

# A obra de Jean-Baptiste Debret como fonte histórica para os estudos dos trajes usados no Brasil no início do século XIX

[ *The work of Jean-Baptiste Debret as a historical source for the studies of the costumes used in Brazil in the early nineteenth century* ]

Marli Gomes de Araújo<sup>1</sup>

João Paulo Pereira Marcicano<sup>2</sup>

Maria Sílvia Barros de Held<sup>3</sup>

**RESUMO** • O artigo apresenta uma visão da moda usada no Brasil no início do século XIX à luz da obra do pintor francês Jean-Baptiste Debret. Sua obra constitui um *corpus* iconográfico com litografias feitas a partir de suas aquarelas e pranchas que comporiam os fascículos de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Os trajes retratados por Debret foram analisados sob o olhar de historiadores da moda, concluindo-se que a moda usada no Brasil no período joanino e no Brasil de Pedro I seguiu as tendências europeias da época, o estilo Império e o estilo Romântico. • **PALAVRAS-CHAVE** • Debret; vestimenta; D. João VI; D. Pedro I; Brasil. • **ABSTRACT** • The

article presents a view of fashion in Brazil in the first decades of the nineteenth century in the light of the work of the French painter Jean-Baptiste Debret. His paintings constitute an iconographic corpus with lithographs made from his watercolors and canvas that would compose the collections of “Picturesque and historic voyage to Brazil”. The costumes portrayed by Debret are analyzed in contrast to the reports of the fashion historians, concluding that the fashion in Brasil in the Johannine Era and the D. Pedro Era followed the European trends of the time, the Empire style and the Romantic style. • **KEYWORDS** • Debret; clothing; D. João VI; D. Pedro I; Brazil.

Recebido em 14 de dezembro de 2018

Aprovado em 29 de setembro de 2019

ARAÚJO, Marli Gomes de; MARCICANO, João Paulo Pereira; HELD, Maria Sílvia Barros de. A obra de Jean-Baptiste Debret como fonte histórica para os estudos dos trajes usados no Brasil no início do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 74, p. 270-301, dez. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi74p270-301>

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

2 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

3 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil); Universidade de Lisboa (ULisboa, Lisboa, Portugal).

Variadas são as fontes utilizadas pelos historiadores para estudo e reconstituição de vidas e fatos passados: fontes imateriais; fontes visuais, como pinturas, gravuras, filmes e fotos; fontes materiais, vestígios de civilização, como monumentos, utensílios diversos, vestimentas e outros (REIS, 2000). A vestimenta tem despertado interesse de estudo para a historiografia, tomando-se a premissa de que a roupa é um objeto dotado de significados individual e social que acompanham as primeiras civilizações humanas, estando inserida em culturas diversificadas.

Nesse sentido, a história da vestimenta é intrínseca à história humana, o que a configura como mais um campo de estudo da historiografia, denominado História do Vestuário. Muitos historiadores recorreram aos trajes como fontes históricas para estudo de civilizações e sociedades antigas, dado o intercruzamento de elementos simbólicos que possibilitam identificação social e individual em uma época específica. A partir do reconhecimento do vestuário como fonte histórica, pesquisadores têm voltado seus olhares para os estudos da indumentária como fonte material para estudos da própria história, da sociologia e do comportamento humano, abrangendo áreas diversas como a psicologia e a psiquiatria, permeando questões sociais, políticas, econômicas e religiosas.

Havendo raras fontes de vestuário da chegada da Corte portuguesa ao Brasil, a obra de Debret colabora com os estudos da vestimenta usada no Brasil naquele período. De acordo com Borges (2003), professora pesquisadora na área de iconografia, historiadores consonantes com o pensamento da escola metódica têm utilizado imagens visuais conjuntamente com o texto escrito em suas pesquisas. Além de confirmarem os documentos escritos, as imagens ajudam a entender as fontes textuais. Dessa forma, as imagens como fonte de pesquisa histórica apenas confirmam os documentos escritos.

Em Reis (2000), vê-se que os *Annales* foram engenhosos com relação às fontes históricas, posto usarem escritos de todos os tipos e, inclusive, objetos, utensílios, pinturas, fotografias e outros analisados com novas técnicas que não eram tradicionalmente usadas na pesquisa histórica. Nesse prisma, a história podia ser feita com todos os documentos considerados sinais da passagem do homem em determinado tempo e local.

Panofsky (1976) propôs um método que pode contribuir grandemente em uma

análise sistemática de fontes imagéticas em pesquisa histórica, em que a iconografia e a iconologia são, normalmente, usadas na história da arte para estudar o significado das obras de artes. Em seu método, na análise de uma obra de arte podem-se distinguir três níveis: tema primário ou natural, que consiste na identificação das formas puras, relações mútuas e motivos artísticos; tema secundário, que depreende as histórias e alegorias – a ligação do tema artístico com assuntos e conceitos constitui a iconografia; e significado intrínseco ou conteúdo, no qual a análise de atitude de uma nação, período, classe, convicções religiosas e filosóficas sob a ótica do artista constitui a iconologia.

Na presente pesquisa, as imagens de Debret foram utilizadas como fonte de pesquisa para a História do Vestuário, analisadas parcialmente à luz da iconografia e da iconologia propostas por Panofsky (1976). As imagens aqui apresentadas para análise, em sua maioria, acompanham textos descritos do pintor, cuja importância é destacada em Borges (2003).

Como fonte histórica visual, a iconografia de Debret tem adquirido respeito para os estudos da sociedade brasileira do século XIX, sendo analisada por variados prismas sociais. Dias (2006) analisa os retratos de D. João VI e D. Pedro I contrapondo as imagens dos retratados para verificação de suas descrições físicas a fim de detectar os modelos empregados pelo artista francês. Para isso, tomou como parâmetro a formação francesa de Debret e as relações dessa formação com os fatos históricos sobre os dois importantes momentos políticos da história brasileira, a Monarquia e o Primeiro Império no Brasil. Para a autora, o trabalho de Debret se traduz em uma “composição narrativa que transmite uma mensagem histórica”.

Mott (1979) analisa cerca de 80 obras de autores que estiveram no Rio de Janeiro entre 1800 e 1850, destacando dados das crianças negras vindas da África ou nascidas no Brasil, e dentre essas obras analisadas encontra-se a de Debret. A autora transcreve diversos trechos dos relatos do pintor e também reproduz duas aquarelas que auxiliam no entendimento dos relatos. Monteleone (2016) investigou os trajes usados no Rio de Janeiro do século XIX e recorreu a duas aquarelas de Debret para estabelecer a moda usada pelos escravos de famílias ricas e mulheres da sociedade. Viotti (2016) faz uso de relatos de Debret, dentre outros autores, para caracterizar os trajes usados pelos escravos nos séculos XVIII e XIX.

Embora a iconografia de Debret seja usada como fonte visual para estudos históricos e sociais, observou-se, na revisão de estudos existentes sobre os trajes em Debret para este artigo, que as poucas abordagens relacionadas à vestimenta no Brasil do início do século XIX restringiram-se aos trajes de escravos e aos trajes reais de D. João VI e de D. Pedro I. Assim, esta pesquisa pretende contribuir para os estudos dos trajes usados no Brasil do início do século XIX, tendo como parâmetro os registros das roupas nas obras do pintor, considerando a diversidade de tipos sociais descritos nos relatos e retratados em aquarelas por Debret.

Jean-Baptiste Debret (1768-1848) chegou ao Brasil em uma comitiva de artistas franceses para a Missão Francesa, os quais foram especialmente contratados pelo príncipe regente português para, além de outras missões, registrar o cotidiano e os momentos solenes da Família Real no Brasil. As cenas criadas por Debret carregam marcas dos seus quinze anos de presença no Brasil, de 1816-1831. Sua obra constitui

um *corpus* iconográfico com litografias feitas a partir de suas aquarelas e pranchas, que comporiam os fascículos de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*<sup>4</sup>, os quais se traduzem em relato e interpretação do Brasil, segundo a ótica do artista francês. As imagens coletadas são testemunho visual das cenas urbanas vivenciadas durante a permanência do pintor no Rio de Janeiro.

Lima (2004, p. 18) ressalta que a obra de Debret não pode ser analisada como representação fiel dos fatos, como se procede no realismo naturalista, mas, como pintor que seguia os modelos neoclássicos, pelo “realismo empírico, em que a observação é o início do processo de composição. Poder testemunhar o fato que dá origem ao quadro, eis o elemento legitimador do realismo neoclássico”. Acrescenta Lima (2004, p. 20) que Debret “seguiu os princípios de uma pintura que precisava trazer em si a força do testemunho”, por isso que suas imagens são acompanhadas de textos, e “deixa clara em suas imagens a sugestão de veracidade das cenas. Trata-se, portanto, de reconhecer a sua verossimilhança, mais do que a de um realismo de cunho naturalista”.

Debret (1989, p. 24), na condição de pintor histórico, como ele próprio se intitulava e afirmou: “cheguei ao Rio de Janeiro na qualidade de pintor histórico” –, é reconhecidamente um dos primeiros pintores a retratar o início da sociedade brasileira. Anterior a Debret e de acordo com Levy (2018), ainda no período colonial, as pinturas tinham caráter religioso e os retratos eram parcos, já que a produção de retratos dependia da situação econômica da família. Além disso, a maioria dos retratos era do sexo masculino; o segmento feminino apenas apareceu nos retratos com o surgimento dos salões da alta sociedade brasileira.

O artista não só pintou retratos da Família Real e das damas da Corte, mas também da sociedade em geral. Lima (2004, p. 39) define que “tudo surge do fino traço de Debret, preenchido pelas cores suaves e diluídas da sua aquarela”. A partir da sua experiência de pintor histórico e sua cautelosa observação, com testemunho histórico o francês registrou o cenário urbano do Rio joanino e seu conjunto arquitetônico, bem como o dia a dia de variados grupos sociais que habitavam a cidade, considerando sua diversidade, revelando aspectos físicos, hábitos, costumes, práticas diárias e, inclusive, os trajes em voga à época.

Reitera-se, aqui, que os trajes e acessórios usados no Brasil até a década de 1830 procediam da moda europeia, já que ainda não se podia falar em moda brasileira no século XIX. Esta, com traços próprios, foi criada no século XX, por volta de meados da década de 1940, informa Neira (2008). Embora não houvesse moda brasileira no período, o termo moda já era usado no Brasil. Efetivamente, o termo, como é entendido até os dias atuais, é versado desde a segunda metade do século XVIII em revistas femininas europeias. A primeira revista feminina que apresentou o termo e gravuras de roupas foi a britânica *Lady's Magazine* (1770-1837). Na França, o termo e o conteúdo análogo podem ser verificados na revista *Journal des dames et des modes*, de 1798.

O historiador de moda James Laver (2008) ressalta que o termo, na verdade, já era utilizado em 1666 por Samuel Pepys, que escreveu em seu *Diurnal* sobre a moda do rei

---

4 *Voyage pittoresque et historique au Brésil* – título original.

Carlos II. Ainda a esse respeito, Craik (1994, p. 205), professora pesquisadora da área de têxtil e moda na Universidade de Melbourne, Austrália, revela que o termo já era reconhecido no século XV na Corte de Carlos VII, para o qual foi solicitada a criação de um ministério para a moda, tamanha era sua relevância na Corte desse período.

A moda europeia chegava e reinava no Rio de Janeiro desde a chegada da Corte de D. João VI, padrão copiado pelas elites das principais províncias do Brasil. Poucas mudanças, quando eram efetivadas, destacavam os costumes regionais pela ornamentação, conforme observado em desenhos e pinturas de artistas como Johann Moritz Rugendas, em *Costumes de São Paulo*; de Charles Landseer, com as pinturas *Woman of Pernambuco* e *Figures of St. Pauls* 1822; de Henry Chamberlain, *A pleasure Cart* –1822, dentre outras pesquisadas na *Brasiliana Iconográfica*.

É importante ressaltar que, nas telas de Debret, a maior representação social concentra-se nos negros, já que estes aparecem em grande escala no cenário populacional da cidade. Mesmo assim, o pintor registrou a indumentária em todas as classes sociais, como a vestimenta dos escravos e cidadãos comuns, os trajes de gala da Corte, o traje real, o imperial, dos religiosos, da guarda real, dos ministros, entre outros. Posto isso, toma-se a obra do pintor como fonte visual para análise dos trajes usados no Rio de Janeiro nas primeiras três décadas do século XIX, mais precisamente até 1829, ano do segundo casamento do imperador D. Pedro I.

Esse período coincide com as grandes mudanças registradas na História do Vestuário, que por sua vez colidem com o período dos principais eventos sociais franceses que refletiram na Europa de 1789 à década de 20 dos anos oitocentos. Dessa forma, a pesquisa considerou a contextualização da indumentária nas mudanças sociopolíticas do Brasil advindas da Europa após a Revolução Francesa, as quais resultaram na chegada de D. João VI ao Brasil, quando, então, chegaram os novos estilos europeus de roupas, bem como foi criada a sociedade brasileira, até então considerada insípida.

Na sequência, como desdobramento desses fatos, também foram analisadas as pranchas do período do Primeiro Reinado, o governo de D. Pedro I, já que esses registros apresentam importantes alterações comportamentais da sociedade advindas da Independência do Brasil e do segundo casamento de Dom Pedro I, último evento solene dessa primeira fase do Brasil Império. A análise da obra de Debret desses grandes momentos permitiu a verificação da correlação das roupas com esses episódios e a conseqüente ruptura dos padrões sociais antigos e a instauração de novas regras e padrões que convergiam para as características da nova nação. Os estilos aqui analisados que correspondem aos dois grandes momentos históricos brasileiros são o Império: Pós-Revolução Francesa e chegada de Dom João VI; e o Romântico: Pós-Independência do Brasil.

A fim de entender os aspectos e estilo dos trajes em voga à época nessa fase, faz-se necessário retomar importantes acontecimentos que antecederam à reforma social que afetou o homem como um todo. O principal evento desse período, a Revolução Francesa, culminou em importantes transformações sociais que reverberaram também na indumentária do final do século XVIII e das três primeiras décadas do século XIX. Isso significa que não se deve considerar a contagem cronológica do final de um século para o início do século seguinte, já que a inspiração para as

mudanças nos modelos das roupas não possui uma linha divisória entre os séculos, mas sim a clara menção de datas por acontecimentos sociais ocorridos entre 1789 e 1830, o que corrobora a intrínseca relação da vestimenta com os eventos franceses e, consequentemente, mudanças nos padrões sociais.

Os registros dessas mudanças na vestimenta ratificam o esclarecimento do renomado historiador Arnold Hauser (2003), segundo o qual o século XIX iniciou-se, de fato, a partir de 1830 devido ao grande número de acontecimentos sociopolíticos que ecoaram até as primeiras décadas desse século. Ainda que não se deva considerar a História do Vestuário por datas rígidas e cronológicas, preconizaram-se, neste artigo, as célebres pesquisas na área do historiador Carl Köhler (2005).

Köhler (2005) ratifica que as roupas acompanharam o período das manifestações e revoluções de 1786 a 1830, ou seja, os novos modelos de roupas surgiram na Revolução Francesa e obtiveram pequenas mudanças até 1830, quando a moda toma outro rumo e ganha novas alterações até o final da Era Oitocentista, sempre acompanhando as mudanças sociais. Cronologicamente, na História do Vestuário, as importantes mudanças no século XIX foram classificadas em Império, Romantismo, Vitoriana e *Belle Époque*.

O primeiro período da grande transformação da indumentária ocorreu com o declínio da aristocracia francesa, quando os ideais dessa classe foram derrubados e difundiu-se grande repúdio aos ricos, dando início à caça aos aristocratas, que precisaram despojar-se de todo o luxo e extravagância com o intuito de se misturarem ao povo e não serem reconhecidos. Para obterem êxito no disfarce, os ricos abandonaram todo o luxo e extravagância do estilo Rococó – estilo anterior ao Império – e adotaram o máximo de simplicidade nas roupas, já que objetivavam ser reconhecidos como cidadãos comuns. Segundo Köhler (2005), o apego à vida fez os aristocratas e ricos saírem às ruas vestidos como operários e jacobinos, cuja identificação se dava pelo uso de pantalonas azuis, jaqueta curta e gorro vermelho.

Como a palavra de ordem era a simplicidade total e ostentar não era um ato republicano, os modelos neoclássicos foram escolhidos para reportar esse período, dando início à primeira classificação histórica, o estilo Império, permanecendo até a década de 20 do século XIX. Esse estilo influenciou sobretudo o guarda-roupa feminino, cuja peça de maior destaque foi a túnica, peça que eliminou as vestes de baixo e colocou à mostra peito e braços. Para se conseguir o efeito dos trajes neoclássicos, os brocados e os vivos tecidos luxuosos deram lugar aos tecidos finos, claros e pálidos com cores claras, como a cor branca e a rosa-claro, em musselina ou cambraia para o dia a dia e em seda para ocasiões festivas (CHATAIGNER 2010). Esse modelo pode ser descrito como uma camisola solta de cintura alta até a região abaixo do busto, decote quadrado e comprimento até as canelas, sendo usado com sapatilhas. Para acompanhar o modelo, entram em moda as luvas longas e os variados estilos de xales (KÖHLER, 2005).

Devido à leveza do tecido, o estilo era adequado ao clima brasileiro e foi difundido e amplamente usado pelas damas da Corte, Dona Leopoldina e Dona Carlota, registrado por Debret nos momentos solenes da Corte, como analisado nas pranchas da chegada de Dona Leopoldina ao Brasil, da coroação de Dom João VI e em outros

eventos solenes. Os cabelos femininos eram penteados à moda grega e usavam plumas de avestruz presas como ornamento de cabeça.

O vestuário masculino, após o luxo do Rococó e o exagero nos trajes simples à época de caça aos aristocratas, volta ao normal. Os modelos permanecem por mais tempo, a sobriedade das cores primárias dita as regras no estilo masculino e os trajes passam a ter cortes impecáveis e de muito bom gosto. Enquanto o guarda-roupa feminino segue influenciado pelos ideais franceses, o masculino segue os padrões ingleses ditados pelo costureiro britânico Beau Brummel, cujo estilo privilegiava a sofisticação do modelo inglês de caça, composto de tipos de casacos variados, casacas de golas altas, fraques, coletes de cetim ou seda. Por baixo, usavam camisas impecáveis de tecido fino, como a casimira, com colarinho duro e pontas viradas para cima em direção ao rosto. Ao redor do pescoço, Laver (2008) esclarece que se usava o *plastron*, um lenço amarrado ao pescoço cuja sofisticação se concentrava nos nós que contribuía para o aspecto dândi de arrogância, uma das principais marcas dos dândis.

Para completar esse estilo dândi, o guarda-roupa masculino acompanhava calções justos usados com botas de cano alto de montaria ou meias de seda com *scarpins* e calças compridas impecáveis, as *pantalons*. Procurava-se usar as roupas bem justas ao corpo, sem nenhuma ruga, sobretudo os calções. Como acessórios, usavam bengala, cartola ou o chapéu bicorne.

O historiador Köhler (2005) acrescenta que os calções foram aperfeiçoados; eram muito justos e, com a nova moda que introduzia o uso de botas, as fivelas que os prendiam cederam lugar às fitas e laços. Em 1800, com a adesão das botas de cano alto, os calções tornaram-se mais compridos, ficando a parte de baixo escondida nas botas, como se verá na gravura de D. Pedro I. Os calções foram aos poucos substituídos pelas calças, mas foram usados até 1830, quando saíram definitivamente da moda. Em relação às botas, sobretudo a de cano alto, é importante ressaltar que seu uso, em conjunto com a casaca inglesa, foi padrão colocado em evidência pela Revolução Francesa e foi uma tendência amplamente adotada no guarda-roupa masculino.

Corroborando com o historiador Laver (2008), Debret (1989) registra o uso da moda Império no Brasil com a retratação das damas da Corte e a importância do uso de luvas longas com vestidos de mangas curtas, sobretudo quando usados durante o dia, conforme as gravuras representadas nas figuras 1, 2, 3, e 4. Na Figura 1, Debret registrou o desembarque da princesa Leopoldina vestida em um modelo de seda branca, mangas curtas, com a parte posterior em rosa. Conforme os padrões da época, a princesa usava ornamento de cabeça com plumas e luvas brancas até os cotovelos. Interessante observar na gravura que, à exceção da Imperatriz, que usa plumas brancas como adorno de cabeça, as demais damas usam as vermelhas.

O uso de plumas vermelhas deveria ser prática comum em cerimônias importantes, já que o historiador francês descreve as mesmas cores de adornos de cabeça também na festa de aclamação de D. João VI: “Via-se a Rainha, em primeiro lugar, mais perto do trono; em seguida a princesa real e mais adiante as princesas filhas do rei; todas essas senhoras usavam penas vermelhas, à exceção da princesa real, que as usava brancas” (DEBRET, 1972, v.3, p. 60). Embora Braga (2005) traga as cores claras como as preferidas, na tela de Debret nota-se a cor vermelha em

evidência, principalmente nos trajes das damas da Corte, à direita da imperatriz, em uma composição de vermelho e azul, cores da realeza portuguesa segundo o pintor.



**Figura 1** – Desembarque da Princesa Real D. Leopoldina. Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 84)

Com a passagem do Brasil em 1815 à categoria de reino (Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves), em 1818 Dom João VI foi aclamado rei no Rio de Janeiro e Dona Carlota Joaquina, rainha do Reino Unido. A litografia de Debret traz o traje de Dona Carlota para a sua aclamação, cujo modelo seguia os padrões da época com formato cônico, decote quadrado, comprimento às canelas, bordado no barrado, mangas curtas e luvas longas brancas, conforme Figura 2.

Como explicado anteriormente, o vermelho e o azul no traje de D. Carlota representavam as cores da tradição portuguesa. Nota-se também que, no geral, conforme análises das gravuras e aquarelas, à época de D. João VI as mulheres usavam plumas vermelhas como adorno de cabeça, como já mostrado na Figura 1, gravura da chegada de D. Leopoldina ao Brasil. De acordo com Italiano et al. (2015), o traje compunha-se de blusa, saia e um manto. A saia é costurada no corpo, na altura abaixo do busto, onde o manto também é preso. O manto começa, então, pela parte da frente e é amarrado no centro das costas.



**Figura 2** – Retrato de corpo inteiro de D. Carlota Joaquina com vestido usado na sua aclamação como rainha do Reino Unido, em 1818. Fonte: Debret (1989, p. 142)

O traje de gala que D. Leopoldina usa na coroação de Dom Pedro I, gravura representada na Figura 3, acompanha capa real em verde com bordado dourado. O vestido vem na cor branca com detalhes em verde e dourado, cintura alta abaixo do busto, decotado e mangas curtas. O modelo do traje data de 1818, ainda moda Império, mas com alterações para o modelo cônico, não totalmente solto como era no início do século XIX.

O historiador inglês da moda James Laver (2008) esclarece que essa transformação se deu após a Batalha de Waterloo, 1815, quando os vestidos perdem a característica clássica, adquirindo aspectos da moda seguinte. Sendo o modelo em mangas curtas, acompanha luvas brancas e longas. Debret, em seu texto explicativo, destaca o elaborado adereço de cabeça, imprescindível para as damas da alta sociedade.



**Figura 3** – Traje da Corte de S. M. I. Carolina Leopoldina, primeira Imperatriz do Brasil. Fonte: Debret (1989, p. 142)

Esse vestido de Dona Leopoldina foi pintado primeiramente em aquarela (Figura 4), na qual o pintor desenhou detalhes do traje composto de vestido, manta real, luvas e adereço de cabeça – plumagem branca com pontas em verde. Ao lado da pintura aquarelada, à direita, Debret faz questão de colocar o esboço do manto da princesa; à esquerda, os desenhos da capa da Imperatriz, descrevendo a riqueza dos detalhes do bordado dourado evidenciando os ramos de trigo. Essa aquarela foi posteriormente transformada em uma litografia da obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.



**Figura 4** – Aquarela do traje da Imperatriz Leopoldina. Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 330)

Na obra *Dom João VI no Brasil*, o historiador Oliveira Lima (1945) descreve que havia poucos momentos para as mulheres de posses mostrarem seus luxuosos trajes. Os eventos solenes e as procissões religiosas eram uma das únicas oportunidades que as mulheres tinham em exibir suas vestimentas e elegância. Tamanho era o espetáculo que o historiador chegou a comparar as procissões com as corridas de Longchamps em Paris, local onde as mulheres estreavam novos vestidos e novas galas.

Durante esses eventos, Lima (1945, p. 1.003; 1.022) também descreve que nas janelas das casas “se debruçavam princesas e damas da corte com turbantes de gaze, diademas de brilhantes e grandes plumas no toucado [...]. Vestiam-se as senhoras com seda, decotadas à luz do dia e pesadas de joias”. A descrição fornecida pelo historiador conflui com a representação das vestimentas da Corte na aquarela de Debret (1972, v. 3, p. 235) intitulada “Vestimentas das damas de honra da corte”, conforme Figura 5 e seu texto descritivo.

No texto dessa aquarela, Jean-Baptiste Debret explica a adoção do verde e amarelo nos trajes da Corte. Símbolos do Império, essas cores também foram adotadas na decoração dos ambientes reais. Até então, as cores usadas eram o vermelho e o azul, símbolo do reinado português, portanto, de D. João VI. A plumagem usada como adorno na cabeça, antes vermelha, passa a ser branca. Nesse sentido, a representação dos trajes nas aquarelas e gravuras e o realce às suas descrições evidenciam que as roupas constituem marca histórica das grandes mudanças ocorridas no Brasil com a chegada de D. João VI e sua posterior

aclamação em terras brasileiras, bem como as mudanças advindas da Independência e o nascimento do espírito nacionalista, representado nas cores da jovem pátria.

O pintor francês dispensa especial atenção às novas cores e bordados dos trajes usados na ocasião da coroação de D. Pedro I, como se pode ver na Figura 5 e na descrição abaixo:

Junto ao trono de D. Pedro I, o verde e o amarelo, símbolo do novo império brasileiro, sucederam as cores nacionais brasileiras: o vermelho e azul. As penas vermelhas das princesas reais cederam às penas brancas de ponta verde a honra de coroar o diadema da Imperatriz Leopoldina; as demais damas da corte usavam penas todas brancas, e a combinação de ouro e verde aparecia somente na composição de seu turbante, juntamente com o manto verde bordado a ouro e a saia branca bordada de prata que constituíam a vestimenta de gala para os dias solenes. (DEBRET, 1972, v. 3, p. 235).



**Figura 5** – Vestimenta das damas de honra da corte. Fonte: Debret (1989, p. 162)

O guarda-roupa masculino joanino acompanhava o estilo inglês de caça em voga na Europa, adotados após a Revolução Francesa. Nas gravuras das figuras 6 e 7, respectivamente, Debret registra Dom João em seu traje de gala, usado exclusivamente no dia de sua aclamação, e em seu traje do dia a dia. Em ambos os momentos, D. João usa calções presos abaixo dos joelhos, meias de seda branca e *scarpins* pretos com fivelas. Embora as botas de equitação tivessem entrado na moda e fossem aderidas pelos homens, os indivíduos mais tradicionais preferiam os *scarpins* para uso formal e à noite, conforme determinava a regra social.

Apesar de Braga (2005) esclarecer que os culotes ou calções tenham sido substituídos pelas calças compridas, o historiador Carl Köhler (2005) elucida que, mesmo com a chegada destas, os calções ou culotes continuaram em uso até 1830, quando então saíram de moda. Os calções foram melhorados para o uso com botas de cano alto, tornando-se mais compridos para usar por dentro das botas, mas continuavam bem justos, embora conservando a modelagem da última década do século XVIII.

Italiano et al. (2015) apontam que os calções possuíam uma abertura com aba frontal e, nas costas, uma tira com fivela para ajuste da largura. Abaixo dos joelhos também havia uma tira para ajuste de largura, conforme mostram as gravuras das figuras 6 e 7.

É importante destacar, na Figura 6, os ricos detalhes do traje real, caprichosamente registrados por Debret, cujo texto descritivo relata os pormenores do manto real, elogiando o luxo, o bom gosto e a precisão da confecção do traje:

Os brasileiros admiravam D. João VI vestido pela primeira vez com o soberbo manto real de veludo carmesim semeado de castelos e quinas, emblemas das armas de Portugal e guarnecido com a esfera celeste, emblema do Brasil; o manto era seguro por uma presilha de brilhantes [...]. O manto real que vimos em casa de pessoa de confiança encarregada de sua guarda, pareceu-nos de uma execução tão perfeita quanto os europeus. Tem a forma de um manto de cauda com gola dobrada; é de veludo vermelho forrado de pano prateado. Magnífica presilha enfeitada de enormes diamantes fecha o manto no peito. O fundo de veludo vermelho enriquece-se, à maneira espanhola, de quantidade de pequenos escudos alternados, acessórios emblemáticos de três reinos unidos: a torre bordada a ouro, a esfera celeste também bordada a ouro sobre o fundo azul-celeste e o escudo de igual fundo sobre o qual se veem as cinco quinas. Uma larga barra ricamente bordada contorna o enorme manto e ostenta de um modo agradável para o espectador, o ouro, a prata e as pedras de aço polido aplicadas com toda a perfeição da agulha nesse veludo e no pano de prata do forro. (DEBRET, 1972, v. 3, p. 59).



**Figura 6** – Retrato de Dom João VI. Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 78 )

Italiano et al. (2015) esclarecem que o modelo da casaca usada por Dom João na gravura da Figura 7 era ainda ao estilo dos casacos do século XVIII. O abotoamento era um detalhe importante para a casaca; os botões eram dispostos na parte frontal, cujas casas maiores evidenciavam a função única de ornamentos, posto que a casaca fosse fechada por colchetes frontais. A parte de trás é composta por uma saia pregueada.



**Figura 7** – Dom João VI. Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 79)

Ao pintar o retrato do Imperador Pedro I (Figura 8), Debret evidencia o momento político do Brasil destacando as mudanças de cores nos trajes da Corte e a mudança de estilo no traje imperial de D. Pedro. Para o pintor, o espírito nacional estava representado não só nas cores que traduziam o espírito de nacionalidade, mas também nos detalhes de fundo do manto imperial, como os desenhos e a seda no forro do manto. Também o palácio, por ocasião do importante evento, estava ricamente decorado, “cujos detalhes de gosto moderno exibiam muito ouro, dominando com elegante magnificência a cor verde” (DEBRET, 1972, v. 3, p. 74).

Debret descreve que D. Pedro I vestia seu uniforme militar, revestido de todas as insígnias imperiais. Por cima do uniforme, o manto do imperador apresentava nova modelagem, diferente dos convencionalmente usados nos reinos europeus e do manto de D. João. Ao modelo de um poncho usado no Sul,

descrito por Debret como manto usado na América do Sul, o manto imperial era de veludo verde, bordado a ouro e forrado com seda amarela para evitar o calor do Rio de Janeiro. Nos ombros, uma pequena capa de seda amarela coberta com plumas de tucano. A borla do manto era bordada com “grupos de folhas de palmeira e frutos da mesma árvore; grandes estrelas de oito pontos semeadas no fundo” (DEBRET, 1972, v. 3, p. 161).

Em relação ao estilo usado por Dom Pedro I, ressalta-se o uso de calções brancos com ramos de palmeira bordados a ouro, as mesmas do manto imperial, e as botas de cano alto, modelo montaria, usadas com a casaca inglesa, moda colocada em evidência pela Revolução Francesa e também pela ascensão de Napoleão Bonaparte, que usava trajes militares e botas de montaria, conforme discorrem os historiadores Laver (2008) e Köhler (2005). Dias (2006), em uma de suas análises, destaca que as botas de cavaleiro, assim como o diferente manto, são símbolos do Brasil Império. No entendimento da autora, as botas estariam relacionadas à personalidade ativa do imperador e ao seu espírito militar. Essa hipótese não é refutada, mas deve-se também considerar o período que sucedeu à Revolução Francesa, que colocou em evidência a moda inglesa de caça com uso dos calções justos e botas de montaria.



**Figura 8** – Coroação de D. Pedro I. Fonte: Debret (1989, p. 106)

A comparação da gravura de Dom Pedro I com a de D. João VI e as respectivas descrições detalhas dos trajes real e imperial feitas por Debret, de cores, modelo e bordados, elucidam o contraste dos dois governos, importantes momentos históricos para o Brasil. O traje de D. João VI remete para as tradições portuguesas, e seu manto, para o Antigo Regime, com destaque para a cor vermelha com detalhes em ouro, refletindo a majestade dos reis, como bem coloca Dias (2006) em sua análise da retratística de D. João VI e D. Pedro I feita por Debret.

A década de 1820 marca um período na história brasileira de muitas mudanças advindas de 1822, mudanças essas evidenciadas nos trajes usados no Brasil de então, sobretudo na alta sociedade, que aderiu às novas cores e padrões nas roupas,

inspirada pelo espírito de construção da nacionalidade brasileira, que perpetuou pelo século XIX. A essa época, procurou-se valorizar os elementos nacionais, a natureza brasileira e o índio como representante da terra. Por essa razão, os elementos da natureza estão ricamente representados nos trajes de D. Pedro I pelas cores verde, amarelo e ouro, e, nos desenhos de seu manto imperial, pela palmeira e seus frutos no bordado dourado e estrelas no fundo do manto de veludo verde.

O crítico literário Antonio Candido (2006) reforça a febre do espírito nacionalista impulsionada pelo Pós-Independência em todas as camadas sociais, sobretudo nas artes e na literatura. Além da natureza, o índio era o símbolo nativo do Brasil, remetendo a consciência popular para o nativismo. Com todo esse ânimo de valorização dos elementos nacionais, sobretudo do índio e da natureza, nomes e pseudônimos indígenas eram adotados por jornais, na literatura e em festas, inclusive D. Pedro I, como Grão-Mestre do Grande Oriente do Brasil, adotou o pseudônimo Guatimozim<sup>5</sup>.

A exaltação dos elementos da pátria, o sentimento de afeto ao país, o patriotismo, o orgulho da jovem nação e o amor pela natureza brasileira marcaram a entrada do espírito de renovação da sociedade brasileira, a construção da própria identidade do país enquanto nação independente. Esse período que antecede a década de 1830 é, na literatura brasileira, chamado de Pré-Romantismo. Enquanto no Brasil o Romantismo estava nas suas origens, na Europa já estava a todo vapor. O romance, novo gênero literário que representava a ruptura da tradição, estava em alta e era símbolo do movimento romântico. O Romantismo influenciou a sociedade como um todo, sobretudo pelas formas de representação social, dentre elas a literatura e as roupas.

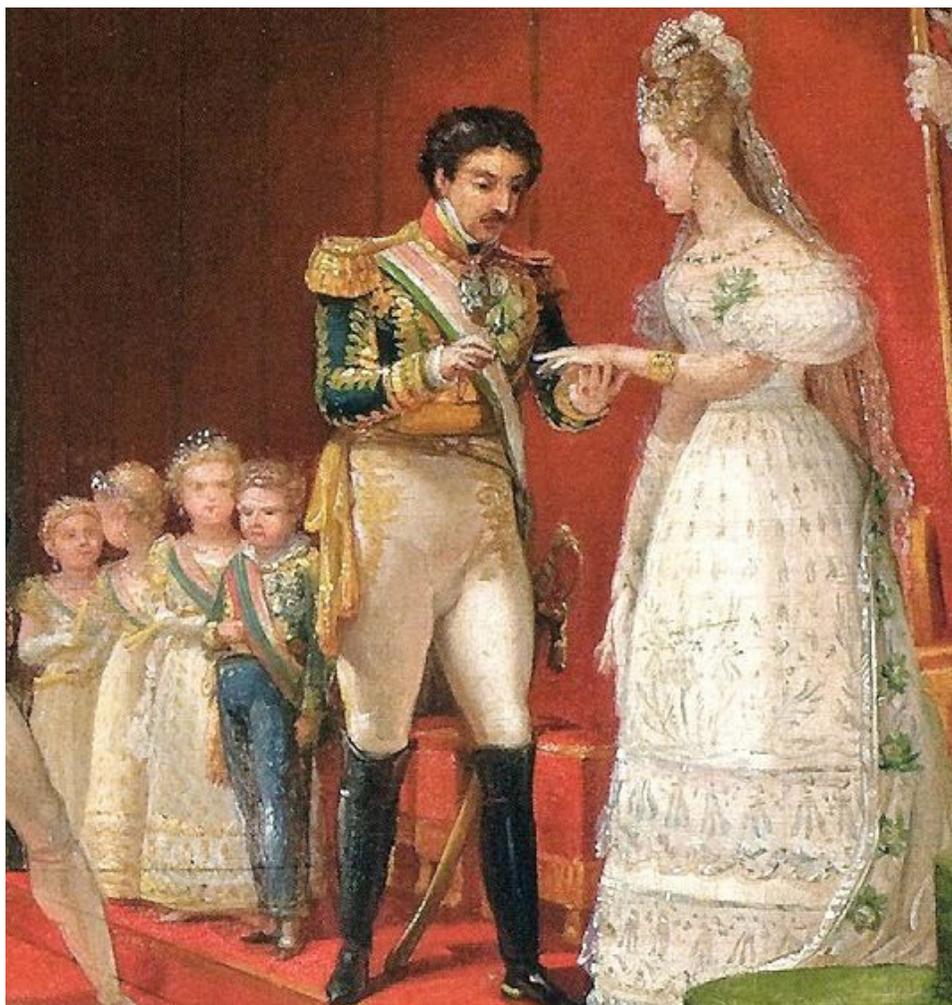
Na indumentária, a partir de 1822, a Era Romântica provocou grandes mudanças em relação ao estilo Império, sobretudo no guarda-roupa feminino. Agora, o vestido é composto de corpete comprido e decotado, que até então era bem curto, à altura do busto, com decote quadrado ou redondo, e a cintura retorna para seu lugar. A saia torna-se mais volumosa, usada acolchoada ou bem engomada, e recebe barra de babados e outros adornos. As mangas passam a ter enchimento nos ombros, recebendo o formato bufante. Em 1825, a manga novamente recebe outra alteração com a adesão de outra manga sobreposta, que podia ser em gaze transparente. Os vestidos de gala e de noite eram bem decotados, e os ombros ficavam totalmente à mostra. Esses modelos permanecem em voga até 1835, quando então entra o estilo Romântico propriamente dito, de acordo com Köhler (2005).

Em Debret, o estilo Romântico foi marcado com a gravura do segundo casamento de D. Pedro I, em 1829, com Amélia de Leuchtenberg, segunda Imperatriz do Brasil (Figura 9). Na gravura nota-se a nova tendência romântica no vestido de noiva da Imperatriz, cujo decote acompanha o modelo em voga e o barrado com babados e ricamente bordado com fios de prata. As mangas são bufantes e a cintura já se apresenta bem marcada e em seu devido lugar. Diferentemente do manto real usado por D. Carlota e do manto imperial usado por D. Leopoldina, o de D. Amélia

---

5 Esse nome exprime a inclinação dos iluministas pelos nativos mais adiantados da América Espanhola, que ofereceram resistência efetiva ao conquistador.

apresenta-se na cor branca e com fino barrado bordado na cor verde, cor também do manto imperial de D. Pedro I. Chama-se atenção para a representação no adorno do vestido à altura do busto, uma flor verde, que complementa a simbologia dos ícones que representam o novo Brasil.



**Figura 9** – Casamento de S. M. D. Pedro I com a princesa Amélia de Leuchtenberg. Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 98)

Fora dos eventos reais e imperiais, dos momentos festivos e de gala, a indumentária do dia a dia da classe alta também foi registrada por Debret. A Figura 10 traz um grupo reunido para o assentamento da casa da duquesa de Cadaval. Na imagem, a duquesa aparece com um vestido preto de mangas compridas justas, com altura às canelas, segurando um xale, acessório que entrara para o guarda-roupa feminino no início dos Oitocentos, conforme descreve Braga (2005), e sapatilhas sem salto. Para

os homens, o estilo inglês, com cartolas, às vezes chapéu armado, e botas. Na Figura 10, observa-se o uso de casacos de gola alta, colete de cetim ou seda, camisa com colarinho virado para cima e pontas projetadas para o rosto, com acompanhamento do *plastron* amarrado ao pescoço. Para a moda da época, era indispensável o uso da cartola ou do chapéu bicorne. Alguns homens usam calça comprida meio justa com *scarpins*, e outro usa calções e botas de cano alto. Os cabelos são bem curtos, moda à *la Titus*, conforme descreve o historiador de moda James Laver (2008).



**Figura 10** – Assentamento da pedra fundamental do palácio da duquesa de Cadaval em Laranjeiras. Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 71)

Segundo o pintor histórico, as mulheres do período joanino, em seu clausuro, tinham como suas companhias, na maioria das vezes, os filhos e os escravos e, como única ocupação, o trabalho manual com agulhas. Em detalhes ricos, na gravura da Figura 11, Debret registrou o dia a dia de uma dona de casa em companhia de filhos e escravos, na qual se verifica o traje simples, um vestido no estilo greco-romano no modelo solto, usado no início do século, auge da moda Império, acompanhado de xale, conforme traz Braga (2005).

Nota-se que a filha traça um vestido do mesmo modelo da mãe. Provavelmente a mulher apresentada na tela fosse de família abastada, pois a escrava à esquerda apresenta-se de vestido azul, também no modelo em voga à época, cintura abaixo do busto, tal qual a dona da casa e sua filha, o que indicia inclusive a existência de hierarquia entre os escravos, comparando com os demais na gravura.



**Figura 11** – Uma senhora de algumas posses em sua casa. Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 176)

A Figura 12 mostra uma mulher comum usando vestido modelo Império solto, com xale, chapéu e sapatos baixos. O modelo não acompanha a forma cônica dos vestidos usados na Corte, mas sim o modelo Império, que se estendeu até cerca 1814, solto e mais leve, pois, conforme Braga (2005), o período de 1815-1820 foi uma época de transição entre a moda Império e a Romântica. Assim, os vestidos permeavam entre a forma solta e cilíndrica, que evidenciava a silhueta feminina e a forma cônica, escondendo o formato do corpo, que, para Italiano et al. (2015), era o modelo ideal para as menos privilegiadas de corpo. Na mesma figura, para o guarda-roupa masculino, observa-se que os homens vestidos de amarelo e marrom já usam calças compridas, as *pantalons*.



**Figura 12** – Mercado de escravos. Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 102)

Embora o conceito de moda no século XIX envolva a classe alta, a classe média não ficava de fora de um costume tão importante. Em uma família de classe média, o esmero da vestimenta ia do chefe da família ao escravo. Os escravos possuíam posições entre eles e, quanto mais próximos da família, melhores eram seus cuidados com a aparência e melhor se vestiam. A Figura 13 traz a apresentação da indumentária de uma família inteira com seus escravos, e notam-se as diferenças dos trajes dos escravos, de acordo com sua hierarquia na casa. A roupa do homem compõe-se de casaca preta, colete, calção até os joelhos, botas e chapéu armado, conforme o costume da época.



**Figura 13** – Empregado do governo saindo a passeio. Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 169)

O Brasil era um país submetido às hierarquias civis e militares. Havia variados tipos de uniformes oficiais, dentre eles o da guarda pessoal de Dom João VI. Debret, em seu texto descritivo, esclarece que os oficiais eram nobres designados ao serviço pelo rei. Suas fardas encontram-se ainda à moda do Antigo Regime, em vermelho com detalhes dourados, cores representativas da tradição das majestades europeias. O artista descreve em sua pintura que a farda é “vistosa de ouro e carmesim, calções de seda e escarpins [...] o resto de seu uniforme no ombro traz a pesada e anacrônica arma medieval de cerimônias” (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 255), conforme aquarela da Figura 14.



**Figura 14** – Oficial da Corte indo ao palácio. Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 255)

Na Figura 15 o artista, a partir do título, traz o destaque para a indumentária dos ministros e secretários de Estado. Havia muita semelhança na indumentária dos ministros e dos camareiros, mas Debret explica que os camareiros, na verdade,

[...] eram súditos da mais alta nobreza, diplomatas ou militares de mérito, designados para a função de camareiro do rei. [...]. O pequeno uniforme aqui representado apresenta bordados apenas na gola e nos enfeites, com o mesmo caráter de desenho desse grau, ao passo que o grande uniforme possui babados em todas as costuras. A casaca é de lã verde, forrada com seda; a calça, de casimira branca; as meias, de seda branca; e o chapéu, guarnecido de plumas. (DEBRET, 1989, Tomo 3, p. 182).

Os homens nas laterais esquerda e direita da figura representam os contínuos do gabinete. Debret assim os descreve:

Outrora, cada ministro tinha um soldado de cavalaria a seu serviço, mas [...] os soldados foram substituídos por contínuos de gabinetes, trabalhando como correios dos ministros. Seu uniforme consiste de casaca azul e adornos vermelhos, enaltecidos em ouro, calça azul guarnecida de couro, botas de montaria e chapéu encerado. (DEBRET, 1989, Tomo 3, p. 182).



**Figura 15** – Indumentária dos ministros e secretários de Estado. Fonte: Debret (1989, Tomo 3, p. 146)

Outro importante aspecto da sociedade carioca oitocentista era a proporção de escravos e negros livres que viviam na cidade do Rio de Janeiro. O historiador brasileiro Oliveira Lima (1945, p. 129) declara que “era certo afirmar que 2/3 do total dos habitantes eram formados por gente de cor, livre ou escrava [...]”. Nesse contexto, na iconografia de Debret os negros também aparecem em maior número devido ao cenário populacional da cidade exposto por Lima (1945), o que ratifica a composição populacional da sociedade do Rio oitocentista. Assim, sendo os escravos grande parte do corpo social, justifica-se a observação de seus trajes levando-se em conta a hierarquia existente nesse grupo, a condição social e financeira da família à qual pertenciam e sua procedência.

Debret pintou em suas telas a diversidade do africano no Brasil, muitas vezes representada pelo vestuário dos escravos. Italiano et al. (2015) descrevem que as roupas dos escravos eram confeccionadas de forma muito simples, visando sempre à economia; os escravos usavam uma calça simples, modelo solto com faixa amarrada à cintura. Não há muitas descrições de roupas de escravos do sexo masculino, mas Debret (1972, v. 3, p. 80-81), em seus textos descritivos das gravuras, explica que “seu costume constitui-se, em geral, de um amplo calção de algodão, apertado na cintura por uma cinta de sarja de lã, e de uma camisa, enrolada em volta do corpo e amarrada por detrás de modo a deixar pendentes as mangas”.

As análises das gravuras e aquarelas de Debret demonstram que as roupas dos escravos não variavam muito e eram todas muito próximas da descrição acima do pintor e de Italiano et al. (2015). Contudo, pode-se observar que havia alguma variedade nas roupas; os escravos usavam calções largos, conforme expõem Italiano et al. (2015) acima; calças justas e um tipo de macacão, podendo ser de algodão cru em

única cor ou listrado. Muitos escravos enrolavam suas calças até o joelho de forma a parecerem os calções, então em voga à época, usados pelos seus proprietários e por pessoas de posses e mesmo por D. João VI e D. Pedro I, conforme mostra a Figura 16. Além disso, conforme relata Debret, muitos escravos livres e de ganho usavam peças de roupas e acessórios doados por militares, como jaquetas, chapéus e gorros de lã.



**Figura 16** – O regresso de um proprietário. Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 175)

O traje das escravas era composto de duas peças avulsas, saia e blusa. Na descrição do historiador Oliveira Lima (1945, p. 162), as africanas usavam “turbante, saia de algodão branco ou cru, transpassada com um pano listrado de cores variadas e a blusa com decote que caía pelos ombros”. Observando as telas de Debret, é possível notar que os escravos procuravam manter traços de suas culturas, usando, por exemplo, faixas listradas, turbantes e outros adornos que remetiam aos seus costumes.

Algumas gravuras estavam acompanhadas de textos explicativos, nos quais o artista francês chama atenção para os trajes das escravas, como na apresentação da tela das vendedoras de refrescos no verão (Figura 17).

Assim Debret descreve sua obra:

Há, como se pensa, sem dúvida, no Rio de Janeiro, durante o excessivo calor do verão, um grande consumo de bebidas refrescantes, principalmente do aluá, arroz macerado e açucarado, o néctar da classe pouco abastada [...]. Essas vendedoras de aluá se destacam pela elegância de seus trajes, necessariamente proporcionais à fortuna de seus senhores [...]. (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 212).



**Figura 17** – Vendedoras de aluá, limões doces e cana-de-açúcar: os refrescos usuais nas tardes de verão. Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 212)

Assim, havia um grande sortimento nas vestimentas das escravas conforme a família à qual pertenciam, sobretudo em relação às suas origens. Notoriamente, as escravas provenientes da Bahia possuíam melhor esmero do que as locais do Rio de Janeiro. Na opinião de Debret, as negras provenientes da Bahia (Figura 18) eram as que mais chamavam atenção devido aos trajes mais elaborados do que os das demais negras, o que as tornava facilmente reconhecíveis pelas características da indumentária. Isso atesta que, mesmo na simplicidade dos trajes dos escravos e dentro da classe deles, encontra-se um dos fatores essenciais da moda no século XIX, a distinção ou diferenciação, que permite identificar indivíduos ou grupos por meio da vestimenta, conforme teoria do filósofo Thorstein Veblen (2009).

As negras baianas usavam saia de algodão, camisa de musselina, turbante e manto listrado, marca regional, além de muitos acessórios, como brincos, colares e pulseiras. Debret descreve a diferença da escrava baiana para as demais africanas:

A presença de uma nova população transferida ao Rio de Janeiro se deve às perturbações políticas surgidas em 1822, na província da Bahia. Desde então, distinguem-se, entre as quitadeiras espalhadas pelas ruas da cidade, as negras baianas, notáveis por sua vestimenta e a sua inteligência, umas mascateando xales e tecidos importados. Outras, menos comerciantes, oferecem como novidade algumas guloseimas importadas da Bahia cujo sucesso não se deve duvidar [...]. É fácil reconhecer a negra baiana pela forma de seu turbante, assim como pela altura exagerada da faixa da saia; quanto ao resto de sua vestimenta, é composta por uma camisa de musselina bordada muito clara, sobre a qual ela coloca uma baita faixa, cujo riscado indica a fabricação baiana.

A elegância de sua camisa e a multiplicidade de suas joias de ouro são os objetos sobre os quais se exercem os galanteios. (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 201).



**Figura 18** – Mocotós pelados, bolos da Bahia e polvilhos de forma. Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 201)

Os escravos das famílias importantes usavam roupas muito próximas de seus patrões e alguns usavam roupas doadas pela família. Na Figura 19, Debret registrou os trajes de gala dos escravos em um casamento entre escravos de família rica. Destaca-se, nessa gravura, o uso de calçados e roupas de luxo, diferentes da vestimenta de escravos livres e de ganho, os quais, conforme representado em Debret, normalmente não usavam sapatos. Os escravos usam *scarpins* com meias brancas, e os colarinhos das suas camisas encontram-se projetados para o rosto, com os nós e os laços do *plastron* devidamente arranjados, consoante com os modelos usados pelos nobres da Figura 10 e com a descrição do historiador James Laver (2008).



**Figura 19** – Casamento entre escravos de família rica. Fonte: Bandeira e Lago (2009, p. 163)

Como se pode observar neste estudo, os anseios pela moda existiam também nas classes dos escravos, sobretudo para aqueles cujos senhores dispunham de condições mais abastadas; seus trajes eram “necessariamente proporcionais à fortuna de seus senhores”, como traz Debret em seu texto descritivo da Figura 17. Ao lado dos cativos de vestimentas pobres e simples e pés descalços, residiam os escravos cujas vestimentas eram dignas de observação. O valor de seus trajes e adornos chegava a ser “mais caros do que a compra de mais de dois escravos”, e muitos senhores de escravos mostravam sua condição social e financeira pelo modo como seus escravos se trajavam, informa Viotti (2006, p. 151-153).

Essa autora, em seus estudos sobre os trajes dos escravos nos séculos XVIII e XIX, destaca que no período joanino o luxo e a extravagância nos trajes dos escravos eram preocupantes, sobretudo nas escravas, posto que estas eram comumente confundidas com as senhoras abastadas no Recife, daí o título de sua pesquisa realçar “entre trapos e rendas”, já que os trajes pobres e simples de algumas escravas andavam lado a lado com o luxo e com as rendas de outras escravas. Essa preocupação com trajes luxuosos dos escravos precede o século XIX, mais precisamente no século XVII, quando “a demasia do luxo, de que usam no vestir as escravas desse Estado, eram assunto” (VIOTTI, 2006, p. 153).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas análises das ilustrações de Debret apresentadas neste artigo, verificou-se que o padrão de trajes utilizado pelas diferentes classes sociais no Rio de Janeiro corresponde à moda europeia vigente à época descrita pelos historiadores do vestuário, então o estilo Império e o estilo Romântico.

A indumentária era de extrema importância para apresentação social, fosse nas solenidades da Corte, em reuniões e eventos sociais e religiosos, fosse para apresentar ou identificar grupos específicos, como oficiais, clérigos, ministros da justiça, inspetor de pesos e impostos, ministros, guardas reais, cavaleiros e outros. Debret, em algumas explicações de suas telas, ressalta a importância da indumentária descrevendo-a ou trazendo-a para o título da ilustração, como exemplo apresentado nas figuras 2, 3, 4, 5, e 15. Esse destaque para as vestimentas no título denota que, além da representação do momento histórico-social, o artista também intencionou representar os trajes desses personagens apresentados nessas gravuras.

Enquanto pintor de história, o testemunho de Debret registrado talentosamente em suas telas proporciona não só a análise social e urbana do Rio de Janeiro e o registro da marcha progressiva do país, como ele mesmo esclarece seu dever durante sua estadia no Brasil, mas também oferece material de pesquisa para a História do Vestuário no Brasil desse período, permitindo a compreensão dos hábitos, costumes e comportamento da sociedade brasileira das primeiras décadas do século XIX. As análises também apontam a contextualização dos trajes com os dois importantes momentos históricos para a fundação da nacionalidade brasileira.

No primeiro momento, a vestimenta da Corte, estilo Império, adotada em momentos solenes como a aclamação de Dom João VI e a chegada da Imperatriz Leopoldina, associa-se, pelos moldes, às mudanças advindas da Revolução Francesa. As cores azul e vermelha adotadas nas vestimentas femininas e adornos de cabeça com plumagens remetem a Portugal, elemento associado à exploração e ao padrão antigo; e a cor vermelha, com detalhes dourados e desenhos de escudo e castelo, do manto de D. João VI remete ao Antigo Regime.

No segundo momento, a vestimenta adotada para a coroação de D. Pedro I, sobretudo o traje do imperador, associa-se ao momento político nacional e ao espírito de patriotismo advindos da Independência do Brasil, em 1822. Em conformidade com os ideais ideológicos que procuravam a exaltação e valorização de símbolos brasileiros, como a natureza e o índio, o traje imperial apresenta elementos da terra, como a palmeira e a plumagem do tucano, ave nacional, sobressaindo as cores adotadas para a nova pátria, o verde e o amarelo.

Outro evento que merece destaque na obra de Debret como representação de progresso é a gravura do segundo casamento de D. Pedro I. Os detalhes no vestido de noiva de D. Amélia também se associam à nova nação, bem como à entrada do Romantismo no Brasil, período de estabelecimento de profundas mudanças sociais, não só no país, mas também na Europa.

No caso dos escravos, Debret dispensa especial atenção para as negras provenientes da Bahia, posto que os trajes diferenciados fossem portadores de signos que permitiam identificar a origem das escravas, segundo o pintor. Também Debret destaca as roupas

de luxo usadas no casamento entre escravos de família rica (Figura 19) e as roupas das escravas que vendem refrescos no verão (Figura 17) para as quais descreve que a elegância nos trajes é proporcional às condições financeiras de seus senhores.

Para os escravos comuns, negros livres e pessoas da classe baixa, a maioria das telas exibem roupas simples, de aparência bem usada, algumas até mesmo rasgadas. Mesmo para essas telas pode-se dizer que Debret foi fiel às suas observações, pois, de acordo com Italiano et al. (2005), a confecção das roupas dos escravos visava o máximo de economia possível, o que indica o uso de tecidos simples e baratos, obviamente não importando o fator moda. Os padrões dos tecidos geralmente eram os listrados e o branco, o que remete para o algodão cru. As peças eram túnicas, camisas sem mangas e calças ou calções. Essas peças não possuíam botões ou qualquer tipo de fecho adequado, sendo presas apenas à cintura com cordões de tecidos. Em algumas gravuras os escravos não utilizavam nenhum tipo de camisa ou túnica, mas tão somente uma faixa de tecido cruzada no corpo.

Em resumo, a análise comparativa entre a História do Vestuário e os registros de Debret comprova que a moda no Brasil seguiu as tendências da moda europeia da época, envolvendo grandes eventos sociais como o Pós-Revolução Francesa, a chegada de D. João VI e a Independência do Brasil, o que demonstra a importância da análise da iconografia do pintor francês como fonte histórica para os estudos sociais e dos trajes.

## SOBRE OS AUTORES

**MARLI GOMES DE ARAÚJO** é mestre em Ciências pela Universidade de São Paulo.

E-mail: gomes.mga@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8406-7821>

**JOÃO PAULO PEREIRA MARCICANO** é professor associado da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH/USP).

E-mail: marcican@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-8509-8259>

**MARIA SÍLVIA BARROS DE HELD** é professora associada da EACH/USP e pesquisadora do Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa (Ciudad/FA/ULisboa).

E-mail: silviaheld@usp.br

<https://orcid.org/0000-0003-4373-4955>

## REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Correa. *Debret e o Brasil*. Obra completa 1816-1831. 3. ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.
- BIBLIOTECA BRASILIANA. Catálogo de obras da Brasileira Iconográfica. Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/p/30>>. Acesso em: jul. 2019.
- BORGES, Maria Elisa Linhares. *História e fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- BRAGA, João. *História da moda: uma narrativa*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.
- CALMON, Pedro. *História social do Brasil: espírito da sociedade imperial*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CHATAIGNER, Gilda. *História da moda no Brasil*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- CRAIK, Jennifer. *The face of fashion: cultural studies in fashion*. Londres: Routledge, 1994.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo I. – v. I e II; Tomo II – v. III. São Paulo: Biblioteca Histórica Brasileira, Edusp; Editora Itatiaia Ltda, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Edusp, 1989.
- 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, jan.-jun. 2006, p. 243-261. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=So101-47142006000100008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So101-47142006000100008)>. Acesso em: 1 out. 2018.
- DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/opas>>. Acesso em: 2 set. 2017.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ITALIANO, I. et al. *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.
- KÖHLER, Carl. *História do vestuário*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- LEVY, Hannah. Retratos coloniais. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 9, 1945, p. 251-290. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPato9\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPato9_m.pdf)>. Acesso em: 30 set. 2018
- LIMA, Oliveira. *Dom João VI no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.
- LIMA, Valéria. *Uma viagem com Debret*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- MONTELEONE, Joana de Moraes. A tirania da moda: roupas, comércio e consumo no Rio de Janeiro do século XIX. *Revista Maracanã*, n. 15, jul./dez. 2016, p. 240-269.
- MOTT, Maria Lúcia de Barros. A criança escrava na literatura de viagens. *Cadernos de Pesquisa*, Fundação Carlos Chagas, n. 31, 1979, p. 57-68.
- NEIRA, L. A invenção da moda brasileira. *Caligrama (São Paulo. Online)*, v. 4, n. 1, 27 abr. 2008.
- PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- REIS, José Carlos. *Escola dos Annales*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- VEBLEN, Thorstein. *The theory of the leisure class*. UK: Oxford University Press, 2009.
- VIOTTI, Ana Carolina de Carvalho. Impressões sobre os trajes dos cativos no Brasil dos séculos XVIII e XIX: entre trapos e rendas. *Portuguese Studies Review*, v. 24, n. 1, 2016, p. 149-163.