

## NOTAS SOBRE A INDUMENTÁRIA BRASILEIRA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX

EDVIK, Elton Luís Oliveira<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo discute a representação da indumentária brasileira do início do século XIX, a partir dos registros pictóricos e textuais de artistas viajantes, dos relatos dos viajantes estrangeiros e dos estudos realizados já no século XX por historiadores e cronistas. Foram elencados tipos diversos de fontes de modo a realizar o cruzamento dos dados, ainda que não haja a pretensão de problematizar essas fontes neste trabalho. Pretendeu-se, ainda, entender de que maneira o contexto histórico e o olhar dos estrangeiros influenciaram na representação desses trajes. O presente trabalho busca colaborar com novas pesquisas sobre a maneira como a indumentária das primeiras décadas do Brasil oitocentista foi representada.

**Palavras-chave:** História da Indumentária. Brasil. Século XIX.

39

**Abstract:** This article discusses the representation of Brazilian clothing of the early nineteenth century, from the pictorial and textual records of traveling artists, the reports of foreign travelers and studies already carried out in the twentieth century by historians and chroniclers. Different types of sources were listed in order to crosscheck the data, although there is no intention to problematize these sources in this work. It was also intended to understand how the historical context and the foreigners' gaze influenced the representation of these costumes. This paper seeks to collaborate with new research on how the clothing of the first decades of nineteenth century Brazil was represented.

**Keywords:** Dress History. Brazil. Nineteenth century.

---

<sup>1</sup>Mestrando na linha de pesquisa História e Crítica da Arte do PPGAV-EBA-UFRJ. Bacharel em Artes Visuais com habilitação em Figurino e Indumentária pela Faculdade SENAI CETIQT bacharelado em Letras - Língua e Literatura Francesa da Universidade Federal Fluminense. E-mail: eltonedvik@gmail.com.br.

## INTRODUÇÃO

A historiografia do Brasil foi construída por meio de um olhar muito específico: o do colonizador. Para a feitura dessa construção, as narrativas dos viajantes estrangeiros tiveram um papel crucial. Os relatos de viagem devem ser, primeiramente, localizados num contexto. Quem os escreveu, quando, onde e para que público leitor eles estavam sendo redigidos. É importante salientar que o objetivo desses esclarecimentos não é desqualificar o que foi narrado pelos viajantes, e sim localizá-los em seus lugares de fala e afastar esses discursos de uma noção de verdade absoluta.

Jean Marcel Carvalho França (2012, p. 284) entende a literatura de viagem da seguinte maneira:

[...] as narrativas de viagem ocuparam um papel central na construção intelectual-filosófica [...] daqueles novos mundos que a expansão marítima integrava ao Velho Mundo. [...] Dito em outras palavras, as narrativas de viagem – escritas por homens de países e grupos sociais variados, em estilo pouco cuidado e, na sua maioria, produzidas a partir de observações apressadas – criaram, praticamente sem qualquer concorrência, um vocabulário sobre o Brasil para os homens do Velho Mundo, um vocabulário que apresentou poucas variações ao longo dos três séculos que se seguiram à viagem cabralina e que se nutriu, em larga medida, de repetições, de dar a conhecer o conhecido, de reiterar, com pequenas variações, os mesmos temas e os mesmos personagens. Não obstante esse gosto pelas repetições – a “pouca originalidade”, diríamos hoje -, tratou-se de um discurso com larga aceitação entre o público culto e que desfrutava, entre esse mesmo público, do estatuto de um discurso verdadeiro, ainda que passível de dúvidas, críticas e contestações.

40

França chama alguns desses relatos de “xenonarrativas”. O autor acredita que o contraponto entre a natureza exuberante dos trópicos e a baixa qualidade de seus habitantes marcou, a partir do início do século XIX, a imagem que os brasileiros passaram a construir de si próprios.

A abertura dos portos às nações amigas em 1808 permitiu a entrada de artigos importados, principalmente de origem inglesa. A jornalista e historiadora Márcia Pinna Raspanti argumenta que esse período foi marcado pelas grandes mudanças políticas, econômicas e sociais e que os modos 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 feminina<sup>2</sup>. 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 comercializados<sup>3</sup>.

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, luvas, casacas, chapéus, coletes, gravatas, jaquetas, pistolas e artigos para montaria. O sociólogo, historiador e ensaísta 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 o historiador, 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 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. (FREYRE, 2004, p. 432)

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

---

<sup>2</sup> “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)

<sup>3</sup> “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)

usadas nos dias de feriado, de festa, de procissão, de carnaval e de parada militar (FREYRE, 2004. p. 433).

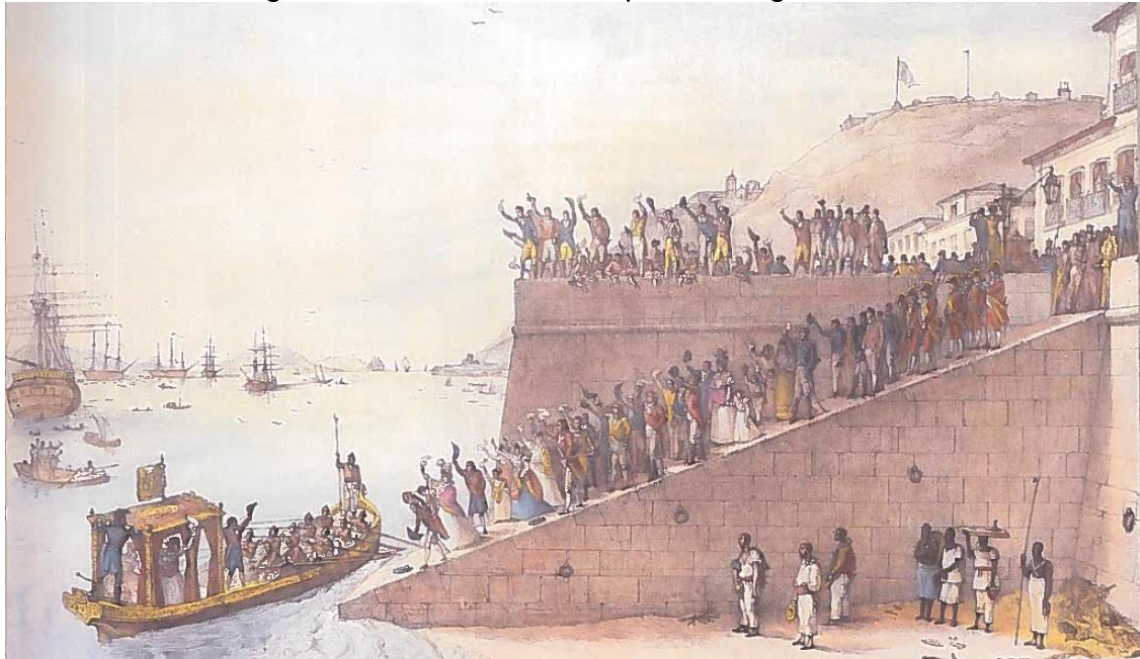
A historiadora Maria do Carmo Teixeira Rainho nota que a europeização dos costumes após a chegada da Corte foi tida como uma espécie de “processo civilizatório” (RAINHO, 2002. p. 44). Dentro desses costumes, estão os cuidados com a higiene, a correção dos modos, as boas maneiras à mesa e, claro, a adequação 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 franceses<sup>4</sup>, para marcar suas posições sociais.

Diante das proposições acima defendidas, deve-se ter em mente que a reeuropeização e o conseqüente acinzentamento da paisagem brasileira foram processos lentos, que se consolidaram a partir do reinado de D. Pedro II. Desse modo, presume-se que os pintores Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848) e Johann Moritz Rugendas (1802 – 1858), em suas respectivas “viagens pitorescas”, pouco retrataram os efeitos desses processos na indumentária brasileira.

---

<sup>4</sup> Sobre 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)

Figura 1: Partida da Rainha para Portugal - 1821



Fonte: ALENCASTRO; GRUZINSKI; MONÉNEMBO, 2001.

43

A prancha acima trata-se, segundo Debret, do momento do embarque da rainha Carlota Joaquina, de suas filhas e de seu camareiro-mor. A corte portuguesa estava deixando o Rio de Janeiro e seguindo de volta para Lisboa naquele dia 21 de abril de 1821. O momento escolhido para a pintura é aquele em que a rainha responde com o lenço às saudações de seus súditos. Apesar de identificarmos certa unidade nas silhuetas masculinas e femininas, o que nos permite distingui-las, a imagem pouco se presta para uma análise do vestuário. Ainda assim, esse olhar panorâmico do pintor nos ajuda a refletir sobre a questão do acinzentamento da paisagem.

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 habitantes. Luís 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. 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:

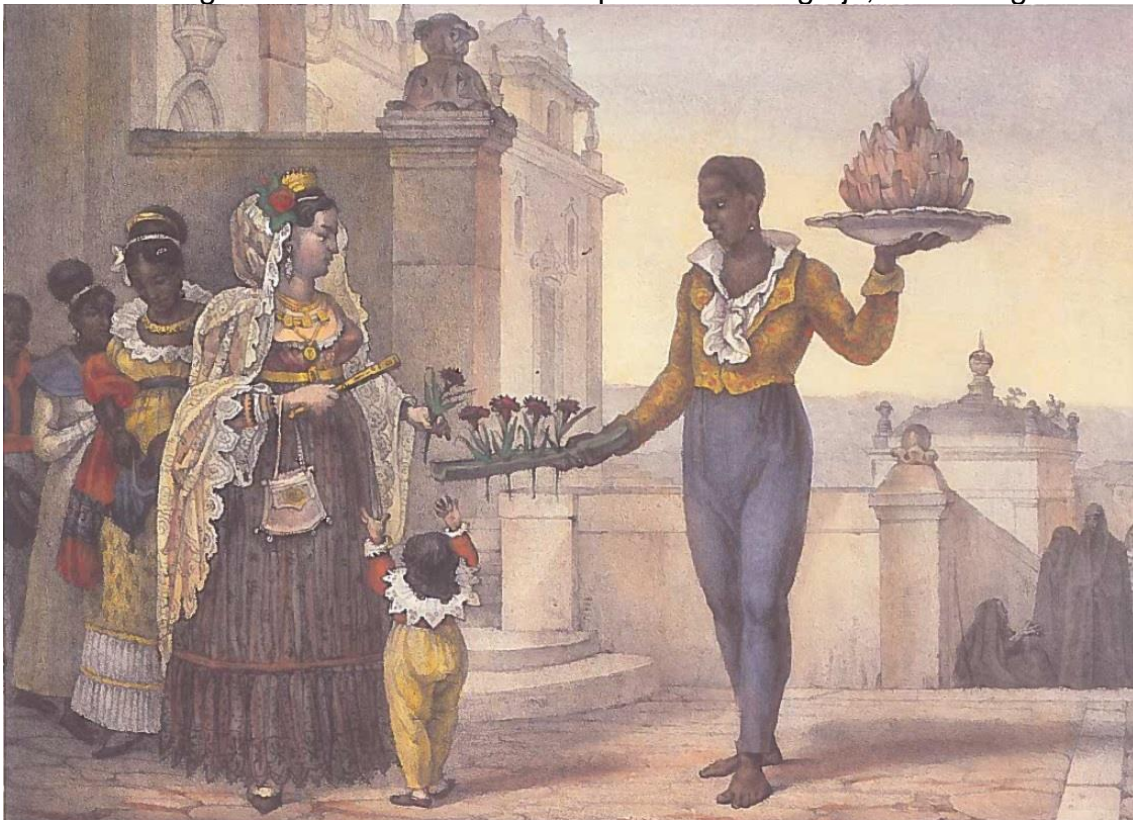
Os carregamentos de retorno desses navios constam principalmente de tecidos de algodão da Índia, dos quais grande quantidade é reexportada para Portugal, para as colônias da Costa d'África e para todos os portos da América que ficam para o sul da linha do Equador. [...] Os carregamentos vindos da China 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).

## AS INFLUÊNCIAS DA INDUMENTÁRIA LUSITANA

Deve-se ter em mente que o estudo da indumentária de um país colonizado está intrinsecamente ligado ao estudo da indumentária do país colonizador. Desse modo, levantaremos algumas observações acerca da indumentária portuguesa do início dos oitocentos. Indumentária essa, que chegou no Rio de Janeiro junto com a corte em 1808. Para tais observações, olhemos com atenção a pintura que segue.

Figura 2: Vendedor de flores à porta de uma Igreja, no domingo



Fonte: ALENCASTRO; GRUZINSKI; MONÉNEMBO, 2001.

Essa aquarela debretiana intitulada “Vendedor de flores à porta de uma igreja, no domingo” retrata uma senhora branca ao comprar flores de um escravo. Sem a pretensão de dizer verdades absolutas ou de fazer afirmações levianas, podemos questionar a nacionalidade dessa senhora já que Debret não a declara.

O historiador português Raul Proença, ao redigir a “Enciclopédia pela imagem”, dedicou um volume para tratar da história do traje em Portugal. Nele, tomamos ciência de que em 1804 foi decretado que os corregedores dos bairros de Lisboa “intimassem as modistas e alfaiatas a não talhar fatos segundo as modas escandalosas de França, proibindo ao mesmo tempo a circulação de bonequinhos, pinturas e figuras que apregoavam os trajes parisienses.” Sabemos que a essa altura as relações políticas entre Portugal e França estavam estremecidas. Apesar dessa tentativa de interrupção da influência francesa nas modas oitocentistas, deve-se considerar que durante o século XVIII a influência francesa não só se manteve, mas até se acentuou, se compararmos com o XVII. Quando a corte portuguesa deixa Lisboa em novembro de 1807 em direção ao Rio de Janeiro, leva consigo um vestuário com claras influências francesas, mas ligeiramente datado. Afinal, os lusitanos não recebiam as novidades de Paris desde 1804.

O inglês Henry Sidney, que visitou o Rio de Janeiro e Salvador entre 1809 e 1811, fez a seguinte observação sobre o vestuário no Brasil:

As roupas das pessoas de ambos os sexos diferem pouco daquelas usadas em Portugal, o que significa que usam de toda e qualquer cor extravagante que passe pela cabeça. A cor predominante entre os homens é o preto, gosto derivado provavelmente da imitação dos indolentes padres e monges que infestam a cidade. (SIDNEY apud FRANÇA, 2013, p. 22)

45

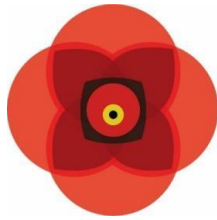
Voltemos à pintura de Debret e analisemos a indumentária da senhora branca considerando sua possível nacionalidade portuguesa. Primeiramente devemos pensar na ocasião. Sabe-se que as brasileiras no início dos oitocentos saíam muito pouco de casa. Algumas somente para ir à igreja, como relatou o explorador, cartógrafo e naturalista francês Louis de Freycinet, que esteve no Rio de Janeiro entre 6 de dezembro de 1817 e 29 de janeiro de 1818:

Em geral, as mulheres do Rio de Janeiro saem de suas casas somente para ir à igreja; não quero insinuar que seja essa a razão de as festas religiosas ocorrerem com tanta frequência, o fato é que ocorrem: quase todas as noites há uma celebração. [...] Elas comparecem a essas festas de igreja vestidas com mais elegância do que modéstia, como se a um baile ou a uma ópera se dirigissem. (FRANÇA, 2013, p. 138)

Sua esposa, Rose de Saulces de Freycinet registrou suas impressões sobre as mulheres nessa viagem da seguinte maneira:

As mulheres, proibidas de ir a espetáculos, cuidam de substituí-los por essas festas religiosas, às quais comparecem sempre muito enfeitadas e decotadas, como se estivessem em um baile, tratando mais de se divertirem do que de rezar a Deus. Vía algumas muito bonitas: são realmente umas morenas atraentes.

Faremos uso, então, da descrição da indumentária portuguesa feminina do início dos oitocentos dada pela “Enciclopédia pela imagem”:



A Casquilha<sup>5</sup> vestia-se daqueles tecidos levíssimos até os pés que tapando todo o corpo o patenteavam completamente. Sob a sugestão dos vestuários gregos e romanos preconizados então nos laboratórios da Moda, os linons, as musselinas e as cambraias, modelavam-lhe as pernas, e a cintura curtíssima, sob os braços, erguia-lhe o talho; [...] a echarpe e o chalé de cachemira, compunham-lhe o busto. Nos pés calçavam cothurnos de côr, em geral vermelhos, atados á pena por fitas cruzadas, ou chinelinhas razas da côr do vestido. [...] Das rendas usou-se e abusou-se, como das grinaldas de flores a barrar as saias. [...] Como joias usaram braceletes, cruces peitorais e brincos. [...] No braço as casquilhas de D. Maria I, que eram todas myopes como a moda ordenava, traziam, suspenso, o sacco de tecido onde guardavam a borla dos polvilhos do rosto, a luneta, o lencinho de renda e mais o que era mister. [...] Em 1807 começaram as capotas de pala comprida e a seguir intensificou-se o uso do chale. O vestuário orientalizava-se. Tecidos indianos e persas passaram a inundar as lojas dos mercadores e as cabeças entraram a enfeitar-se de turbantes de musselina ou de telas de oiro e prata. Os vestidos, sempre de cintura curta, bordavam-se custosamente, descobriam-se os braços, as espaduas e o peito, e as mangas tufavam-se á Mameluck, muito curtas. (PROENÇA, s/d, p. 54)

A descrição acima parece facilmente aplicável à senhora pintada por Debret. Com algumas alterações ocorridas, muito provavelmente, devido ao clima quente e úmido do Rio de Janeiro. Ainda assim, é cabível incluirmos nessa reflexão a descrição da indumentária dada pelo pintor:

Uma senhora de boa sociedade ajusta aos cabelos um lindo véu bordado, preto ou branco, que cobre ao mesmo tempo a parte superior do corpete mais ou menos decotado. A saia de filó preto bordado, usada por cima de um forro branco ou de qualquer outra cor clara, constitui o traje rico mais decente; um calçado elegante completa a indumentária da devota, rebuscada nos seus enfeites. (DEBRET, 2008, p. 422)

Debret omite a nacionalidade da mulher, mas faz questão de dizer que ela aparentava pertencer à boa sociedade. Mas qual seria essa boa sociedade? Nesse caso, é de se imaginar que Debret esteja se referindo aos seus civilizados conterrâneos europeus ou, no máximo, seus descendentes diretos. De fato, a indumentária da mulher retratada parece aproximar-se mais de uma realidade lusitana.

Anterior a Debret, a inglesa Jemima Kindersley foi a primeira mulher estrangeira a publicar uma descrição do Brasil (FRANÇA, 2012, p. 270). 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

---

<sup>5</sup> Mulher garrida. Que se veste com apuro.



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 ambos estavam se referindo aos 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 Brasil<sup>6</sup>. 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.

O cronista maranhense João Affonso do Nascimento descreveu o vestuário feminino em voga nos primeiros anos do Brasil oitocentista de maneira parecida com 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 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. (NASCIMENTO, 2014, p. 96)

É preciso reiterar que devemos localizar o discurso de cada teórico e de cada viajante estrangeiro. E é com essa consciência que serão propostas algumas discussões sobre a indumentária presente nas pinturas que se seguem.

---

<sup>6</sup> Salvador foi a capital do Brasil colônia por 214 anos, entre 1549 e 1763.

Figura 3: Costumes do Rio de Janeiro



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

Continuaremos discutindo sobre o comportamento das brasileiras e sua indumentária a partir da prancha acima. Trata-se, muito provavelmente, da pintura mais emblemática da “Viagem pitoresca através do Brasil”, de Rugendas. 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 a moça pela cintura,

sinalizando intimidade<sup>7</sup>. 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 pintura de “Costumes do Rio de Janeiro”. Mas a quais costumes do Rio de Janeiro o pintor se refere<sup>8</sup>?

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)

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, vestimenta<sup>9</sup>. 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 observadas (FERREIRA, 2001, p. 190). 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 mitons<sup>10</sup> 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

---

<sup>7</sup> “Tudo no Rio de Janeiro é mais animado, barulhento, variado, livre”. (RUGENDAS, s/d, p. 129)

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> “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.

ser uma inverdade, diante dos diversos relatos dos viajantes estrangeiros sobre a vida reclusa da mulher brasileira nessa época.

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, s/d, 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. A prancha a seguir, intitulada “Vista tomada em frente da igreja de São Bento no Rio de Janeiro”, denuncia essa incoerência referente ao excessivo uso de roupas pretas pelas mulheres da capital.

Figura 4: Vista tomada em frente da igreja de São Bento no Rio de Janeiro



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

Ao descrever o vestuário das mulheres do Rio de Janeiro na década de 1830, Nascimento (2014, p. 98) possui um discurso que parece estar em sintonia com a pintura acima:

Os vestidos faziam-se em tecidos ligeiros e claros, o chaly, o organdi, de cores suaves, com barras ou folhos bordados ou estampados de flores e desenhos delicados. Tudo era proporcionado e harmônico. O decote não ofendia a decência, o corpete tinha a cintura em seu devido lugar, nem muito sungada nem demasiado comprida; as mangas, curtas e em tufos; a saia, sem chegar ao chão,

era de largura regular, tendo na beira uma série de folhinhos sobrepostos, e permitindo ver os sapatinhos de verniz, seguros por fitas cruzadas sobre o peito do pé calçado de meias brancas. Completava este engraçado traje em penteado feito de laços do próprio cabelo, ladeados por pequenos caracóis.

Nota-se que Nascimento não faz menção alguma ao processo de acinzentamento da paisagem e do vestuário. A descrição do historiador e a prancha de Rugendas se aproximam muito da indumentária conhecida como romântica, segundo a classificação de Boucher. Esse último afirmou que o estilo romântico só se cristalizou nas artes decorativas e na moda por volta de 1830. Isso na França. Até que essa indumentária se cristalizasse no Rio de Janeiro, com alterações devido às outras influências, cogita-se acrescentar pelo menos mais uma década, talvez duas. Assim, parece haver um equívoco na maneira como Rugendas retratou a silhueta romântica das mulheres em “Vista tomada em frente da igreja de São Bento no Rio de Janeiro”, já que o pintor esteve na capital entre 1822 e 1825. Já a indumentária descrita por Nascimento pode ser entendida como aquela que se resultou da fase de transição entre o abandono dos modelos greco-romanos e o efetivo advento dos modelos românticos.

Contudo, deve-se considerar que Rugendas não foi o único a registrar o uso generalizado do preto pelas mulheres. 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 corpo<sup>11</sup>” (SILVA, 1993, p. 231).

Ao redigir a sua idealizada descrição da indumentária dos homens no Rio de Janeiro, Rugendas parece traçar o perfil daquele dândi tupiniquim retratado em “Costumes do Rio de Janeiro”. Em suas palavras: “No Rio de Janeiro, os homens usam paletós curtos de linho ou algodão, calças compridas com cintas de seda de diversas cores e chapéu de aba larga e de forma cônica, copiado dos que usam no Chile, e, finalmente, capa espanhola” (RUGENDAS, s/d, p. 131). Deve-se ressaltar que tal afirmação não pode ser feita de maneira generalista, nem referindo-se à indumentária masculina nem à feminina. Os artigos estrangeiros e de luxo, na segunda década do século XIX, eram consumidos pela grande minoria da população do Rio de Janeiro. Mais um motivo que justifica certa demora para o processo de reeuropeização ser visualmente identificável. A historiadora portuguesa Maria Beatriz Nizza da Silva teceu o seguinte comentário sobre o consumo desses itens:

Já em 1815 um funcionário público relatava numa carta para a família em Lisboa que de alguns dos portos de França tinham chegado alguns navios com muitas modas, enfeites e bugiarias. Com efeito, como podemos confirmar através do cônsul-geral da França no Rio de Janeiro, os primeiros envios de mercadorias francesas consistiram fundamentalmente em artigos de luxo que, embora adquiridos ansiosamente pela população rica e sofisticada, em breve saturaram

---

<sup>11</sup> “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).

o mercado. E, segundo os cálculos do cônsul Maler, apenas um oitavo da população urbana do Rio de Janeiro consumia esses objetos de luxo. (SILVA, 1993, p. 239)

Proença descreve o traje masculino lusitano nos primeiros anos do século XIX da seguinte maneira:

[...] casaca pequena de mangas pregueadas nos ombros e compridas até tapar os dedos, com gola dobrada em arco, colete curto de botões de ouro que mal tapava o estômago, calções de alto cóis, apertadíssimo no ventre com dois bolsinhos à frente onde se penduravam os berloques do relógio e os sinetes, e outro atrás para a caixa de tabaco, gravata de lençol, alta, tufada, e hirta como um espeque, afogando o pescoço, chapéu de duas pontas ou o timão de aba de meia lua revirada, bengala de castão de ouro ou de marfim, sapato ou bota de canhão justa e meia branca ou vermelha. Sobre tudo isto está o capotão ou o carrick de cabeções, e aí está o elegante dos primeiros anos do século XIX. (PROENÇA, s/d, p. 53)

Essa descrição do traje português muito se assemelha ao que os homens do Rio de Janeiro usavam no tempo dos vice-reis. Algumas modificações são claras como, por exemplo, o tricórnio feito em castor simplificou-se perdendo uma de suas pontas. O senhor retratado na tela “Um funcionário a passeio com sua família”, que será apresentada mais adiante, parece portar uma indumentária muito próxima a essa descrita acima. Já o jovem de “Costumes do Rio de Janeiro” mostra-se um moderno janota cuja indumentária se assemelha a essa descrita por Nascimento (2014, p. 99) nas linhas que se seguem:

O período romântico abrangendo, mais ou menos, a primeira metade do século XIX, não se pode dizer que logo em começo os homens trajassem por forma a indicar a influência das novas ideias na sua maneira de vestir. A não serem os escandalosos coletes vermelhos com que Teófilo Gautier, para meter ferro aos adversários, se apresentava no teatro, onde renhidas se travavam as batalhas entre os defensores da agonizante arte clássica e os partidários dos dramas de Victor Hugo, nada de extraordinário se notava na simples sobrecasaca, de gola de veludo, no peitilho de cassa da camisa, no rosto escanhoado e ornado de um par de costeletas sumamente pacíficas. Mas o calção curto pelo joelho desaparece, para só se admitir nas cerimônias palacianas, como ainda hoje é obrigatório na corte inglesa, ao ponto de por ocasião da visita do presidente Loubet, ser preciso que um decreto especial o libertasse desse dever protocolar. Convém, todavia, observar que o uso de calça comprida viera pouco a pouco se introduzindo desde a Revolução. Os energúmenos que passeavam pelas ruas de Paris a cabeça da princesa de Lamballe espetada no ferro de um chuço, vociferando a Carmagnole e o Ça Ira, traziam umas pantalonas, que foram as progenitoras das calças atuais.

Silva destaca que existem oposições fundamentais para o modo de vestir dos brancos nessa época. A primeira delas está entre as roupas para os dias de semana (vestuário semanário) e as roupas para os domingos (vestuário domingueiro) e dias de festa. A segunda oposição estava entre as roupas domésticas e as roupas de sair. Debret menciona o hábito brasileiro de ficar tranquilamente à vontade sob uma temperatura que leva, naturalmente, ao abandono de toda etiqueta, como também a negligência do traje

tolerada durante a refeição. O pintor teceu o seguinte comentário sobre as vestes de um jovem brasileiro rico e livre de obrigações:

Percebe-se que esse abandono que precede e acompanha o sono de depois do jantar se reflete no traje de dorminhoco, cujos movimentos, livres de peias, se executam sem cerimônia sob o simples roupão, espécie de penhoar de tecido de algodão estampado, que se usa sobre a pele ou com uma calça curta de algodão por cima da qual flutua uma camisa de percal. Gozando assim, durante grande parte do dia, de todas as vantagens de liberdade prescritas pelo clima, o brasileiro jovem e rico, filho mimado da natureza, desenvolve talentos agradáveis, apreciados nas reuniões da noite, em que brilha o luxo europeu e que ele torna mais agradável pelo encanto de sua música. (DEBRET, 2006, p. 153)

O cônsul francês Maler, em 1816, registrou que o clima quente obrigava, até mesmo os nascidos no Brasil, a ficar em casa sempre que possível e só se vestirem para sair (SILVA, 1993. p. 230).

Em sua estadia no Brasil, de 1816 a 1831, Debret afirmou ter visto uma indumentária anglo-portuguesa (DEBRET, 2008. p. 138) importada pela corte de Lisboa. Mas o pintor parece ter testemunhado o início da dominação da moda francesa<sup>12</sup> ao fazer a seguinte declaração sobre o habitante do Brasil: “O luxo europeu o seduz: compraz-se em adotá-lo, e, nas capitânicas 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). Proclamar que a indumentária brasileira dessa época era anglo-portuguesa parece um equívoco. Assim como o seria se o termo utilizado fosse franco-portuguesa. Poderíamos dizer, então, luso-anglo-franco-afro-oriental? Mas e a influência indígena? O fato é que toda essa mistura resulta na indumentária brasileira. Afinal, estamos falando não só de uma população, mas também de um traje mestiço.

## REFERÊNCIAS

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

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.

---

<sup>12</sup> 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).

EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. **O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis – 1763 – 1808**. Brasília: Senado Federal, Conselho 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.

\_\_\_\_\_. **Viajantes estrangeiros no Rio de Janeiro joanino: antologia de textos (1809 – 1818)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

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.

LUCCOCK, John. **Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

NASCIMENTO, João Affonso do. **Três séculos de modas: 1616 – 1916**. São Luís: Instituto Geia, 2014.

PROENÇA, Raul. **História do traje em Portugal**. Porto: Lello & Irmão, s.d.

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, M. P. 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 S.A., s.d.

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.