantes estrangeiros transitaram pelo Brasil, sobretudo pelo Rio de Janeiro. A cidade passara de capital da Colônia Portuguesa na América à sede do novo Império Português. Esse novo status unido à instalação de uma sociedade de corte impulsionaram o processo civilizatório na cidade. Segundo o historiador Boris Fausto:

O acesso aos livros e uma relativa circulação de ideias foram marcas distintivas do período. Em setembro de 1808, veio a público o primeiro jornal editado na Colônia; abriram-se também teatros, bibliotecas, academias literárias e científicas para atender aos requisitos da Corte e de uma população urbana em rápida expansão. (FAUSTO, 2010, p. 129)

Estima-se que uma elite contendo entre dez e quinze mil pessoas acompanhou o príncipe regente D. João. Em meio a tantas transformações, os artistas viajantes aproveitaram para retratar os hábitos dos habitantes do Rio de Janeiro. Muitos destes artistas, notadamente europeus, eram integrantes de expedições científicas e buscavam retratar as excentricidades do Novo Mundo.

Neste contexto, a representação da indumentária carioca mostra-se como um importante meio de análise social e oferece diversas possibilidades de reflexão sobre a História da Arte no Brasil durante a primeira metade do século XIX. Pretende-se investigar a indumentária retratada de modo a perceber a adoção, pelos brasileiros, aos padrões estéticos de procedência europeia. É preciso, também, pensar essa representação e os interesses dos artistas. Deve-se ter em mente que os viajantes estrangeiros já traziam imagens preconcebidas da realidade que iriam encontrar. Com seu olhar de homem branco colonizador, esse observador por vezes registrou e divulgou a imagem do outro de maneira estereotipada. Segundo Peter Burke (2004), os estereótipos muitas vezes são formados pela oposição da autoimagem do espectador. O autor acredita que “os estereótipos mais grosseiros estão baseados na simples pressuposição de que “nós” somos

humanos ou civilizados, ao passo que “eles” são pouco diferentes de animais como cães e porcos, aos quais eles são frequentemente comparados” (BURKE, 2004, p. 157). Assim, entende-se o processo de estereotipagem como um processo de desumanização, uma vez que “eles” são transformados em exóticos e distanciados do “eu”.

Diante de tais apontamentos, pode-se pensar na seguinte questão: é possível discutir a arte produzida no Brasil durante a primeira metade do século XIX a partir da representação da indumentária?

O Conselho Internacional de Museus e Coleções de Indumentária (Internacional Council of Museums and Collections of Costume / ICOM) propõe três instâncias classificatórias de trajes, ornamentos, acessórios e demais objetos associados à vida pública e privada nas sociedades modernas e contemporâneas. São elas: esfera eclesiástica, civil e militar. Seguindo os passos de Maria Cristina Volpi, entendemos a indumentária como “o sistema vestimentar formal e normativo de uma sociedade, formado por elementos que compõem a aparência vestida” (VOLPI, 2013, p. 72). A indumentária civil, portanto, revela o aspecto social do vestuário e tem o poder de incorporar os valores do imaginário coletivo e as normas da realidade vivida. A moda, por sua vez, é um conjunto de valores, faz parte da indumentária, mas existem roupas que não se enquadram na lógica da moda, como os uniformes militares ou os hábitos dos padres.

Em “Sistema da Moda”, Roland Barthes aponta a existência de três tipos de vestuário: o vestuário-imagem, o vestuário-escrito e o vestuário real. O vestuário-imagem é aquele cuja representação visual é bidimensional e o vestuário-escrito é aquele transformado em linguagem escrita. Já o vestuário real, como o próprio Barthes destacou, possui uma estrutura que “só pode ser tecnológica; as unidades dessa estrutura só podem ser os vestígios diversos dos atos de fabricação, seus fins realizados, materializados” (BARTHES, 2009, p. 22). Desse modo, Barthes chama atenção para as significações e valores imputados pela mídia impressa aos objetos, no caso, o vestuário.

Tido como um objeto de estudo frívolo e supérfluo, a moda foi negligenciada por muitos anos. Ao longo do século XIX e início do XX, ainda que timidamente, ela tornou-se objeto de estudo das ciências humanas e em especial da Sociologia, História e Psicologia. A historiografia da indumentária e da moda ocidental foi construída apoiando-se numa lógica eurocêntrica e inserida na tradição dos estudos históricos sobre o vestuário que nasceram da prática museológica

e arquivística. Neste contexto, inserem-se as obras basilares de François Boucher, Carl Köhler e James Laver. Transitando entre a teoria e a prática, a figurinista, modelista e museóloga Janet Arnold debruçou-se no estudo da construção das roupas dos ingleses dos séculos XVI e XVII e suas modelagens continuam sendo estudadas e reproduzidas. Destaco, ainda, alguns teóricos modernos e contemporâneos que estudaram, direta ou indiretamente, a moda e a indumentária e cujas pesquisas não podem ser negligenciadas. São eles: Thorstein Veblen, Gabriel Tarde, Philippe Perrot, Daniel Roche, Georg Simmel, Pierre Bourdieu, Roland Barthes, Elizabeth Wilson, Umberto Eco, Gilles Lipovetsky, Yuniya Kawamura, Lou Taylor, Caroline Evans e Diana Crane¹.

No caso do Brasil, a falta de uma cultura de conservação das peças de indumentária histórica faz com que o pesquisador muitas vezes não disponha do “vestuário real”. Ainda assim, pensando na indumentária brasileira numa perspectiva histórico-sociológica, importantes pesquisas foram e vêm sendo desenvolvidas, como é o caso do trabalho pioneiro de Gilda de Mello e Souza².

Não podemos deixar de evidenciar o trabalho de Sophia Jobim, primeira professora de Indumentária Histórica da Escola Nacional de Belas Artes, hoje incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Jobim criticava a divisão das artes em artes maiores e menores e defendia que a História do Vestuário fazia parte do campo da Etnografia, no bojo das Ciências Sociais (OLIVEIRA, 2016, p. 157).

Destacamos ainda os estudos feitos por Maria Cristina Volpi, Maria do Carmo Teixeira Rainho, Maria Claudia Bonadio, Maria Lucia Bueno, Rita Andrade, Mara Rúbia Sant’Anna, Gilda Chataignier, entre outros³. Sobre a questão da conservação de têxteis, Fausto Viana lança

¹ O objetivo de tal explanação é oferecer um panorama dos mais importantes estudiosos da moda e da indumentária. Estamos cientes da necessidade de problematizar e contextualizar os discursos destes autores e não tomá-los como absolutos.

² “A moda no século XIX” foi o título da tese de doutorado de Gilda de Mello e Souza, defendida no departamento de Sociologia da USP, em 1950. Sabe-se, entretanto, que o trabalho não foi bem recebido pela academia naquele momento, tendo sido classificado de “coisas de mulher”, e só ganhou maior visibilidade 37 anos mais tarde, quando finalmente foi publicado (sob o título “O espírito das roupas”) pela Companhia das Letras. Vale destacar que curiosamente essa edição chegou ao mercado em 1987, ano da abertura do primeiro curso de bacharelado em moda no país, oferecido pela Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo.

³ Das sete autoras citadas, cinco estão vinculadas a programas de pós-graduação atuando na pesquisa, orientação de pesquisas e no ensino da indumentária e da moda no campo das Artes. São elas: Maria Cristina Volpi (Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – UFRJ), Maria Claudia Bonadio e Maria Lucia Bueno (Programa de Pós-

mão dos trajes de cena para discutir a necessidade de preservar esses artefatos e as formas de fazê-lo.⁴ Não podemos deixar de citar alguns autores que, ainda que não tenham a moda como principal objeto de estudo, discutem em suas obras sobre a aparência vestida dos brasileiros e acabam por contribuir decisivamente para as pesquisas, em especial as que tratam do século XIX. São eles: Gilberto Freyre (Sociologia), Maria Beatriz Nizza da Silva (História), Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis (Literatura) e Luís Edmundo e João Affonso (Crônica).

As fontes de pesquisa utilizadas pelos autores brasileiros citados até então, especialmente quando não há o “vestuário real” em si preservado, são as mais variadas. Dentre as principais, destacamos os famosos manuais de etiqueta publicados no Brasil e em Portugal, as revistas e os jornais femininos, as várias teses sobre saúde e higiene apresentadas à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, os romances, memórias, enciclopédias, inventários, testamentos e recibos de compra e venda.

Philippe Perrot (1989) enfatiza a necessidade de se aprofundar a dimensão verdadeiramente social do vestuário. Para o autor, a história das vestimentas geralmente falha por se limitar à descrição literal e ao julgamento estético, “evitando ainda abordar o terreno dos gestos, da anatomia, da sexualidade, da higiene, da economia, do signo, dos ritos, da religião, da moral ou do direito” (PERROT, 1989 *apud* RAINHO, 2002, p. 12), terrenos esses que podem ser explorados a partir da análise de nossos comportamentos vestimentários.

Os primeiros estudos históricos sobre o vestuário tinham como fonte principal obras de arte como pinturas, esculturas, gravuras e medalhas (NACIF, 2012, p. 1130). Estas obras eram estudadas sem relação com outros referenciais teóricos. Nesse contexto (séculos XVII e XVIII), estes estudos faziam parte de um ramo menor da História da Arte. Ao refletir sobre o lugar das roupas no campo da História da Arte, Nacif (2012) revela que o tema continua sendo negligenciado apesar de oferecer diversas possibilidades de novos estudos.

Ao abordar a questão estética das formas, matérias e estilos na construção da aparência, da relação das roupas com os espaços de vivência, da relação entre criação artística e o design, temos os pontos de partida para novas reflexões e

graduação em Artes, Cultura e Linguagens – UFJF), Rita Andrade (Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual – UFG) e Mara Rúbia Sant’Anna (Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Udesc).

⁴ VIANA, Fausto. *O traje de cena como documento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

um dos principais desafios para os estudos do vestuário e da moda. (NACIF, 2012, p. 1136)

Assim, somos instigados a estudar mais a fundo essas manifestações complexas (o vestuário e a moda) do ponto de vista da História da Arte, de modo a construir um caminho mais acolhedor para futuros pesquisadores.

3.1 A representação da Indumentária Brasileira no início dos oitocentos: o olhar dos estrangeiros

A discussão sobre as fontes de estudo da indumentária e da moda numa perspectiva histórica continua a apresentar alguns problemas e negligências. Seja como for, sabemos que as imagens são fontes que possibilitam análises a partir de diversas perspectivas. Assim, devemos despertar nosso olhar crítico sem desmerecer a imagem como fonte de estudo da História.

A abertura dos portos às nações amigas em 1808 permitiu a entrada de artigos importados, principalmente de origem inglesa. Esse período foi marcado por grandes mudanças políticas, econômicas e sociais e as modas acompanharam-nas (RASPANTI, 2013, p. 32).

O acesso aos itens de luxo ligados à indumentária e a beleza se tornou mais fácil, especialmente no Rio de Janeiro. A Rua do Ouvidor foi ocupada por lojas e *maisons* que privilegiavam a moda feminina⁵. Roupas, tecidos, perucas, luvas, lenços, sapatos, águas de colônia, cosméticos, leques, bijuterias, meias, espartilhos e chapéus, entre outros artigos até então inimagináveis às brasileiras passaram a ser comercializados⁶.

A venda de artigos para homens era dominada pelos ingleses e se concentrou nas ruas Direita e da Alfândega. Os cariocas podiam adquirir uma infinidade de tecidos finos, meias e lenços de seda,

⁵ “A influência francesa é marcante. As lojas do Rio de Janeiro estavam repletas de novidades que chegavam de Paris. Pela edição de 26 de junho de 1817 da *Gazeta*, o comerciante Carlos Durante avisava a seus clientes que havia se mudado da Rua do Ouvidor, número 28, para a Rua Direita, número 9, primeiro andar, onde oferecia os seguintes produtos: cheiros, água de *Cologne*, pomadas, diversas essências e vinagres para toucador e para mesa, luvas, suspensórios, sabão, leques de toda a sorte, escovas e pentes de todas as qualidades, sapatos, chinelas para homens e para senhoras, vestes de seda e de marroquim, todas de Paris, caixas de tabaco de toda espécie, necessário para homem, caixas de costura para senhoras, velas, azeite para luzes clarificado. Chapéus de palha e de castor para homens e para meninos; chapéus de palha para senhora, guarnecidos e não guarnecidos; chapéus de seda, penachos, fitas, filós bordados de ouro e prata, flores artificiais, casimiras, luvas, garças, véus, retrós, seda crua etc; [...] bijuteria verdadeira e falsa, como colares, brincos, anéis e enfeites.” (GOMES, 2007. p. 201)

⁶ “Foram os franceses do tempo do Sr. Pedro I, saiba-se, com as suas lojas de novidades, as suas costureiras, os seus cabeleireiros e umas instalações completamente novas para nós, feitas à moda de Paris, que criaram a elegância de certas casas de comércio da Rua do Ouvidor.” (EDMUNDO, 2003. p. 43)

luvas, casacas, chapéus, coletes, gravatas, jaquetas, pistolas e artigos para montaria. O sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (2004, p. 433) afirma que, a partir da chegada de D. João VI ao Brasil, o vestuário masculino foi adquirindo um aspecto quase de luto fechado. “A sobrecasaca preta, as botinas pretas, as cartolas pretas, as carruagens pretas enegreceram nossa vida quase de repente”. Segundo Freyre, o preto e o cinzento eram consideradas cores civilizadas, urbanas, burguesas, em oposição às rústicas, às orientais, às africanas e às plebeias.

Esse processo pelo qual a paisagem brasileira foi se acinzentando é chamado, por Freyre, de europeização ou de reeuropeização do Brasil. O escritor afirma que o termo “reeuropeização” é mais cabível já que esse processo se deu por conta da renovação do contato com a Europa. Renovação essa, iniciada em 1808, a partir da chegada da corte portuguesa ao Brasil e da abertura dos portos às nações amigas. Mas é, a partir da Independência, que se tornou evidente a reeuropeização de modas. Freyre (2004, p. 432) revela o impacto desse processo na paisagem brasileira.

A reeuropeização do Brasil começou fazendo empalidecer em nossa vida o elemento asiático, o africano ou o indígena, cujo vistoso de cor se torna evidente na paisagem, no traje e nos usos dos homens. Na cor das casas. [...] Na cor dos xales das mulheres e dos ponchos dos homens; dos vestidos e das roupas; dos chinelos de trançado feitos em casa; das fitas que os homens usavam nos chapéus; dos coletes que ostentavam, opulentos de ramagens; dos chambres de chita que vestiam em casa, por cima do corpo só de ceroulas; das flores que as moças espetavam no cabelo.

O autor defende que a Europa impôs ao Brasil o preto, o pardo, o cinzento e o azul escuro de sua civilização carbonífera. As cores que, segundo Freyre, davam um tom oriental à vida dos brasileiros foram empalidecendo e tornaram-se excepcionais. Passaram a ser usadas nos dias de feriado, de festa, de procissão, de carnaval e de parada militar. (FREYRE, 2004, p. 433).

Rainho nota que a europeização dos costumes após a chegada da Corte foi tida como uma espécie de “processo civilizatório”. Dentro desses costumes, estão os cuidados com a higiene, a correção dos modos, as boas maneiras à mesa e, claro, a adequação e distinção no vestir. Assim sendo, a adoção de modas estrangeiras tornou-se uma exigência imposta à “boa sociedade”. A historiadora defende que, “no decorrer do século XIX, a moda assim como o polimento dos costumes e o refinamento do gosto vão ser importantes na definição dos membros daquela camada.” (RAINHO, 2002, p. 44). Toda essa transformação foi feita tendo em vista o igualar-se, na aparência,

aos europeus. Dessa maneira, os civis utilizaram a moda, especialmente os padrões indumentários ingleses e franceses⁷, para marcar suas posições sociais.

Diante das proposições acima defendidas, deve-se ter em mente que a reeuropeização e o consequente acinzentamento da paisagem brasileira foram processos lentos, que se consolidaram a partir do reinado de D. Pedro II. Desse modo, presume-se que Debret e Rugendas, em suas respectivas “viagens pitorescas”, pouco retrataram os efeitos desses processos na indumentária brasileira.

Até a chegada da corte portuguesa, em 1808, as influências orientais eram facilmente identificadas no Rio de Janeiro. A partir de então, inicia-se esse processo de acinzentamento da paisagem chamado de “reeuropeização” por Freyre, “desorientalização” por Rainho e pelo padre Luís Gonçalves dos Santos de “desassombramento”. Contudo, é a partir de 1850 que essas novas formas de vestir tornam-se identificáveis. A pintura acima sugere que esse processo ainda não tinha surtido efeito no início da terceira década do século XIX. Vemos um Rio de Janeiro solar não só pela paisagem natural, mas pela alegria transmitida pelas vistosas cores do vestuário de seus habitantes⁸. É sabido que a essa altura os comerciantes ingleses e franceses já dominavam a cidade. Todavia, a importação de produtos do oriente não cessou. O comerciante inglês John Luccock observou, por volta de 1818, a chegada de navios oriundos do oriente:

Os carregamentos de retorno desses navios constam principalmente de tecidos de algodão da Índia, dos quais grande quantidade é reexportada para Portugal, para as colônias da Costa d’África e para todos os portos da América que ficam para o sul da linha do Equador. [...] Os carregamentos vindos da China consistem principalmente de chá, tecidos de nanquim, chumbo, cobre, estanho, sedas e alguns gêneros variados. (LUCCOCK, 1975, p. 394)

Tal observação permite-nos entender os motivos pelos quais esse processo de “acinzentamento” foi lentamente assimilado. O fato é que, em artigos de moda, o Brasil sempre foi essencialmente importador (NASCIMENTO, 2014, p. 98)⁹.

⁷Sobre a invasão de produtos franceses no Rio de Janeiro, o arquivista real Luiz Joaquim dos Santos Marrocos relata em carta à irmã em Lisboa, em 1816: “Não posso explicar-te a abundância e a fartura das fazendas e quinquilharias francesas que têm inundado esta cidade. [...] Toda a gente se vê ataviada ao gosto francês, menos eu, que sou Portugal Velho, e ninguém me tira desta cisma” (GOMES, 2007, p. 191)

⁸ Edmundo (2000, p. 196) afirma que no tempo dos vice-reis todas as vestimentas eram “talhadas em panos de coloridos fulgurantes, que iam do verde-gaio ao vermelho-sangue-de-boi.” Diante de cores tão vivas, é natural que o processo de acinzentamento não tenha sido assimilado tão rapidamente.

⁹ É preciso destacar que existe sempre um movimento troca entre as partes. Assim, quando se trata de hábitos vestimentares, os países dominados importam muitos costumes, mas também são exportadores ainda que em menor medida.

A inglesa Jemima Kindersley foi a primeira mulher estrangeira a publicar uma descrição do Brasil. Ela desembarcou na Bahia de Todos os Santos em agosto de 1764, ali permanecendo por cerca de um mês. Nessa ligeira visita, Kindersley registrou suas impressões sobre as roupas de “uma senhora de boa sociedade” em São Salvador:

As suas vestimentas são pensadas para o clima quente. A mulher mais bem-arrumada que pude ver por aqui portava uma saia de chita, uma florida e folgada camisa de musselina, com profundos folhos e com uma gola do mesmo tecido, pregada por cima. O espartilho ou corpete não fazia parte de seu traje, mas somente uma tira de veludo vermelho enrolada diversas vezes na cintura. O seu cabelo estava para trás, fixado com vários pentes; havia brincos nas suas orelhas e uma espécie de garça, ou melhor, uma massa de ouro maciço, cravejada de diamantes, ornando a sua cabeça; no pescoço, trazia várias correntes finas de ouro e, nos pulsos, uns braceletes de grande espessura, do mesmo material – em cada um deles havia ouro suficiente para dois. Um par de chinelos, do mesmo tecido da faixa, completava a vestimenta. (FRANÇA, 2012, p. 271)

O relato de Jemima Kinderley em nada se assemelha ao de Debret. Sabemos que eles estavam se referindo a habitantes de cidades distintas, mas porque a diferença no vestuário seria tão discrepante? Tratam-se das maiores cidades brasileiras naquele momento. Quando Kindersley esteve em São Salvador, em 1764, a cidade acabara de deixar de ser a capital do Brasil¹⁰. Mas por quê as mulheres vestiam-se de maneira não simplória? Podemos levantar hipóteses. A mulher pintada por Debret seria uma portuguesa, ou descendente direta, que trouxe as roupas e os modos de vestir de Lisboa em 1808. Já a simplicidade da baiana descrita por Kindersley se justifica no pouco contato dos brasileiros com produtos estrangeiros àquela altura. Os portos ainda estavam fechados às nações amigas. Sem contar que os costumes da “boa sociedade” só seriam alterados profundamente a partir da chegada da corte portuguesa, em 1808. (RAINHO, 2002, p. 55).

João Affonso do Nascimento (2014, p. 96) descreveu o vestuário feminino em voga nos primeiros anos do Brasil oitocentista de maneira parecida com o também historiador Luís Edmundo. Tem-se a impressão, em alguns momentos, de que Nascimento não diferencia o vestuário brasileiro do francês, ou de que seu olhar mantém-se fixo nas modas de Paris, como na descrição a seguir:

[...] a mulher conservava o vestido talhado à maneira grega, que as faceiras da república tanto imitaram, até chegarem ao exagero da merveilleuse, e agora, menos ridículo, continuava, entretanto, a ser a estreita túnica, bem decotada, atada embaixo dos braços por um cinto bordado de pedrarias, de mangas tufadas no alto e descendo

¹⁰ Salvador foi a capital do Brasil colônia por 214 anos, entre 1549 e 1763.

depois ao braço até cobrir a mão; penteado à grega, enrolando-se o cabelo, geralmente num pito, circulado por uma fita, um fio de pérolas ou um diadema.

É preciso reiterar que devemos localizar o discurso de cada teórico e de cada viajante estrangeiro. E é com essa consciência que devemos discutir as representações da indumentária presente nas pinturas e nos relatos de estrangeiros.

Acerca da indumentária feminina, Rugendas fez o seguinte relato:

Na capital, a indumentária das mulheres varia de acordo com a moda. Entretanto, elas não gostam de mudar nem de tecido nem de cor, sendo os vestidos quase sempre de tafetá preto. O preto é também a cor da mantilha, sem a qual nenhuma mulher sai, em geral; elas usam flores frescas nos cabelos e na cintura e um lenço leve ou guirlanda, cujas cores variadas suavizam o que o vestido tem de demasiado sombrio. (RUGENDAS, [1835?], p. 131)

Esse enlutamento da indumentária feminina, citado por Rugendas e por M. de la Flotte, torna-se uma contradição quando são observadas as aquarelas rugendianas de plano geral, como é o caso de “Vista tomada em frente da igreja de São Bento no Rio de Janeiro”, aquarela que nos revela essa incoerência referente ao excessivo uso de roupas pretas pelas mulheres da capital. Apesar disso, o prussiano Leithold, que esteve no Rio de Janeiro em 1819, fez o seguinte relato: “[...] durante a saída dominical para a missa, as mulheres vestiam-se de preto, geralmente de seda, com meias de seda branca, sapatos da mesma cor e sobre a cabeça um véu preto de fino crepe que cobre a metade do corpo¹¹” (SILVA, 1993, p. 231).

¹¹ “Por longo tempo foi tão rígida a separação entre mulheres honestas e “mulheres da vida” que, por essa separação, parece principalmente explicar-se o retardamento no uso de chapéus pelas senhoras do Brasil: chapéu era para “mulher da vida”. A senhora verdadeiramente honesta só devia sair resguardada por mantilha”. (FREYRE, 2004, 417)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso objetivo com este breve estudo foi apontar algumas direções bastante férteis de estudo da indumentária e da moda no Brasil, estabelecendo diálogo com o campo da História da Arte e seu ensino.

Pudemos observar que os relatos dos viajantes estrangeiros são fontes de extrema importância para o estudo da indumentária brasileira. Porém, esses discursos precisam ser analisados cuidadosamente, localizando seus autores em seus devidos lugares de fala. Por vezes, os próprios viajantes divergem de opinião ou se colocam de maneira claramente normativa, reafirmando o discurso de conterrâneos que estiveram no Brasil anteriormente. Discursos esses, que insistem em desqualificar os brasileiros do período colonial e do início do império.

Por fim, destacamos a iconografia produzida pelos artistas viajantes, sobretudo durante o século XIX, como importante fonte de estudo da sociedade brasileira sendo a indumentária uma chave de leitura ainda pouco explorada.

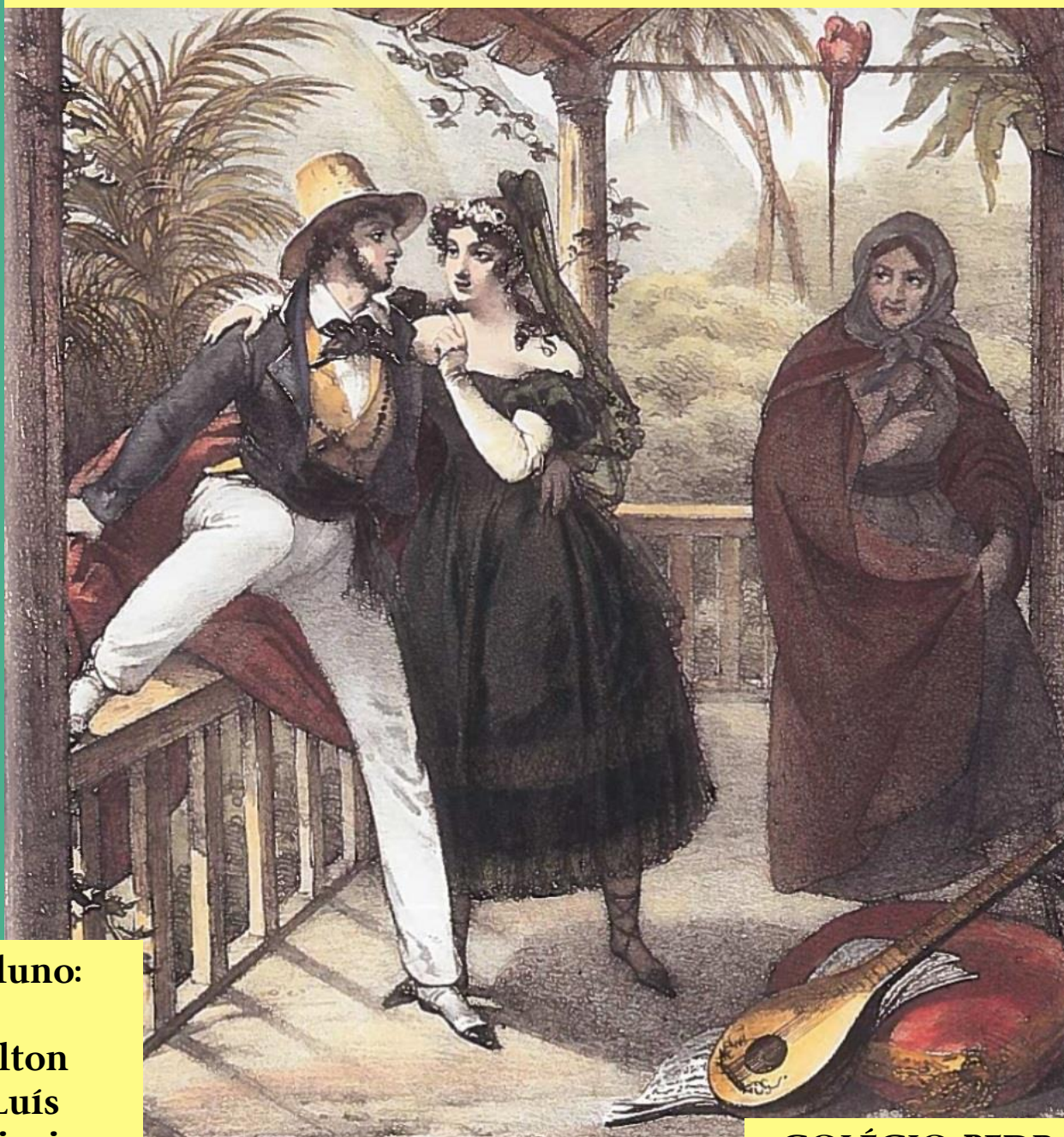
REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ana Mae. **Ensino da Arte: memória e história**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.
- EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.
- EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis – 1763 – 1808**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2010.
- FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII: antologia de textos (1591 – 1808)**. São Paulo: Unesp, 2012.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano**. São Paulo: Global, 2004.
- GOMES, Laurentino. **1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, 2006.
- LUCCOCK, John. **Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.
- NACIF, Maria Cristina Volpi. Espaço, moda e vestuário – ou um esboço do lugar das roupas no campo da História da Arte. *In*: COLÓQUIO CBHA, 32., 2012, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012. p. 1125-1137.
- NASCIMENTO, João Affonso do. **Três séculos de modas: 1616 – 1916**. São Luís: Instituto Geia, 2014.
- OLIVEIRA, Madson. As múltiplas atividades de Sophia Jobim: feminista, jornalista, professora, figurinista, colecionadora. *In*: OLIVEIRA, M. de.; VOLPI, M. C. (Ed.). **Arquivos da Escola de Belas Artes, n. 26**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016, p. 151-166.
- RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX**. Brasília: Universidade de Brasília, 2002.
- RASPANTI, Márcia Pinna. Que deselegantes! **Revista de história da biblioteca nacional**, Rio de Janeiro, n. 89, p. 32 – 33, 2013.
- RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Círculo do Livro, [1835?].
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Vida privada e cotidiano no Brasil na época de D. Maria I e D. João VI**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

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

VOLPI, Maria Cristina. As roupas pelo avesso: cultura material e história social do vestuário. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, São Paulo, v. 7, n. 15, p. 70-78, 2014.

**A INDUMENTÁRIA BRASILEIRA EM 5 QUADROS:
um manual didático para o Ensino Médio**



Aluno:

**Elton
Luís
Oliveira
Edvik**

COLÉGIO PEDRO II

**Rio de Janeiro
2020**

Apresentação

A presente apostila lança um olhar sobre a arte produzida no Brasil a partir da representação do vestuário dos habitantes do Rio de Janeiro. O recorte temporal (1800–1850) deu-se tendo em vista os seguintes debates: chegada da família real e da corte portuguesa no Rio de Janeiro, a pintura como principal forma de representação visual (período anterior à propagação da fotografia) e as transformações ocorridas na cidade. É possível, também, pensar o período Neoclássico nas Artes a partir da chegada da Missão Artística Francesa.

Assim sendo, este material discute a relação entre o ensino de Artes Visuais e os estudos de indumentária. Para tanto, utilizou-se como referência o livro “A Arte brasileira em 25 quadros (1790–1930)”, de Rafael Cardoso. Na obra, Cardoso realiza uma pesquisa detalhada de modo a contextualizar cada quadro. No presente estudo, foi delimitado um recorte que elenca as obras que retrataram os habitantes do Rio de Janeiro entre 1800 e 1850. Esta apostila didática contém cinco composições artísticas (pintura a óleo, prancha aquarelada, gravura ou desenho), uma para cada década da primeira metade do século XIX. Outras referências imagéticas, literárias e audiovisuais serão indicadas aos interessados. Além de analisar as obras sob a ótica da representação da indumentária, será possível refletir sobre o contexto de produção e perceber as mudanças nos hábitos vestimentares dos habitantes do Rio de Janeiro. Tal material servirá de apoio a alunos e professores nas discussões acerca da arte produzida por viajantes estrangeiros, a partir de uma perspectiva de análise ainda pouco explorada. As obras selecionadas são as seguintes:

- 1) O Sertanejo - Henry Koster - c. 1810;
- 2) Mulata; Negra - Thomas Ender - 1817;
- 3) Casamento de negros escravos de uma casa rica - Jean-Baptiste Debret - c. 1820, aquarela sobre papel. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro;
- 4) Costumes do Rio de Janeiro - Johann Moritz Rugendas - c. 1825;
- 5) Brasileiro imagina reconhecer um escravo fugitivo, Paul Harro-Harring, c. 1840, nanquim, aquarela e guache sobre papel, 33,1 x 22,6 cm. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.



Figura 1: O Sertanejo



Fonte: KOSTER, 1942.

Devemos ter em mente que os hábitos vestimentares praticados em ambiente urbano são muito diferentes daqueles praticados em ambiente rural. Além disso, outros fatores são determinantes quando estudamos a indumentária de um povo: idade, gênero, classe social, etnia, assim como questões ligadas ao clima, à higiene, à política, entre outras.

Segundo Euclides da Cunha em “Os Sertões”, o sertanejo é antes de tudo um forte. Assim o autor descreve este tipo brasileiro que ele encontrou ao presenciar a Guerra de Canudos no final do século XIX. No início do mesmo século, o viajante Henry Koster assim descreveu a indumentária do sertanejo:

Sua roupa consistia em grandes calções ou polainas de couro taninado, mas não preparado, de cor suja de ferrugem, amarrados da cinta e por baixo víamos as ceroulas de algodão onde o couro não protegia. Sobre o peito havia uma pele de cabrito, ligada para detrás com quatro tiras, e uma jaqueta, também feita de couro, a qual é geralmente atirada num dos ombros. Seu chapéu, de couro, tinha a forma muito baixa e com as abas curtas. Tinha calçados os chinelos da mesma cor e as esporas de ferro eram sustidas nos seus pés nus por umas correias que prendiam os chinelos e as esporas. Na mão direita empunhava um longo chicote e, ao lado, da espada, metida num boldrié que lhe descia da espadua. No cinto, uma faca, e um cachimbo curto e sujo na boca. Na parte posterior da sela estava amarrada um pedaço de fazenda vermelha, enrolada em forma de manto, que habitualmente contém a rede e uma muda-de-roupa, isto é, uma camisa, ceroulas e, às vezes, umas calças de Nanquim¹. (KOSTER, 1942, p. 133)

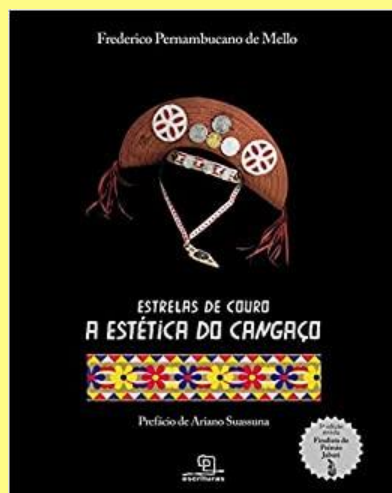
1. Em meados dos séculos XVIII e XIX, as fazendas de Nanquim, tecidas na China, foram muito usadas no Brasil. Eram tecidos de algodão e de ganga amarela, azul e vermelha.

Sobre a indumentária das mulheres do sertão, Koster afirma:

As mulheres dão uma impressão mais desalinhavada. Vestem apenas saia e camisa, sem meias e quase sempre sem chinelos. Quando saem de casa, o que raramente sucede, adicionam um grande manto branco, de tecido grosseiro, da terra ou vindo das manufacturas (sic) da Europa, e o sacodem sobre a cabeça e as espáduas. O par de sapatos é constantemente posto e carregado. [...] Antigamente, quero dizer antes de iniciar-se o comércio direto com a Inglaterra, os dois sexos vestiam tecidos rústicos de algodão, feitos no próprio país, e as saias eram tingidas com uma cor vermelha que se obtinha da casca da árvore coipuna, comum nas florestas e ainda hoje empregam essa cor para tingir os fios das redes de pesca, e dizem que esse processo aumenta a duração. (KOSTER, 1942, p. 204)

VER TAMBÉM:

Livro: Estrelas do couro: a estética do cangaço (2010)
Frederico Pernambucano de Mello



VER TAMBÉM:

Filme: Guerra de Canudos (1997)
Sérgio Rezende

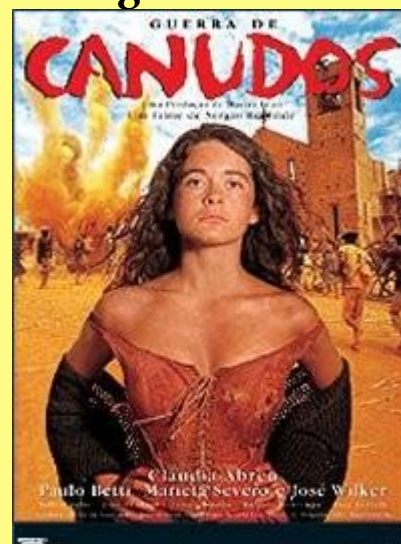


Figura 2: Mulata; Negra - Thomas Ender - 1817



Fonte: ENDER, 2000.

O pintor Jean-Baptiste Debret observou que os caboclos, “como os mulatos, adquirem facilmente os vícios da civilização” (DEBRET, 2008, p. 65). Podemos entender esses “vícios” como o processo de assimilação dos modos europeus pelas classes marginalizadas da população brasileira. O artista fez o seguinte registro sobre o grupo das mulheres forras:

[...] na classe das negras livres, as mais bem-educadas e inteligentes procuram logo entrar como operárias por ano ou só por dia numa loja de modista ou de costureira francesa, título esse que lhes permite conseguir trabalho por conta própria nas casas brasileiras, pois com o seu talento conseguem imitar muito bem as maneiras francesas, trajando-se com rebuscamento e decência. (DEBRET, 2008, p. 219)

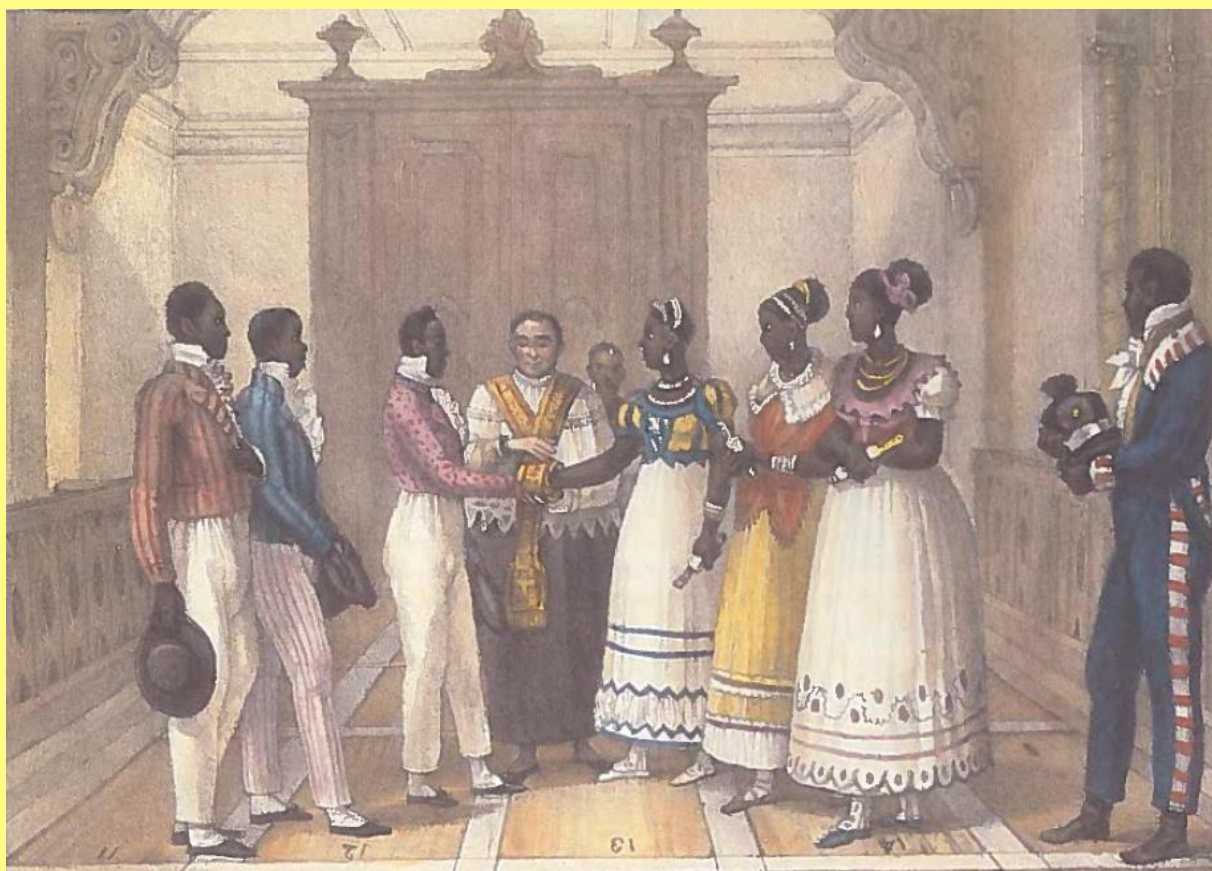
A inglesa Maria Graham, que esteve no Brasil entre os anos de 1821 e 1823, registrou em seu “Diário de uma viagem ao Brasil” o vestuário dos negros livres. Esse relato refere-se aos negros da cidade de Recife, mas nos permite refletir sobre as diferenças e semelhanças com a indumentária da capital. Graham fez a seguinte descrição:

O vestuário dos negros livres é igual ao dos portugueses nativos da terra: jaqueta de linho e calças. Nos dias de cerimônia, uma jaqueta de pano e um chapéu de palha compõem tanto um negro como um cavalheiro branco. As mulheres em casa usam uma espécie de camisola que deixa demasiado expostos os seios. Quando saem usam ou uma capa, ou uma manta; esta capa é frequentemente de cores vivas. (GRAHAM, 1990, p. 137)

QUE CALOR!!!

“A falta de adaptação do traje brasileiro ao clima prolongou-se, porém, ao século XIX. Acentuou-se, mesmo. Homens, mulheres e até meninos continuaram a vestir-se para a missa, para as visitas e para ir ao colégio como se um eterno luto de mães os obrigasse ao preto felpudo, espinhento e solene. A rodar em vitórias e cabriolés de almofadas quentes como as dos palanquins. Os homens, de cartola desde sete horas da manhã. Até os princípios do século XX os estudantes de Direito em São Paulo e em Olinda, os de Medicina no Rio e na Bahia, os médicos, os advogados, os professores, só achavam jeito de andar de cartola e sobrecasaca preta. Um ou outro chapéu-do-chile mais afoito branquejou no meio desse preto ortodoxo de cartolas. A transigência dos doutores e dos fidalgos com o clima tropical foi se fazendo debaixo para cima: pelas calças brancas. Desde meados do século XIX que começaram a usá-las na Bahia e no Recife os armazenários de açúcar ou de café, os altos funcionários públicos, os médicos, advogados, professores. De modo que o preto Calisto, apresentando-se aos seus alunos de cartola, sobrecasaca preta e calças brancas, apresentava-se ortodoxamente vestido: no traje por assim dizer oficial da classe alta e letrada do seu tempo.” (FREYRE, 1990, p. 415-416).

Figura 3: Casamento de negros escravos de uma casa rica - Debret



Fonte: ALENCASTRO; GRUZINSKI; MONÉNEMBO, 2001.

Com a queda do governo napoleônico, em 1815¹², Debret partiu para o Brasil, no ano seguinte, a convite de Joachim Lebreton (1760 - 1819)¹³, para fazer parte da “Missão Artística Francesa”¹⁴. Chegou ao Rio de Janeiro em 26 de março de 1816 com seus compatriotas. Vindos de Paris, os membros tinham, como objetivo inicial, lecionar na Academia Imperial de Belas Artes, graduando, assim, os primeiros arquitetos e pintores brasileiros com formação escolar regular. Na qualidade de professor de pintura histórica, Debret foi o grande expoente da “Missão Artística Francesa”¹⁵. Contudo, a procedência dessa última é questionada por autores, como Mário Pedrosa e Mário Barata, que defendem que os franceses vieram ao Brasil por iniciativa própria e depois foram acolhidos pelo então príncipe-regente de Portugal D. João.

Debret percebeu que era um hábito, nas casas ricas brasileiras, fazer as negras casarem-se de preferência com negros da mesma casa, mas sem contrariar as suas predileções. Tudo isso na esperança de prender todos à casa¹⁶. A cena acima retrata o casamento de três casais de negros escravos de uma casa rica.

¹² “Enquanto a França atravessava os Cem dias de Napoleão, Debret sofria a perda de seu único filho [Honoré, um jovem artista de 19 anos] e a separação da esposa. Além do abalo psicológico causado pela desestruturação familiar, sua carreira se viu prejudicada pelo retorno da monarquia dos Bourbon ao poder na França. Os artistas associados à figura de Napoleão não seriam bem-vindos entre os monarcas restaurados.” (LIMA, 2004, p. 15)

¹³ “Secretário perpétuo da classe de belas-artes do Institut de France desde 1803. Envolvido em problemas políticos, Le Breton (sic) atende ao pedido [supostamente de D. João VI] para organizar um grupo de artistas e mestres que pudessem instalar, no Rio de Janeiro, nova sede do império português, uma escola de artes e de ofícios. O grupo de artistas franceses se organiza sob sua direção.” (LIMA, 2004, p. 15)

¹⁴ Chegaram, ao Rio de Janeiro, a bordo do veleiro norte americano Calpe: Joachim Lebreton (1760-1819), chefe da missão; Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), pintor de paisagem; Auguste Marie Taunay, (1768-1824) escultor; Jean Baptiste Debret, (1768-1848), pintor histórico; Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), arquiteto; e Charles Simon Pradier (1786-1847), gravador. Todavia, a instalação da Academia só ocorreu em 1829 e apenas dois integrantes do antigo grupo da Missão tornaram-se professores, realizando um trabalho mais prolongado. São eles: Grandjean de Montigny e Jean Baptiste Debret. Posteriormente, juntou-se a eles os irmãos Marc Ferrez, escultor, e Zephirin Ferrez, escultor e gravador. (NAVES, 1996, p. 123)

¹⁵ BATTISTONI FILHO, 2005.

¹⁶ DEBRET, 2008, p. 452.

Segundo o pintor, a cena se passa na entrada da nave de uma igreja e os noivos estão sobre tábuas enumeradas que cobrem os túmulos*. Curioso pensar que a cerimônia não foi realizada dentro da igreja. Mas por quê? Esses escravos não eram dignos de celebrar suas uniões no interior da igreja?

Destaca-se na pintura as cores das vestimentas dos negros, ainda sem indícios do processo de acinzentamento. Apesar disso, podemos perceber alguns sinais de imitação, voluntária ou não, por parte desses negros para com os europeus. O colarinho alto descendo e formando um rico peitilho dos noivos, o leque embrulhado num lenço branco das noivas e o uso de meias e sapatos são alguns desses sinais.

Esse processo civilizatório das classes marginalizadas do Brasil oitocentista não foi incorporado naturalmente na sociedade. Ao contrário. Negras vestindo-se como mulheres brancas e negros de cartola, sobrecasaca, luva e bengala eram vaiados por moleques, também negros, inconformados com esses sinais de renúncia à classe servil. O historiador Otávio Tarquínio de Sousa encontrou no jornal “Nova Luz Brasileira”, do Rio de Janeiro, de 9 de março de 1830 a seguinte publicação:

[...] se aparecia no teatro, em camarote, um “cidadão homem de cor, livre” entravam brancos e supostos brancos “a espirrar” - “uso de Portugal para insultar os pretos”, esclarece o jornal - e “a gritar fora preto, fora carvão, ao que se ajuntam assovios e algazarras. (FREYRE, 2004, p. 524)

Gilberto Freyre destaca que práticas de incivilidade dessa espécie eram cometidas por frequentadores de teatros, gente da corte, que de maneira paradoxal se diziam altamente civilizados.

* O sepultamento de corpos em igrejas era muito comum à época. Porém, em 1830, “uma lei de salubridade pública proibiu a inumação dos corpos dentro das igrejas e estabeleceu a criação dos cemitérios no gênero dos da França” (DEBRET, 2008, p. 453).

Em sua estadia no Brasil, de 1816 a 1831, Debret afirmou ter visto uma indumentária anglo-portuguesa¹⁷ importada pela corte de Lisboa. Mas o pintor parece ter testemunhado o início da dominação da moda francesa¹⁸ ao fazer a seguinte declaração sobre o habitante do Brasil: “O luxo europeu o seduz: compraz-se em adotá-lo, e, nas capitâneas das províncias, não é mais estranho a nossos costumes. Nas reuniões brasileiras a dança e a música brilham entre elegantes toilettes imitadas da moda francesa mais recente” (DEBRET, 2008, p. 123).

¹⁷ DEBRET, 2008, p. 138.

¹⁸ Debret diz que o brasileiro tornou-se um “entusiástico apreciador da elegância e da moda francesa que, [...], em fins de 1831, a Rua do Ouvidor (Rua Vivienne, de Paris, no Rio) era quase inteiramente constituída de lojas francesas de todo o tipo, mantidas pela prosperidade de seu comércio” (DEBRET, 2008, p. 138).

Figura 4: Costumes do Rio de Janeiro- Johann Moritz Rugendas - c. 1825



Fonte: DIENER, P.; COSTA, M. de F., 2012.

Pintor, desenhista e litógrafo alemão, Rugendas nasceu em Augsburg, em 29 de março de 1802. Ele era filho de uma famosa família de pintores e de gravadores alemães e iniciou seus estudos com o pai, Johann Lorenz Rugendas, professor e diretor de uma escola de desenho em sua cidade natal¹⁹. Aos onze anos, Rugendas começou a trabalhar no ateliê de Albrecht Adam, amigo de seu pai e pintor oficial da corte milanesa²⁰. Em 1817, iniciou seus estudos na Academia de Belas-Artes de Munique e, aos dezoito anos, Rugendas assinou um contrato para participar da expedição científica do barão Georg Heinrich von Langsdorff como primeiro-desenhista.

Em 1826, Rugendas estava em Paris elaborando os quadros finais para as gravuras da “Viagem pitoresca através do Brasil”²¹. Àquela altura, o pintor já podia ser considerado “romântico”²². Suas obras, satisfizeram o público europeu que estava ávido por notícias sobre os países remotos. O trabalho pictórico de Rugendas foi muito apreciado e considerado um registro bastante fiel da natureza e da sociedade brasileira da época²³.

¹⁹ INSTITUTO MOREIRA SALLES. Johann Moritz Rugendas. Disponível em: <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/johann-moritz-rugendas>. Acesso em: 10 mar. 2020.

²⁰ AMBRIZZI, Miguel Luiz. Entre olhares – O romântico, o naturalista. Artistas-viajantes na Expedição Langsdorff. Dezenove e vinte. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes_mla.htm. Acesso em: 15 mar. 2020.

²¹ “Quanto às litografias de “Viagem Pitoresca através do Brasil”, surge um problema. O próprio Rugendas litografou apenas duas pranchas de seu livro e outros 22 litógrafos participaram da obra, o que confere [a ela] inclusive uma grande variação, de estilos e de qualidade. Como os desenhos originais do artista não se encontram à disposição para um cotejo, resta analisar aquilo que temos, levando em conta que, embora tenha havido infidelidades na passagem dos desenhos para as litografias, Rugendas afinal aprovou a obra, o que diz muito de sua concepção.” (NAVES, 1997, p. 129)

²² SLENES, 1995, p. 273.

²³ SLENES, 1995, p. 272.

O teórico Robert W. Slenes aponta um problema de autoria no texto da “viagem pitoresca” conferido a Rugendas. No final do século XIX, havia um dicionário biográfico alemão que atribuía a elaboração dos textos a Victor Aimé Huber, jornalista, escritor e amigo de Rugendas. O contrato firmado com a editora obrigava o pintor a submeter o texto em alemão junto com traduções do mesmo para o francês e o inglês²⁴.

Ele não conseguiu escrever o texto e logo se viu obrigado a delegar o trabalho a Huber, confiando-lhe ao mesmo tempo as sobreditas traduções. Huber, que já havia se preocupado muitas vezes com a situação da América do Sul [apesar de nunca ter estado lá], aceitou a tarefa com interesse e tratou especialmente das condições etnológicas e sociais gerais, que ele [Rugendas] descreveu nos primeiros capítulos com um genuíno prazer. (ELVERS, 1872 *apud* SLENES, 1995, p. 276)

O fato é que foi um constante trabalho de colaboração. Huber partiu da leitura das anotações de Rugendas, fazendo-lhe muitas perguntas. O jornalista realizara diversos estudos sobre a escravidão e se aproveitou deles ainda que nunca tivesse pisado em solo brasileiro.

A cena revela um jovem casal, supostamente namorados, e uma senhora à direita. A moça parece receber, às escondidas, o rapaz em sua casa, pois leva a mão à boca em sinal de silêncio. O rapaz parece estar pulando o cercado da varanda. Ele está abraçando à moça pela cintura, sinalizando intimidade²⁵. A senhora, que parece ser a ama da mocinha, faz final para que o casal entre no local. Aos fundos e na lateral esquerda da tela, há uma densa vegetação. Aos pés da senhora, há uma viola apoiada numa almofada. Rugendas intitulou essa

²⁴ SLENES, 1995, p. 276.

²⁵ “Tudo no Rio de Janeiro é mais animado, barulhento, variado, livre”. (RUGENDAS, [1835?], p. 129)

pintura de “Costumes do Rio de Janeiro”. Mas a quais costumes do Rio de Janeiro o pintor se refere²⁶?

O militar francês M. de la Flotte, esteve no Rio de Janeiro no século XVIII, por volta de 1757, e parece ter presenciado uma cena parecida com essa retratada por Rugendas:

[...] não há no mundo cidade onde as mulheres sejam mais livres, o que conseguem servindo-se dos mesmos meios utilizados para impedi-las de o ser. Como todas se escondem atrás de um véu e se vestem de preto, é impossível ao olhar mais penetrante distingui-las umas das outras. Assim, uma mulher, sob pretexto de ir à igreja, pode tranquilamente dirigir-se para um encontro amoroso sem ser reconhecida. Além disso, elas têm por hábito transformar em confidentes as velhas que as acompanham, velhas que segundo o desejo dos maridos, deveriam atuar como guardiãs da honra de suas esposas. (FRANÇA, 2012, p. 270)

²⁶ Além de “Costumes do Rio de Janeiro”, Rugendas pintou “Costumes de São Paulo” e “Costumes da Bahia”. Os professores da Universidade Federal de Mato Grosso Pablo Diener e Maria de Fátima Costa (2012, p. 476) acreditam que o pintor assumiu uma postura costumbrista com relação às imagens de seu álbum. Em outras palavras, Rugendas mostrou um interesse documental e se encarregou de representar fatos cotidianos e costumes (hábitos e trajes) dos lugares por onde passou.

A tradução do título da obra, da língua francesa para a portuguesa, nos leva a um problema semântico. Na edição francesa, Rugendas chama essa pintura de “Costumes de Rio de Janeiro”. A palavra francesa “costume” diz respeito à roupa, vestimenta²⁷. Na língua portuguesa falada no Brasil, a palavra “costume” também pode ter esse sentido, mas é usada majoritariamente referindo-se a usos, hábitos ou práticas geralmente observadas²⁸. Rugendas não direciona um texto explicativo para cada uma de suas pinturas, como Debret o faz. No caso de “Costumes do Rio de Janeiro”, o pintor parece estar mais preocupado em insinuar maliciosamente a conduta da mulher brasileira. Podemos supor que a mocinha retratada nessa prancha era uma prostituta. Sua postura de extrema intimidade diante de um homem, o vestido curto demais, o colo muito aparente e o uso de mitons²⁹ são sinais que nos permitem considerar essa possibilidade. Podemos divagar e criar diversas identidades para ela. A questão, aqui, parece ser o caráter inadequado do título da obra ou de sua tradução. Quando a cena retratada recebe o título, em português, de “Costumes do Rio de Janeiro”, tem-se a impressão de que o artista está dizendo para o seu público leitor que a cena retratada poderia ser vista corriqueiramente nas ruas do Rio de Janeiro. O que sabemos ser uma inverdade, diante dos diversos relatos dos viajantes estrangeiros sobre a vida reclusa da mulher brasileira nessa época.

²⁷ Se o artista quisesse referir-se aos usos, hábitos ou práticas do Rio de Janeiro, as palavras “usage”, “moeurs”, “coutumes” e “habitudes” seriam as mais adequadas.

²⁸ FERREIRA, 2001, p. 190.

²⁹ “Luvas abertas onde apenas o polegar é separado. Foram feitas em seda, pele ou tricô. [...] Entretanto, não devem ser confundidas com as mitenes, nas quais a primeira falange de cada dedo é coberta” (BOUCHER, 2012, p. 467). Atentamos para o fato de que as “damas” respeitadas daquela época, quando usavam luvas, eram aquelas às quais todos os dedos são cobertos.

Acerca da indumentária feminina, Rugendas fez o seguinte relato:

Na capital, a indumentária das mulheres varia de acordo com a moda. Entretanto, elas não gostam de mudar nem de tecido nem de cor, sendo os vestidos quase sempre de tafetá preto. O preto é também a cor da mantilha, sem a qual nenhuma mulher sai, em geral; elas usam flores frescas nos cabelos e na cintura e um lenço leve ou guirlanda, cujas cores variadas suavizam o que o vestido tem de demasiado sombrio. (RUGENDAS, [1835?], p. 131)

Esse enlutamento da indumentária feminina, citado por Rugendas e por M. de la Flotte, torna-se uma contradição quando são observadas as aquarelas rugendianas de plano geral.

VER TAMBÉM:

**Filme: Carlota Joaquina - a princesa do Brazil (1995),
de Carla Camurati**



Carlota Joaquina - a princesa do Brazil

Após os problemas da Era Collor, fase em que a produção de cinema no Brasil minguou assustadoramente, surge um longa-metragem para marcar o início da retomada do cinema nacional. Trata-se de “Carlota Joaquina: a princesa do Brazil”, de Carla Camurati, lançado em 1995.

A produção, muito mais que uma simples biografia da então futura rainha consorte de Portugal, revela de maneira caricata e ao mesmo tempo chocante, as idas e vindas da família real portuguesa no final do século XVIII e início do XIX. Diz-se caricata por conta da forma de atuação dos atores, que certamente foram influenciados pelas especulações existentes sobre a vida de seus personagens. É chocante, tendo em vista os absurdos de um sistema monárquico que já estava traçando o seu trágico futuro.

Feito com baixíssimo orçamento, a direção de arte do filme precisou improvisar, usando materiais financeiramente acessíveis. A partir disso, o que se vê é um conceito estético que se aproxima muito do teatral. O figurino é assumidamente alegórico. São usados materiais sintéticos, detectados por seu tom cintilante (a peruca vermelha do escravo, criado de Carlota, por exemplo). Pérolas leves (visivelmente de plástico) unidas por fios de nylon, bordados de miçangas, vestidos feitos de chita com estampas cujos motivos não são característicos daquele período. Em entrevista à estilista Diana Galvão, Emília Duncan (figurinista de “Carlota Joaquina, a princesa do Brazil”) fala sobre o figurino do filme: “Também é possível se fazer cinema com uma linguagem teatral. “Carlota Joaquina” é um exemplo. Os figurinos de “Carlota” possuem uma linguagem lúdica, teatral. É muito importante ressaltar que o figurinista não é um historiador das vestimentas! Se for preciso colocar um decote no vestido de uma cortesã do século XIX, quando as mulheres desta época só usavam decotes à noite, para que o público perceba o personagem, o figurinista irá colocá-lo, porque seu compromisso é com a narrativa, com a “temperatura do texto”!”

Justifica-se o exagero no traje não só pela influência teatral, mas pelo que, historicamente, tem-se conhecimento do que era usado no Brasil na passagem do século XVIII para o XIX. Nessa época, a mulher patriarcal, ao frequentar a igreja e as festas, desejava se destacar das mulheres de outra classe, de outra raça e, inclusive, dos homens. Assim, segundo Gilberto Freyre tal distinção se dava: “pelo excesso ou exagero de enfeite, de ornamentação, de babado, de renda, de pluma, de fita, de ouro fino, de joias, de anel nos dedos, de bichas nas orelhas”.

Deve-se destacar que, apesar de haver poucos recursos monetários, o figurino cumpre o seu papel de elemento fundamental na obra e consegue nos transportar à época. Os materiais, as cores, os bordados e as estampas estão distantes do século XIX. Especialmente as cores, que se diferenciam do preto e do cinzento mencionados por Gilberto Freyre, como foi citado acima. Apesar disso, a modelagem dos trajes está muito próxima do que é considerado fiel a esse período, de acordo com historiadores do vestuário. Sendo assim, a silhueta dos personagens tem um papel fundamental no contexto visual da obra.

Segundo o cineasta Frederico Fellini “A luz é a substância do filme e é porque a luz é, no cinema, ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, narrativa.” Partindo de tal conceito, identifica-se, em “Carlota Joaquina”, uma luz teatral, especialmente nas cenas internas que se passam na Espanha e em Portugal. A cenografia carregada de tons dourados em um ambiente iluminado por velas remete ao Barroco e conseqüentemente a um conceito estético teatral.

Por fim, deve-se aplaudir o filme, também, por possibilitar que produções nacionais posteriores pudessem contar com novas vias de financiamento, deixando de depender de leis federais. Viva o cinema nacional!

Figura 5 - Brésilien s'imaginant avoir rencontré son esclave fugitif - Paul Harro-Harring - 1840.



Fonte: Brasiliana Iconográfica. Paul Harro-Harring. Disponível em:
<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19345/bresilien-simaginant-avoir-rencontre-son-esclave-fugitif>. Acesso em:
27 jul. 2020.

Paul Harro-Harring, pintor, escritor, poeta e político radical, nasceu em 24 de agosto de 1798, em Ibensdorf, no Schleswig, então território dinamarquês e hoje uma cidade alemã. Era filho de um pequeno proprietário rural nas imediações do porto de Husun, em cuja alfândega, Paul começou a trabalhar. Mas a vida sedentária não o atraía e logo foi estudar pintura na Academia de Belas Artes de Dresden, especializando-se em pinturas de batalhas. Em 2 de maio de 1840 chegou ao Rio de Janeiro. Seus desenhos permitem-nos deduzir que visitou o litoral fluminense, tendo estado em Barra de São João e nas Ilhas de Sant-Ana, ao largo de Macaé. Em 1841, publicou “Tropical Sketches From Brazil” constando de 24 estampas produzidas durante a sua estada em território brasileiro. Morreu no dia 25 de maio de 1870 na Ilha de Jersey, Inglaterra. Escritor fértil, deixou muitos títulos tanto no gênero político, como no romance e também escreveu peças de teatro.

A pintura acima mostra um homem negro sendo apontado como um escravizado disfarçado de liberto. O homem branco da cena acredita ser seu escravo fugitivo. É sabido que os escravizados que fugiam, comumente, andavam calçados para parecer que eram forros.

A partir desta representação podemos pensar na função social dos sapatos naquele período. Debret relatou que, ao chegar ao Rio de Janeiro em 1816, era inevitável se espantar com o considerável número de sapatarias espalhadas pela cidade. Tal espanto dava-se diante do grande número de brasileiros que andavam descalços, segundo o pintor, cinco sextos da população carioca¹. Porém, esse paradoxo logo se explica quando levamos em consideração a qualidade das calçadas e o material de que eram feitos os sapatos. Os femininos eram confeccionados, segundo Debret, exclusivamente de seda. Seu esgarçamento era inevitável e, em poucos dias de uso nas calçadas de pedra da cidade, o delicado sapato já precisava ser renovado.

O olhar atento de Debret (2008, p. 208) identificou, até mesmo, as cores dos sapatos femininos. Branco, rosa e azul-céu. “A partir de 1832 acrescentaram-se o verde e o amarelo, cores imperiais e usadas na corte.” O pintor também relatou que, no geral, as brasileiras eram favorecidas por lindos pés*.

Charles Expilly, viajante francês contemporâneo de Debret, notou que no Rio de Janeiro “os escravos só usavam sapatos de seda quando acompanhavam os seus senhores. No resto do tempo, andavam descalços ou de sandálias.” (EXPILLY, 1863 *apud* ALENCASTRO; GRUZINSKI; MONÉNEMBO, 2001, p. 120). Pode-se dizer que tal observação serve de mote para a feitura desse capítulo. Estar calçado ou descalço implicava pertencer, ou não, a um grupo, uma classe, uma etnia e até mesmo uma condição de penitência. Luiz Felipe de Alencastro (1997, p. 79) argumentou:

[...] um escravo de ganho – dono de um pecúlio tirado da renda obtida para seu senhor no serviço de terceiros – podia ter meios para vestir calças bem-postas, paletó de veludo, portar relógio de algibeira, anel com pedra, chapéu-coco e até fumar charuto em vez de cachimbo. Mas tinha de andar descalço. Nem com tamancos, nem com sandálias. De pé no chão. Para deixar bem exposto o estigma indisfarçável do seu estatuto de cativo. Uma das astúcias dos escravos fugidos no Rio consistia em arranjar sapatos, calçá-los, e misturar-se aos negros e mulatos livres e libertos que circulavam pela cidade. Anúncio sobre fuga de escravo advertia: “anda calçado para fingir que é forro”. (ALENCASTRO, 1997, p. 79)

* Em 1898, o arquiteto Adolf Loos afirmou que os pés das classes privilegiadas no início do século eram pequenos por conta de não haver o costume da prática de esportes pedestres. Tal afirmação foi retirada de um texto publicado por Loos em 7 de agosto de 1898 na *Neue Freie Presse*, Viena.

O anúncio do qual Alencastro refere-se foi publicado no Jornal do Comércio, em 1850. A maneira como o autor constrói o seu discurso, vestindo elegantemente o negro, para finalmente revelar a nudez de seus pés, provoca-nos o choque desse paradoxo formado na junção de roupas ricas e pés descalços. Afinal, é quando tropeçamos nesses paradoxos que percebemos que estudar a indumentária brasileira exige, não só tropeços, mas alguns tombos.

OUTROS TEMAS A SEREM EXPLORADOS A PARTIR DA INDUMENTÁRIA:

Herança árabe

“Mas o ponto a destacar é a presença, não esporádica porém farta, de descendentes de moçárabes, de representantes da plebe enérgica e criadora, entre os povoadores e primeiros colonizadores do Brasil. Através desse elemento moçárabe é que tantos traços da cultura moura e mourisca se transmitiram no Brasil. Traços de cultura moral e material. Debbané destaca um: doçura no tratamento dos escravos que, na verdade, foram entre os brasileiros, tanto quanto entre os mouros, mais gente de casa do que besta de trabalho. Outro traço de influência moura que se pode identificar no Brasil: o ideal de mulher gorda e bonita de que tanto se impregnaram nas gerações coloniais e do Império. Ainda outro: o gosto dos voluptuosos banhos de gamela ou de “canao”; o gosto da água corrente cantando nos jardins das casas-grandes. Burton surpreendeu no Brasil do século XIX várias reminiscências de costumes mouros. O sistema das crianças cantarem todas ao mesmo tempo suas lições de tabuada e de soletração recordou-lhe as escolas maometanas. E tendo viajado no interior de Minas e de São Paulo, ainda encontrou o hábito das mulheres irem à missa de mantilha, o rosto quase tapado, como o das mulheres árabes. Nos séculos XVI, XVII e XVIII os rebuços e mantilhas predominam por todo o Brasil, dando às modas femininas um ar mais oriental que europeu. Os rebuços eram uma espécie de ‘dominós pretos’, ‘mantilhas fúnebres em que se andam amortalhadas muitas das beldades portuguesas’, como os descreveu Sebastião José Pedroso no seu Itinerário, referindo-se às mulheres do reino. E não esqueçamos de que nossas avós coloniais preferiram sempre ao requinte europeu das poltronas e dos sofás estofados, o oriental, dos tapetes e das esteiras. Em casa e até nas igrejas era sobre os tapetes de seda ou as frescas esteiras de piriri que se sentavam, de pernas cruzadas à mourisca, os pezinhos tapados pela saia. ‘Quando vão visitar’, informa um relatório holandês do século XVII, referindo-se às mulheres luso-brasileiras, ‘primeiramente mandam participar; a dona da casa senta-se sobre um belo tapete turco de seda estendido sobre o soalho e espera suas amigas que também se sentam a seu lado sobre o tapete, à guisa dos alfaiates, tendo os pés cobertos, pois seria grande vergonha deixar alguém ver os pés.’” (FREYRE, 1990, p. 220-221)

A indumentária das senhoras

“Muitas brasileiras, porém, tornaram-se baronesas e viscondessas do Império sem terem sido internas dos Recolhimentos: analfabetas, algumas; outras fumando como umas caiporas; cuspiendo no chão; e ainda outras mandando arrancar dentes de escravas por qualquer desconfiança de xumbergação do marido com as negras.

Isto no século XIX. Imagine-se nos outros: no XVI, no XVII, no XVIII. No XVIII esteve no Brasil uma inglesa que achou horrorosa a situação das mulheres. Ignorantes. Beatas. Nem ao menos sabiam vestir-se. Porque a julgar por Mrs. Kindersley, que não era nenhuma parisiense, nossas avós do século XVIII trajavam-se que nem macacas: saia de chita, camisa de flores bordadas, corpete de veludo, faixa. Por cima desse horror de indumentária, muito ouro, muitos colares, braceletes, pentes. As mocinhas ou meninotas não eram feias; notou, porém, Mrs. Kindersley que as brasileiras envelheciam depressa; seu rosto tornava-se logo de um amarelo doentio. Resultado, decerto, dos muitos filhos que lhes davam os maridos; da vida amorosa, banzeira, moleirona, dentro de casa; do fato de só saírem de rede e debaixo de pesados tapetes de cor - *modus gestandi lusitanas*, escreveu Barléus no século XVII; ou então de bangüe ou liteira; e no século XIX de palanquim e carro de boi. Algumas senhoras até nas igrejas entravam de rede, muito anchas e triunfantes, nos ombros dos escravos. Verdadeira afronta aos santos. Foi preciso que os bispos proibissem tamanha ostentação de indolência. ‘Por nos parecer indecente entrarem algumas pessoas do sexo feminino em serpentinas, ou redes, dentro da Igreja, ou capellas, proibimos o tal ingresso’, escreveu em pastoral de 19 de fevereiro de 1726 o bispo de Pernambuco, Dom Frei José Fialho. Aliás, a julgar pelas palavras de Dom Frei José contra os modos de as pernambucanas se vestirem, não trajavam elas tão amacadamente como as baianas de Mrs. Kindersley. Pelo menos o bispo viu nos trajos alguma coisa de diabólica: ‘Por vermos, não sem grande magoa do nosso coração, a profanidade com que se vestem as mais das pessoas do sexo feminino usando de modas e inventos diabolicos, admoestamos a taes pessoas que, nelles compreendidas, que se abstenham dos taes vestidos.’ Eram essas pernambucanas descentes das ‘grandes senhoras’ que o Padre Cardim conheceu no século XVI: mais ‘grandes senhoras’ do que devotas. Das senhoras de engenho que já no tempo do cronista dos *Diálogos* pintavam o rosto de vermelho. Descendentes das bonitas iaiás por amor de quem hereges holandeses abjuraram no século XVII da fé calvinista para abraçarem a católica.” (FREYRE, 1990, p. 345-346)

Falta de conforto e ostentação de luxo

“A carestia da vida sofriam-na, entretanto, os portugueses de preferência na sua vida íntima, simulando fora de casa ar e fausto de fidalgos. Em casa, jejuando e passando necessidades; na rua, ostentando grandeza. O caso do ditado: ‘Por fora muita farofa, por dentro mulambo só’. Clenardo retrata nas suas cartas os ‘faustos comedores de rabanetes que trazem todavia pelas ruas atrás de si maior número de criados do que de reais gastam em casa’. Tamanho era o luxo de escravos que alguns senhores se acompanhavam de um para levar-lhes o chapéu, outro o capote, um terceiro a escova para limpar o fato, um quarto o pente para pentear o cabelo. Mas toda essa opulência de roupa e criadagem na rua à custa de verdadeiro ascetismo dentro de casa. Esse brilho de vestuário à custa de verdadeira indigência na alimentação. Da falta absoluta de conforto doméstico. Ou então à custa de dívidas. Situação esta comum às Espanhas como mais tarde à América hispânica. Aos senhores de engenho do Brasil, por exemplo. Dos hispanos já generalizara em princípios do século XVI o historiador Guicciardini: ‘se têm o que gastar, levam-no sobre o corpo ou sobre a cavalgadura, ostentando mais do que possuem em casa onde subsistem com extrema mesquinha e tão economicamente que causa maravilha’. De outro humorista italiano, Lúcio Marineo, resta-nos idêntica observação: ‘Uma cousa não quero deixar de dizer: que a maioria dos espanhóis tem grande cuidado em vestir-se e em ataviar-se muito bem como gente de gastar mais no traje e nos atavios do corpo do que na alimentação e em outras cousas por muito necessárias que sejam.’ O mesmo observariam viajantes ingleses e franceses no Brasil dos séculos XVII e XVIII, onde ao esplendor das sedas e ao número excessivo de escravos raramente correspondia o conforto doméstico das nações do Norte da Europa. Dampier surpreendeu na Bahia, em fins do século XVII, casarões enormes, mas mal mobiliados. Causa de que os portugueses e espanhóis não fazem caso - anota ele. Daí as casas-grandes de senhores de engenho que viu no Brasil - todas de escasso mobiliário. E quadros na parede, raros - só numa ou noutra, mais requintada.” (FREYRE, 1990, p. 239)

O hábito da ostentação

“Presos à tradição peninsular muitos dos nossos avós menos opulentos sacrificaram o conforto doméstico e a alimentação da família e dos negros à vaidade de simularem grandeza. Uns cobrindo de jóias os santos seus padroeiros e as pretas suas amantes; outros ostentando sedas e veludos pelas ruas e igrejas. E os negros da lavoura, e às vezes até domésticos, mulambentos ou quase nus - sobretudo depois que o Tratado de Methuen tornou caríssimos 1 os panos em Portugal e no Brasil. O bispo de Pernambuco Dom Frei José Fialho chegou a recomendar aos reverendos párocos que proibissem de entrar nas igrejas negras seminuas; considerou-as em estado de ‘deploravel indecência’. ‘Tambem advertimos aos senhores de escravos não consintão que estas andem despidas como vulgarmente costumão mas sim cobertas com aquelle ornato que seja bastante para cobrir a provocação da sensualidade’. Isto em pastoral de 19 de fevereiro de 1726.

A 16 de agosto de 1738, em nova carta aos seus paroquianos, insistiu no assunto; desta vez não só reprovando nos senhores de escravos a desnudez de certas negras como o fato de outras ‘trazerem aberturas grandes nas saias, e que vulgarmente chamam maneiras’. Os enfeites ficaram proibidos ‘sob pena de excommunhão maior’.

Cem anos depois, os anúncios de escravos fugidos, do Jornal do Comércio, do Rio, e do Diário de Pernambuco, esclarecem-nos sobre a indumentária dos domésticos das famílias pernambucanas: uns ainda seminus, isto é, ‘só de tanga’; a maioria, porém, de ‘camisa de baeta encarnada e ceroula de algodão’; ou de ‘calça e camisa de estopa’; ou de ‘camisa de algodão grosso e calça de ganga’. Mulecas de vestidos de ‘panno da Costa com listras vermelhas’; pretas velhas de ‘vestidos de chita roxa, saia lila, preta por cima, panno da Costa azul com matames brancos, e lenço azul amarrado na cabeça’. Alguns negros de argola na orelha - ornamentação de sua terra que aqui lhes foi permitido conservar.

Le Gentil de la Barbinais escreveu que se não fossem os santos e as amásias os colonos, no Brasil, seriam muitos ricos. Mas todo dinheiro era pouco para fazerem figura nas festas de igrejas, que se realizavam com uma grande pompa - procissões, foguetes, cera, incenso, comédias, sermões, danças - e no adorno das fêmeas; de negras e mulatas cheias de balangandãs e tetéias de ouro.

Grandes comezainas por ocasião das festas; mas nos dias comuns, alimentação deficiente, muito lorde falso passando até fome. Tal a situação de grande parte da aristocracia e principalmente da burguesia colonial brasileira e que se prolongou pelo tempo do Império e da República. O mesmo velho hábito dos avós portugueses, às vezes guenzos de fome, mas sempre de roupa de seda ou veludo, dois, três, oito escravos atrás, carregando-lhes escova, chapéu-de-sol e pente. Na Índia encontrou Pyrard fidalgos lusitanos que se revezavam no uso de um só traje de seda - um fidalgo ostentando a seda nas ruas, dois permanecendo em casa em trajes menores. Ainda hoje se encontra no brasileiro, muita simulação de grandeza no vestuário e em outras exterioridades, com sacrifício do conforto doméstico e da alimentação diária. Os estudantes das escolas superiores foram até pouco tempo uma mocidade alimentada irregularmente, alguns passando fome do dia 15 até o fim do mês, e quase todos morando em repúblicas sem conforto nenhum - apenas redes penduradas das paredes, cabides para a roupa e caixões de querosene para os três ou quatro livros indispensáveis. Mas na rua, uns príncipes, de fraque e cartola; fumando charutos; ostentando amantes caras; andando de vitória.” (FREYRE, 1990, p. 440-441)

Traços da cultura indígena

“Algumas dessas preocupações profiláticas, disfarçadas às vezes, ou confundidas com motivos decorativos e devotos, permanecem em torno à criança brasileira. No Norte ainda é comum ver meninos cheios de tetéias penduradas ao pescoço - dentes de animais, figas de madeira ou de ouro, bentos e medalhas católicas, mechas de cabelo.” (FREYRE, 1990, p. 132)

Referências

ALENCASTRO; GRUZINSKI; MONÉNEMBO. **Rio de Janeiro, cidade mestiça: nascimento da imagem de uma nação.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BATTISTONI FILHO, Duílio. **Pequena história das artes no Brasil.** Campinas: Átomo, 2005.

BOUCHER, François. **História do vestuário no ocidente: das origens aos nossos dias.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 2008.

DIENER, P.; COSTA, M. de F. **Rugendas e o Brasil.** Rio de Janeiro: Capivara, 2012.

ENDER, Thomas. **Viagem ao Brasil.** Rio de Janeiro: Kapa Editorial, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio século XXI escolar: O minidicionário da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII: antologia de textos (1591 - 1808).** São Paulo: Unesp, 2012.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala.** Rio de Janeiro: Record, 1990.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano.** São Paulo: Global, 2004.

GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

KOSTER, Henry. **Viagens ao Nordeste do Brasil.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

LIMA, Valéria. **Uma viagem com Debret.** Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

NAVES, Rodrigo. Debret, o classicismo e a escravidão. *In:* NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira.** São Paulo: Ática, 2001. p. 41-129.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil.** São Paulo: Círculo do Livro S.A., [1835?].

SLENES, R. W. As provocações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas. **Revista de história da arte e arqueologia**, Unicamp, n. 2, p. 271 - 294, 1995/1996.