

A INDUMENTÁRIA DAS DAMAS DA CORTE CARIOCA NAS OBRAS DE DEBRET

THE DRESS OF THE LADIES OF THE CARIOCA COURT IN THE WORKS OF DEBRET

Charles Roberto Ross Lopes¹

Resumo: Nesse artigo abordamos as influências da moda europeia na elaboração da indumentária usada pelas damas da corte do Rio de Janeiro, entre 1817 e 1827. Para tanto, selecionamos como objeto de análise algumas das aquarelas elaboradas pelo pintor Jean-Baptiste Debret, nas quais é possível explorar os detalhes da estética do vestuário nobre feminino.

Palavras-chave: Jean-Baptiste Debret. História da Moda. Corte do Rio de Janeiro.

Abstract: In this article we address the influences of European fashion in the elaboration of the dress worn by the ladies of the court in Rio de Janeiro, between 1817 and 1827. For this purpose, we selected as an object of analysis some of the watercolors elaborated by the painter Jean-Baptiste Debret, in which it is possible to explore the details of the aesthetics of the feminine noble apparel.

Keywords: Jean-Baptiste Debret. Fashion History. Rio de Janeiro court.

O estabelecimento da corte lusitana na cidade do Rio de Janeiro em 1808, impôs à sociedade brasileira oitocentista um novo modo de vida, baseado em um sistema de regras europeu. As inúmeras transformações histórico-culturais promoveram mudanças nos hábitos, nos costumes e, principalmente, na indumentária. A dinâmica das normas de etiqueta e de conduta, característica das cortes europeias, aos poucos é assimilada pelo movimento da moda que gradualmente passa a se desenvolver no Brasil. Logo as importações de tecidos como sedas, cambraias, musselines, chitas indianas, de vestidos prontos, xales, chapéus, sapatos, joias, leques e de outros

¹ Doutorando em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Possui experiência nas áreas de História do Vestuário e História da Arte. Como pesquisador dedica-se ao estudo das seguintes temáticas: história da indumentária e do vestuário, história das aparências, moda, Jean-Baptiste Debret, pintura brasileira oitocentista. E-mail: lopes.chrr@gmail.com
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-2608-8891>

acessórios, assim como, a confecção local de roupas, tornam latentes as demonstrações de influência e poder através da exibição vestimentar.

É nesse contexto que nos propomos a abordar o vestuário nobre feminino na sociedade de corte do Rio de Janeiro entre 1817 e 1827, tomando como fonte histórica de investigação algumas aquarelas de Jean-Baptiste Debret. Na perspectiva de uma História Social do vestuário e da moda, analisaremos como a indumentária lusitana – pautada no padrão estilístico da moda europeia aristocrática –, influenciou na elaboração do vestuário utilizado pelas senhoras pertencentes às elites locais. Assim, buscamos compreender como os elementos do vestuário, do luxo, da moda, dos costumes e da cultura europeia foram tomados como referência no processo de confecção dos trajes usados pelas senhoras nos trópicos.

O estudo do vestuário e da moda como objeto de discussão histórica ganha espaço a partir do movimento de renovação da historiografia Ocidental, iniciado em 1929 pela *Escola dos Annales*, que possibilita a reflexão de novos objetos e abordagens pela História. Ocorre não apenas o estabelecimento do diálogo com outras ciências sociais, assim como, há uma ampliação na noção de fontes históricas. Desse modo, temas considerados periféricos como o vestuário,² a indumentária³ e a moda,⁴ são eleitos como temática de investigação pelos historiadores. Como destaca Fernand Braudel,

² Esse termo pode ser empregado como sinônimo de *veste*, *vestimenta*, *vêtement*, *roupa* ou *traje*, e designa as peças, frequentemente de tecidos, empregadas tanto para proteger e cobrir o corpo das intempéries climáticas, quanto para adequá-lo à moral de determinado contexto histórico.

³ A *indumentária* (*costume* ou *habillement*) é constituída além das próprias peças de roupas, pelos acessórios e pelos ornamentos que compõem o vestir, todos entendidos em seu conjunto e que caracterizam um determinado grupo social ou uma cultura específica. Logo, cada indumentária traz consigo os variados signos compartilhados pela cultura que a elabora, revelando códigos repletos de significados. Nesse sentido, ela está atrelada a noção de *costume* que se configura como uma realidade social institucionalizada, independente do indivíduo particular. Ao passo que o *vestuário* como o ato de se vestir, propriamente dito, é o modo através do qual o indivíduo se apossa da instituição geral do costume. (Ver BARTHES, 2005).

⁴ A *moda* se constitui em uma maneira de expressão da individualidade, um recurso almejado para construir uma individuação do parecer. Ela “conquistou todas as esferas da vida social, influenciando comportamentos, gostos, idéias, artes, móveis, roupas, objetos e linguagens. [...] É um dispositivo social definido por uma temporalidade muito breve e por mudanças rápidas, que envolvem diferentes setores da vida coletiva.” (CALANCA, 2008, p. 13). No universo das aparências o vestuário se torna seu maior representante.

A história das roupas é menos anedótica do que parece. Levanta todos os problemas, os das matérias-primas, dos processos de fabrico, dos custos de produção, da fixidez cultural, das modas, das hierarquias sociais. Variado, o traje por toda a parte se obstina em denunciar as oposições sociais. [...] nunca ninguém pôde opor-se à paixão arrivista ou ao desejo de usar a roupa que, no Ocidente, é sinal de promoção social. (BRAUDEL, 1995, p. 281).

Compreendemos que o vestuário além de documento também é linguagem. Seus padrões são especificados pelas diferentes paletas de cores, matizes, tecidos, texturas, buscando sempre estabelecer uma distinção. Tais padrões nos informam sobre os elementos culturais, as convenções de época que a moda incorpora. Conforme a argumentação desenvolvida pela historiadora Daniela Calanca (2008), o vestuário deve ser compreendido como uma linguagem produtora de comunicação. Ela explica que,

Como objeto de pesquisa, de fato, a indumentária é um fenômeno completo porque, além de propiciar um discurso histórico, econômico, etnológico e tecnológico, também tem valência de linguagem, na acepção de sistema de comunicação, isto é, um sistema de signos por meio do qual os seres humanos delineiam a sua posição no mundo e a sua relação com ele. (CALANCA, 2008, p. 16).

Portanto, o vestuário é uma linguagem visual que comunica e difunde inúmeras mensagens. Ele pode comunicar a respeito de diversas questões, como por exemplo distinções de classe social e de gênero, sobre religião, tradições, padrões estéticos e de beleza, até preceitos morais e éticos. Sendo assim, o vestuário ao apresentar funções utilitárias, estéticas, semióticas, simbólicas, psicológicas, de sedução e até mesmo mágicas, possibilita uma gama infinita de leituras.

De acordo com a obra de Norbert Elias (2001) podemos verificar que a partir do sistema de organização da sociedade de corte, as roupas serviram como código de distinção das aparências na representação do poder. Desse momento em diante, houve na Europa o estabelecimento da sociedade de representação, influenciada sobremaneira pelo individualismo crescente, na qual o parecer era mais importante que o ser. Não demorou para que o vestuário fosse concebido como um dos mais importantes símbolos de representação da aristocracia. Nessa sociedade de corte, as

figurações dos indivíduos dependiam dele, onde os significados contidos nas nuances vestimentares refletiam uma cultura de aparências.

Desse modo, o fenômeno das aparências carrega consigo os códigos do que é ou não aceito pela sociedade. Daniel Roche (2000, 2007) explora esse fenômeno a partir do vestuário, enquanto uma materialização da cultura, e que deve ser estudado como a expressão dos costumes. Possuir a aparência inadequada é um dos principais temores dos membros da corte. O seu comportamento, a partir do processo civilizador em curso no velho continente, foi regulado por uma série de padrões, sobretudo no que se refere às aparências. Havia uma preocupação excessiva com o que os cortesãos vestiam, assim como, com o valor material e imaterial do que se vestia. Portanto, as roupas passaram a definir padrões a serem seguidos, e estabeleceram uma uniformidade de estilo que garantia aceitação social.

Mediante seu corpo vestido é que o sujeito se coloca no mundo. Desse modo, há inúmeros discursos que norteiam suas escolhas vestimentares e definem a construção de sua aparência, a qual está em um diálogo constante com o visual daquelas que o cercam. Logo, a roupa produz significados. Segundo Roland Barthes (2008) há três níveis de vestuário: o *vestuário escrito* composto pela descrição do traje a partir de uma estrutura verbal, como por exemplo, a descrição de um vestido realizada em um jornal ou revista; o *vestuário imagem* que consiste naquele desenhado ou fotografado e apresenta uma estrutura plástica, ou seja, os trajes exibidos por uma ilustração ou fotografia; e por fim o *vestuário real* que se configura na roupa propriamente dita, portanto, no objeto envolto por toda uma estrutura tecnológica que possibilita a sua confecção.

Dentre os principais registros iconográficos sobre o vestuário nobre feminino utilizado na corte do Rio de Janeiro no decorrer dos anos de 1817 e 1827, encontram-se as aquarelas de Jean-Baptiste Debret. Como salientam Jacques Leenhardt (2013, 2016) e Julio Bandeira (2006, 2009, 2017), entre outros estudiosos da obra debretiana, as imagens produzidas pelo artista francês constituem uma crônica de época sem precedentes, baseada em um trabalho prodigioso de pesquisa e documentação. Observador atento do meio social brasileiro e de sua paisagem humana, em suas

aquarelas reproduziu minuciosamente as vestimentas. Nelas, desfilam um elenco enciclopédico de elementos característicos das roupas, dos sapatos, dos adornos e dos penteados femininos. Aspecto que possibilita considerar suas obras como um dos documentos visuais mais ricos dos costumes e das variadas versões do vestuário no período analisado.

A utilização de imagens como fonte histórica é cada vez mais explorada pelos historiadores da cultura e da arte. Peter Burke ressalta que elas “são mais importantes como evidência de padrões de beleza em mutação, ou da história da preocupação com a aparência tanto de homens como de mulheres.” (BURKE, 2004, p. 11). Segundo a argumentação do autor, podemos inferir que através das imagens é possível observar as mudanças ocorridas com o gosto e com o parecer, na medida em que elas possuem a dupla função de produzi-las e reproduzi-las. Nessa perspectiva, as imagens nos permitem testemunhar antigas formas de gosto, de deleite e das transformações na aparência. Conjunto de elementos que estão fortemente vinculados ao vestuário e a moda. Desse modo, “o valor de imagens como evidência para a história do vestuário é inquestionável. [...] para mudarmos o foco do item isolado para o conjunto, para saber o que se usava com o que, é necessário recorrer a pinturas e gravuras [...]” (BURKE, 2004, p. 99).

O campo da indumentária e do vestuário manifesta-se, sobretudo, através de imagens. A descrição escrita ou verbal de uma roupa não é tão eficiente quanto algumas de suas formas figurativas como, por exemplo, pinturas, aquarelas, desenhos, gravuras, etc. O historiador Daniel Roche destaca que através das “pinturas, podemos estudar [...] o nexos com as formas, as circunstâncias de uso e as funções simbólicas; [...] as cores das roupas retratadas nas pinturas oferecem uma nova chave de compreensão.” (ROCHE, 2007, p. 26). “Muito mais que uma ilustração acompanhando e comentando, a imagem se tornou parte integrante da elaboração de um discurso, que não pode prescindir dela.” (VOVELLE, 1997, p. 31). Portanto, a imagem elabora um discurso sobre o vestuário, o qual também é criado de acordo com as imagens. Dinâmica que estrutura o *vestuário imagem*, conforme a argumentação apresentada por Roland Barthes (2008).

Burke (2004) nos chama a atenção para a concepção da imagem como *testemunha ocular*. O que implica compreendê-la como um registro capaz de garantir que aquele que a produziu foi o único capaz de retratá-la de um ponto específico e num dado momento. Esse aspecto fica evidente nas aquarelas produzidas por Debret, ao realizar a representação dos diversos elementos que compõem a indumentária usada pelas senhoras pertencentes as elites da corte do Rio de Janeiro. Ao analisarmos o conjunto da obra do pintor francês, é importante lembrar que a produção tanto das aquarelas sobre o cotidiano, quanto das pinturas históricas, está perpassada pela sua formação clássica, por sua participação na Revolução Francesa, pelas circunstâncias que motivam sua vinda para o Brasil em 1816, enfim, pelo seu *olhar estrangeiro* que lança sobre o país que foi sua morada no decorrer de 15 anos. Não há, portanto, como desconsiderar o peso que essa sua origem e formação exerceu na execução de seus trabalhos brasileiros. Ainda que nos trópicos, Debret jamais deixou de ser francês.

Assim, as imagens debretianas aqui investigadas não são tomadas como uma representação da vida e da moda que se desenvolve na sociedade de corte do Rio de Janeiro em princípios do século XIX. Antes disso, elas serão exploradas como um dos indícios capazes de resgatar o discurso criado em torno da indumentária e do vestuário no período analisado, possibilitando compreender uma realidade social mais ampla. Ao refletir sobre as relações estabelecidas entre as aquarelas selecionadas para análise com as sociabilidades e os modos de vestir da época em que foram elaboradas, buscamos explorar os diversos elementos constitutivos da indumentária nobre feminina. Enfim, indagamos como essas imagens apresentam as formas vestimentares.

Há, portanto, nas aquarelas de Debret um dos documentos iconográficos mais ricos referente aos costumes e ao vestuário nobre feminino, em particular, das influências estéticas da moda europeia que irá se desenvolver nos trópicos. Desse modo, explorar o vestuário tendo como fonte histórica a iconografia de Debret, sinaliza para uma nova e fecunda possibilidade de abordagem da importante obra que esse artista produziu enquanto esteve no Brasil.

1. A diversidade da obra debretiana no Brasil

Caracterizar a produção artística de Debret ao longo dos anos em que permanece no Brasil, não é uma tarefa fácil. Parece que o inserir dentro da tradição dos naturalistas e exploradores, definindo sua obra como resultado do trabalho de um artista viajante não é capaz de resgatar a importância, a dimensão e o significado do detalhado testemunho que elabora sobre os hábitos e costumes do país em que habitou de 1816 até 1831. De qualquer modo é certo que inventariar e classificar são procedimentos recorrentes na obra debretiana, e que não só aproximam o artista francês dos viajantes naturalistas, como também ressaltam a importância histórica do discurso que elabora através de seus registros imagéticos.

Debret busca apreender e apresentar essa nova realidade que encontra diante de si ao aportar no Rio de Janeiro, sempre pautando suas escolhas em critérios cientificamente estabelecidos. Nessa direção, na tentativa de compreender uma sociedade que vivencia profundas transformações, o pintor assume diversificadas facetas que juntas tornam possível a compreensão de seu complexo trabalho. Na execução das encomendas oficiais realizadas pela corte dos Bragança recorre a sua formação como pintor histórico. Aproxima-se da conduta dos exploradores naturalistas ao realizar a observação atenta do movimentado cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, processo que resulta na elaboração de grande parte de suas aquarelas. Posteriormente, a seleção dessas imagens para compor o conjunto de litografias que integram sua *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* revela o seu lado filósofo, na medida em que ele consegue refletir sobre o contexto no qual esteve inserido, traduzido plasticamente por suas pinceladas. “Aprendera muito bem com David que a arte precisava atender às necessidades do momento e que o artista é, nesse sentido, responsável pela adequação entre arte e história.” (LIMA, 2007, p. 34-35).

O seu perfil de historiador manifesta-se não apenas na redação dos textos explicativos que acompanham sua publicação, assim como, ao elaborar um discurso visual sobre os diferentes elementos característicos da sociedade brasileira oitocentista, muitos dos quais em eminente processo de desaparecimento. Essas

imagens são reveladoras de seu projeto civilizador colocado em prática nos trópicos, ao indicar as mudanças pelas quais o país passa em direção à civilização. Nesse sentido, não se trata de uma mera descrição dos anos em que peranece entre o povo brasileiro, mas sim de um projeto intelectual que visa contemplar o percurso progressivo da civilização no país. “Para tanto, as imagens muitas vezes têm a função de constituir evidências de uma trajetória que se quer dada como em processo de superação ou, em alguns casos, de uma imagem que se quer consolidar a respeito do caráter dos brasileiros em geral.” (LIMA, 2007, p. 35).

Logo as funções oficiais de Debret se ampliam. Se originalmente exerceria a tarefa de professor de pintura histórica na futura Academia Imperial de Belas Artes, não tardou para se transformar também em pintor da corte – *Pintor Particular da Casa Imperial*, como se apresenta na página de rosto da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* – e cenógrafo do Teatro Real de São João, depois denominado São Pedro. Recorrendo aos conhecimentos que havia obtido durante sua sólida formação neoclássica, na execução de suas atividades ele é responsável pela elaboração de inúmeras imagens para a recém instituída monarquia brasileira. A aparência da corte é sensivelmente transformada na medida em que realiza uma gama diversificada de trabalhos. Dentre suas atividades figuram iluminuras nas cártulas dos diplomas, panos de boca para o Teatro Real, o pavilhão e bandeira imperiais, *trompe-l'oeils* em arquiteturas, etc. Também se dedicou a elaboração de novas condecorações que passam a ornamentar o peito da nobreza.

Ainda de sua autoria são os hábeis desenhos dos uniformes e dos trajes de grande gala da corte, concebidos inicialmente nas cores azul e vermelho, características de Coroa portuguesa, e posteriormente confeccionados em verde e amarelo ouro, representando a união entre as casas reais de Bragança e de Habsburgo. Os ministros, as damas de honra, o alto escalão do exército imperial, a guarda de honra do Imperador conhecida como Dragões da Independência, todos trajam uniformes auriverdes desenhados por Debret. Além dessas criações, em seu ateliê localizado em um sobrado alugado no bairro do Catumbi executa os croquis preparatórios para a confecção dos trajes majestáticos do primeiro casal imperial brasileiro, Dom Pedro I e Dona

Leopoldina. O “Reino Unido luso-brasileiro teve em Debret o principal elemento para modernizar a moda da Corte no Rio de Janeiro.” (BANDEIRA, 2009, p. 190).

Ao longo dos 15 anos de sua permanência em terras brasileiras, Debret também se dedica ao registro minucioso dos hábitos e costumes característicos dos tipos humanos que habitam a cidade do Rio de Janeiro, imagens que constituem um extenso *corpus iconográfico*, a partir o qual o pintor irá elaborar sua interpretação e seu relato sobre o país. Nessas imagens, compostas sobretudo por aquarelas, e por alguns desenhos, é possível observar cenas das movimentadas ruas da corte, assim como, a representação da vida privada de algumas famílias que habitam a cidade, sejam elas pertencentes a elite ou simples cidadãos. Desse modo, Debret reconstrói um cenário amplo e detalhado do modo de vida da sociedade carioca. Ao que tudo indica, a realização dessas aquarelas revela um projeto pessoal do artista em publicar um álbum pictórico sobre o Brasil assim que retornasse para a Europa. Esse interesse é concretizado entre os anos de 1834 e 1839, quando ocorre na França o lançamento de seu livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*.⁵ Dentre um acervo composto por mais de 1000 obras produzidas enquanto está no Brasil, apenas 220 imagens são selecionadas por Debret para compor seu monumental livro, inseridas ao longo 153 pranchas litográficas distribuídas em suas páginas.⁶

⁵ Além das gravuras, seu livro é composto por textos explicativos, que segundo o próprio autor esclarece a interação entre *pena e pincel* tem como objetivo superar suas insuficiências mútuas, e está dividido em três tomos. O primeiro deles publicado no ano de 1834 é composto de 48 pranchas, e destina-se a descrição dos indígenas, seus costumes, ornamentos, armas, arquitetura, bem como, demais atividades, além de panoramas das florestas virgens e da flora. O segundo tomo é editado em 1835 e consagra 51 pranchas a diversidade da vida cotidiana do Rio de Janeiro, resgatando os costumes e os ofícios dos distintos elementos que compõem a população da cidade, principalmente dos escravos africanos. A publicação do último tomo ocorre apenas em 1839, no qual estão dispostas 54 pranchas que trazem à tona variados elementos da vida política e religiosa dos diferentes grupos que habitam a cidade nas primeiras décadas do oitocentos. Nele também são reproduzidos trabalhos artísticos de Debret como retratos, cenografias e decorações, além de magníficas vistas panorâmicas da cidade. Esse exemplar é finalizado por uma breve biografia da artista.

⁶ De acordo com a 5ª edição revista e ampliada do catálogo *raisonné* de Debret, publicado em 2017, sob a organização de Julio Bandeira e Pedro Corrêa Lago, o acervo debretiano com temática brasileira é composto por um total de 1086 obras. Delas, 850 trabalhos estão distribuídos entre aquarelas e desenhos. Além de 16 óleos sobre tela cuja autenticidade da autoria é atribuída ao pintor. Também há 220 imagens em litografia publicadas nas 153 pranchas de sua *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. A maioria dessa iconografia integra a *Coleção Brasileira* do Museu da Chácara do Céu, localizado no Rio de Janeiro, onde se encontram disponíveis 451 aquarelas, 58 desenhos e 29 gravuras de Debret.

Ao contrário de outros artistas viajantes europeus, em suas aquarelas Debret quase sempre coloca em primeiro plano a figura humana, atentando para os pormenores de sua fisionomia, assim como, para a composição da indumentária de cada personagem que retrata. Essas figuras estão dispostas em um cubo cênico composto pelo registro, não menos detalhado, da topografia e da arquitetura da cidade. Como menciona Bandeira (2017), seus tipos humanos “são como notas vivas que colhia na paisagem urbana, antes de levá-las para o seu estúdio-estufa [...]”. Como um naturalista, ao fazer suas coletas, Debret anota a hora e o local, assim como o comportamento do espécimen iconográfico em seu habitat [...]” (BANDEIRA, 2017, p. 39). Desse modo, sua preocupação em elaborar um registro fiel e serial do cotidiano, torna suas imagens inigualáveis, proporcionando que a posteridade possa conhecer um pouco mais da vida do Reino e do Império do Brasil.

Diante da grandiosa dimensão da obra que Debret produz enquanto permanece no Brasil, selecionamos como objeto de análise algumas de suas aquarelas nas quais é possível explorar os detalhes da estética do vestuário nobre feminino usado pelas damas da corte. Desse modo, optamos em trabalhar com as denominadas *aquarelas acabadas*, ou seja, as composições ricamente elaboradas que deram origem às gravuras que o tornaram famoso. Elas constituem “a ‘nata’ da produção de Debret, tanto do ponto de vista do interesse histórico quanto do mérito artístico.” (BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 14).

Elaboradas a partir de um paciente e minucioso trabalho de observação de variados hábitos e costumes, essas composições quase sempre são assinadas e datadas pelo artista, apresentando em sua maioria dimensões semelhantes, medindo aproximadamente 17cm de altura e 23cm de largura. Tamanha a precisão dessas imagens que decorridos 10 ou 15 anos após a sua execução, poucas correções são necessárias quando Debret emprega algumas delas como modelo para as gravuras que deveriam ilustrar o seu livro. Delimitadas por uma linha de moldura, essas aquarelas frequentemente são intituladas e exibem cenas reorganizadas pelo artista a partir dos vários elementos dispersos que observa no cotidiano.

2. Os trajes nobres femininos nas aquarelas de Debret

O estabelecimento da corte portuguesa na cidade do Rio de Janeiro é acompanhado por um interesse cada vez maior pelos serviços ligados a moda e a beleza feminina. A grande comitiva que acompanha a Família Real pretende manter nos trópicos um padrão de vida luxuriante. Desse modo, o requinte nobiliárquico expresso no vestuário faz com que proliferem nas ruas da nova sede da corte diversos *métiers* artesanais, que oferecem aos afortunados o seu trabalho. São costureiras, modistas, sapateiros, peleteiros, peruqueiros, cabelereiros, joalheiros, dentre outros especialistas artesãos que buscam atender as necessidades da aristocracia recém chegada, bem como, das elites locais, cujas atividades ainda se encontravam fortemente vinculadas a realeza e a sua cosmologia.

Os trajes de corte usados pela Rainha Carlota Joaquina e pela Imperatriz Maria Leopoldina, assim como por outras aristocratas vindas da Europa, difundem nos trópicos a estética da moda europeia baseada no modelo francês, cujos traços estilísticos podem ser observados no luxo e requinte de suas vestimentas. As “princesas e nobres mais jovens [...] já tinham aderido ao modelo império. Claro que todas as senhoras das classes privilegiadas os copiaram e os passaram a incluir no seu guarda-roupa.” (MORAIS, 2014, p. 364). Portanto, não demora para que esses trajes áulicos sejam tomados como referência pelas fidalgas locais, sempre ávidas pelas novidades vindas da Europa.

Desse modo será o modelo europeu, alicerçado em um complexo sistema de rígidas regras de corte, que fornecerá os elementos necessários para a organização da sociedade brasileira oitocentista. A partir dele é definido como cada indivíduo deve se apresentar em público de acordo com a posição que ocupa na hierarquia social. Desde que a corte lusitana desembarca no Rio de Janeiro inicia-se uma tensa fusão entre os membros da aristocracia portuguesa migrada e as elites locais, desencadeando na constituição de um novo tipo de elite. Como reflexo ocorre o surgimento de uma “ordem política luso-brasileira diferenciada” (GRAHAM, 2000, p. 13), marcada

sobretudo pela relação estreita entre as elites políticas e as elites econômicas. Esse novo cenário,

reforçou a hierarquia social e assim beneficiou a todos aqueles situados no cume da pirâmide social e política. [...] [Os indivíduos] trabalharam diligentemente para manter a hierarquia social, no sentido de se proteger dos que estavam imediatamente abaixo. Para esse fim, cada atavio, cada signo de *status* era visto como um artifício para manter a relação apropriada entre aqueles de lugar social diverso e os de *status* social mais elevado procuravam assiduamente ratificar a deferência que eles esperavam dos que estavam abaixo. Dentro da corte essas técnicas foram finamente elaboradas. (GRAHAM, 2000, p. 16).

Assim, desde o estabelecimento da corte, códigos de conduta buscam regulamentar, dentre outros elementos, o uso da indumentária, principalmente no que se refere a sua exibição em ambientes públicos. A elite local composta por latifundiários, senhores de engenho, traficantes de escravos e negociantes – sobretudo, os denominados *comerciantes de grosso trato* –, recorre aos luxuosos tecidos, aos elaborados adornos e às valiosas joias, a fim de se distinguir do restante da população. Há um grande interesse pelas novidades vindas das cortes europeias, principalmente sobre as modas que então circulam nesses espaços, fazendo com que as senhoras aguardem com grande entusiasmo pelas embarcações que chegam aos portos cariocas trazendo novos artigos de moda da Europa. As damas não mensuram os gastos quando se trata de vestir roupas luxuosas.

Não podemos esquecer que no período pré-joanino as mulheres poucas vezes são vistas em público, permanecendo reclusas em ambientes privados. De fato, nessa época a vida íntima das mulheres é cuidadosamente preservada dos olhares de estranhos, ademais não há atividades direcionadas a esse público que justifique a sua aparição pública. Contudo, com a chegada da Família Real portuguesa, acompanhada por um calendário de celebrações que se estabelece na cidade do Rio de Janeiro desde então, essa situação conhece uma sensível modificação, e as mulheres lentamente começam a frequentar com maior frequência o espaço da urbe carioca. O novo cenário é marcado por um aumento das atividades sociais, como as idas ao teatro e a ópera, assim como, pelas cerimônias do beija-mão. Todas essas circunstâncias exigem um rigor

nos trajés, definidos muitas vezes pelas leis suntuárias em vigor entre os lusitanos e transpostas para os trópicos, representando uma importante oportunidade para que as senhoras possam exibir suas requintadas e luxuosas toilettes.

Nesse sentido, as mudanças sociais e culturais ocorridas na vida da corte, possibilitam a exibição da aparência das senhoras para além do espaço doméstico. Lembrando que nessa sociedade patriarcal, a composição da indumentária das nobres senhoras deve revelar para o restante da sociedade a opulência de seu pai ou esposo. Seguindo a mesma lógica é hábito recorrente no Rio de Janeiro vestir ricamente as escravas domésticas, adornadas inclusive com joias, ostentando assim as posses patrimoniais de seus senhores.⁷ Desse modo, as damas pertencentes às elites locais, exibem faustosas peças de vestuário ornamentadas com pedrarias e metais preciosos, elaborados bordados, além de ricas rendes e sedas.

Assim, foi esse o espaço privilegiado em que as festas reais e procissões religiosas ocorriam e em que as elites do período se davam a ver e eram vistas, através dos instrumentos fornecidos pelo aparato cerimonial coadunados à utilização de uma indumentária que demonstrava a pujança de seu poder econômico e social. A Corte deveria ser “civilizada”, aos olhos dessas elites, porque, era através do aparato ritualístico, que não existia sem o cenário no qual se desenrolava, ou seja, o espaço público, que elas poderiam marcar sua existência enquanto “corpos” sociais distintos do restante da população livre. Era através desses cerimoniais que as aspirações à manutenção da ordem política e social e à demarcação dos lugares sociais através da indumentária, das precedências e da proximidade com o monarca se tornava possível. (SILVA, 2009, p. 156).

Todas essas transformações são sentidas pela cultura vestimentar das damas da corte. Desde então, elas se inspiram nos modelos apresentados pelas tendências das modas “burguesas francesas e inglesas [...], todas coexistindo com figurinos palacianos mantidos na corte.” (MALERBA, 2000, p. 189). Dessa maneira, surgem traços híbridos que remetem a estética da moda europeia, como poderemos observar nas *aquarelas acabadas* de Debret.

⁷ “Escravos vestidos de seda, ou ricamente enfeitados, só quando faziam escolta aos seus senhores, que deste modo ostentavam a sua riqueza.” (SILVA, 1977, p. 30).

Como pintor oficial da corte dos Bragança, Debret elabora alguns retratos de D. Leopoldina. Na aquarela *Arquiduquesa Leopoldina, Primeira Imperatriz do Brasil* (c. 1817), está representado um busto da jovem Imperatriz pintado de perfil, revelando uma luxuosa indumentária. É possível contemplar parte do vestido confeccionado em cetim de seda, cujo tom cobre dialoga harmoniosamente com o dourado das flores bordadas. A parte frontal do generoso decote é ornamentada com um galão de seda bordado com fios de ouro, arrematado por um delicado plissado de renda branca que se prolonga pelos ombros e costas, adereço que remete a uma estética pré-romântica. Percebe-se que o mesmo padrão de fita decorativa é utilizado na barra das mangas curtas bufantes.

A indumentária passou também a compor-se com a joalheria, pois, tanto no fabrico dos tecidos como nos bordados e rendas que adornavam os trajes, vieram a se introduzir com frequência fios de ouro, de prata e de aço polido. O artifício contribuía para dar brilho, fulgor e luminosidade aos vestidos e às casacas de gola alta usados pela administração napoleônica e também pela Corte portuguesa e brasileira. (TEIXEIRA, 2009, p. 174).

A faixa azul e branca que corta seu peito representa as ordens que a Imperatriz pertence. Sua toilette é complementada ainda por um magnífico toucado constituído por tiara de ouro incrustada de diamantes, e ornamentado com volumosas plumas brancas. O requinte da peça de joalheria que adorna a cabeça se repete no grandioso brinco pendente, cujo desenho com motivos florais também é apreciado nos dois colares que cobrem o colo. Seguindo a tradição das damas da Família Real portuguesa, em um dos colares há um opulento medalhão com a figura do Imperador, envolto pelos mesmos diamantes que compõem as demais joias. A palheta de tonalidades ocres empregadas na composição da aquarela ressalta a pele extremamente clara de Dona Leopoldina e, conforme nos informa Debret, seu traje de gala contrasta com a sua vestimenta habitual. “Quase sempre vestida de amazona, com um chapéu de feltro, mal se podia perceber a alvura de sua tez que rivalizava com o brilho de seu vestido imperial nas festas da corte.” (DEBRET, 2016, p. 470).

Imagem 1 – *Arquiduquesa Leopoldina, Primeira Imperatriz do Brasil*, c. 1817.
Jean-Baptiste Debret. Aquarela, 17,4cm x 14,9cm. Coleção Castro Maya, RJ.



Fonte: BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 348.

Outra imagem em que Debret registra a indumentária áulica da Imperatriz é na aquarela *Traje de corte de S.M.I. Carolina Leopoldina, Primeira Imperatriz do Brasil*, (1826). Em primeiro plano no centro da cena, desponta a imponente figura da soberana diante de uma majestosa poltrona dourada com detalhes verdes no assento e espaldar, tendo como fundo farta cortina vermelha com braçadeiras e cadilhos dourados. O vestido de corpo inteiro é praticamente todo branco, exceto por alguns bordados dourados no peito e na barra da saia, representando folhas e espigas de trigo. Outro ponto de cor aparece no forro de tecido verde que sai por entre pequenas aberturas nas mangas curtas e bufantes, arrematadas com galão de seda branca. Essa mesma coloração clara é observada nas longas luvas que cobrem o antebraço, assim como, nas meias e sapatos de seda. “A escolha do branco como cor do traje feminino de grande gala das imperatrizes brasileiras tem provavelmente inspiração naquele usado pela Imperatriz Josefina por ocasião da coroação de Napoleão Bonaparte em 1805 [...]” (VOLPI, 2015, p. 74).

Um longo manto verde aparece preso logo abaixo do busto, delimitando a cintura do vestido através de um sinto dourado com fivela redonda. Confeccionado em cachemira, seda e ouro, apresenta ao longo de toda a extensão da barra bordados dourados, reproduzindo os mesmos motivos vegetalistas que ornamentam a orla da saia. O desenho desse padrão formado por folhas e espigas de trigo é realizado por Debret em uma das laterais da aquarela, onde logo abaixo também representa a

padronagem do tecido empregado no turbante, composta de pequenas folhas verdes e flores de ouro. A forma do manto imperial, assim como, outras anotações também são registradas pelo artista ao lado a imagem principal.

Coroando a indumentária está o alto toucado ricamente ornamentado com ouro, pedras preciosas e plumas brancas com as pontas verdes. Também observamos um leque fechado que a Imperatriz segura com a mão direita. A colorida faixa que desce em diagonal do ombro direito e se estende até a altura do quadril, refere-se as ordens que Dona Leopoldina pertence em 1826. Desse modo, a faixa azul escuro (A) representa a Ordem Imperial do Dragão, a faixa azul claro (B) indica a Ordem Imperial do Cruzeiro e Nossa Senhora de Conceição de Vila Viçosa, e a faixa amarela (C) simboliza a Ordem Real de Santa Isabel. O pintor menciona uma quarta ordem indicada pela letra E, no entanto, não tece qualquer explicação sobre ela. Assim como na aquarela anterior, admiráveis joias feitas com ouro e diamantes adornam o colo e as orelhas da Imperatriz. Ostenta em seu pescoço um colar duplo, do qual pende o medalhão com a imagem de seu esposo, D. Pedro I. Além de exibir longos brincos pendentes, cuja sofisticação complementa a joalheria usada.

Imagem 2 – Traje de corte de S.M.I. Carolina Leopoldina, Primeira Imperatriz do Brasil, 1826. Jean-Baptiste Debret. Aquarela, 17cm x 23,1cm. Coleção Castro Maya, RJ.



Fonte: BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 331.

No próximo traje representado na aquarela *Vestimentas das damas da corte até abril de 1821* (1821), observamos a presença das cores azul e vermelho até então largamente empregadas no vestuário usado pela Coroa portuguesa. Os elementos que compõe a indumentária dessa dama são praticamente os mesmos empregados na toilette de D. Leopoldina. O corpete do vestido é confeccionado em tecido leve na cor branca, apresentando um decote canoa finalizado com um pequeno babado na mesma coloração. Longas luvas de seda branca se projetam em direção de mangas curtas bufantes, decoradas com delicados bordados azuis. A saia é toda azul com a barra ornamentada por um bordado branco, reproduzindo motivos florais e vegetais, cujo comprimento deixa ver apenas o bico do sapato de seda branca. Sua tonalidade anil contrasta com o vermelho da cauda removível que se encontra fixada abaixo dos seios, marcando a altura da cintura do traje, cujas laterais são bordadas com fios de ouro. Mesmo metal utilizado na forja das delicadas folhas que compõem a luxuosa tiara que prende a longa cabeleira no alto da cabeça. Além disso, “enormes penas brancas e diamantes realçavam o brilho do séquito real na igreja e no teatro [...]” (DEBRET, 2016, p. 535), complementando assim a aparência elegante das damas da corte. Longos brincos e um magnífico colar de pedras preciosas, exemplificam o requinte da joalheria empregada na ornamentação do traje.

Imagem 3 – *Vestimentas das damas da corte até abril de 1821*, 1821.
Jean-Baptiste Debret. Aquarela, 16,1cm x 10cm. Coleção Castro Maya, RJ.



Fonte: BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 351.

Em outro vestido de corte é possível verificar a alteração na paleta de cores empregadas nos trajes das damas. O branco que predomina na *Vestimenta da corte Imperial do Brasil adotada para o dia da Aclamação – 12 de outubro de 1822* (1825), é a tonalidade já usada pela Imperatriz, e que juntamente com o amarelo e o verde, se tornará referência para as vestimentas solenes das damas da corte após a proclamação da independência. Todo o corpo do vestido apresenta pequenos bordados, que formam uma larga faixa decorativa na barra da saia. O decote retangular é ornamentado com um delicado plissado de seda branca, replicado no arremate das mangas curtas bufantes enfeitadas com passamanaria verde. As longas luvas reafirmam o caráter solene do traje e, assim como os sapatos, seguem a mesma tonalidade clara da veste. O azul da grande calda removível confere luz a indumentária, lembrando uma das cores da coroa portuguesa. Fixada na cintura alta, ela revela um bordado com motivos florais e vegetais ao longo de toda a extensão de suas extremidades. O mesmo tom índico é replicado nas plumas que juntamente com outras de coloração branca deixam ainda mais sofisticado o toucado. Essa peça apresenta uma larga tiara executada em ouro. O luxo da joalheria também está presente nos colares, no grandioso brinco, assim como, no bracelete usado logo acima do cotovelo direito. Complementando os acessórios empregados pela senhora há um leque entreaberto empunhado pela mão enluvada.

Imagem 4 – *Vestimenta da corte Imperial do Brasil adotada para o dia da Aclamação – 12 de outubro de 1822*, 1825. Jean-Baptiste Debret. Aquarela, 16,2cm x 12,5cm. Coleção Castro Maya, RJ.



Fonte: BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 351.

De acordo com decretos editados por D. Pedro I, em 18 de setembro de 1822, são estabelecidas como cores da nova nação emergente o verde e o amarelo.⁸ A escolha das cores imperiais revela não apenas o gosto pessoal do Imperador, como também a influência de Debret na execução dos símbolos nacionais, já que o verde e o amarelo constituem as cores da libré de Napoleão, ex-patrono do artista e personalidade admirada pelo novo monarca. “Junto ao trono de d. Pedro I, o verde e amarelo, símbolo do novo império brasileiro, sucederam as cores nacionais portuguesas: vermelho e azul.” (DEBRET, 2016, p. 535). Provavelmente a escolha das novas cores represente uma ruptura com a Coroa portuguesa. Nessa nova configuração política o verde está vinculado à Casa de Bragança, uma vez que é a cor de seu animal heráldico, o dragão. Já a Casa Habsburgo-Lorena, da qual fazia parte D. Leopoldina, é representada pelo amarelo.⁹

A escolha das cores, símbolos, formas e materiais da indumentária usada por SS. MM. II. nas cerimônias de aclamação, sagração e coroação, se inscrevem no quadro de uma produção vestimentar institucional e ritual elaborada para o funcionamento espetacular do microcosmo da corte, essencial para legitimar o novo Império do Brasil por ocasião da independência de Portugal. Concebido como elemento distintivo, a indumentária dos imperadores brasileiros era um instrumento necessário para compor o ritual que garantia a perenidade da dinastia e a majestade imperial. [...] Os novos riscos de bordados aplicados aos mantos imperiais, à farda do imperador e ao vestido da imperatriz, como o carvalho, o trigo e as palmeiras, de grande carga simbólica, são alguns aspectos dos trajes do Império do Brasil que rompem com o modelo português, mas ainda estão inseridos no contexto vestimentar da época. (VOLPI, 2015, p. 73).

Nos trajes retratados por Debret na aquarela *Duas damas da corte em grande gala* (1826), apreciamos o emprego das novas cores símbolo do Império brasileiro. Essa

⁸ Decreto de 18 de setembro de 1822. *Determina o tope nacional Braziliense, e a legenda dos patriotas do Brasil, e Decreto de 18 de setembro de 1822. Dá ao Brasil um escudo de Armas.* In: **Coleção das Leis do Império do Brasil (1808-1889)**. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/colecao-anual-de-leis/colecao-anual-de-leis>. Acessado em: 30/04/2020.

⁹ Segundo Madalena Braz Teixeira (2009): “Nesse contexto, não se pode deixar de realçar a força da exaltação exótica local nas representações simbólicas que marcaram a afirmação do novo regime político. A escolha de penas de tucano e de outras aves brasileiras para dar complemento e adorno à coroa e ao manto imperial de D. Pedro denota bem essa intenção. A figuração estética desse movimento de emancipação política era reveladora de um romantismo nascente, que atendia à representação da cultura ameríndia em paralelo com a manifestação erudita e cortesã.” (TEIXEIRA, 2009, p. 175). Sobre a questão da construção simbólica da imagem do Império brasileiro, verificar ainda JURT (2012) e RIBEIRO (1994).

é uma das poucas imagens em que o pintor nos legou uma visão geral tanto da frente, quanto das costas da indumentária. As senhoras ali representadas portam um vestido branco que segue o mesmo corte do traje áulico de D. Leopoldina, certamente por se tratar de uma vestimenta empregada durante eventos cerimoniais da corte. O decote se projeta com a mesma proporção sobre o colo e as costas, e uma espiguiha ornamenta toda sua extensão, isto é, um galão elaborado com uma delicada renda, recortada em bicos formando pequenos triângulos. As mangas curtas bufantes são arrematadas por uma estreita fita de seda branca. Como de costume nos trajes de grande gala observamos longas luvas que acompanham a tonalidade alva. A orla da saia está ornamentada com uma larga faixa de bordados em fios de prata que dão forma a flores e ramos. Esse padrão decorativo é reproduzido pelo artista nas laterais da aquarela, onde também se encontra o esboço do motivo floral e vegetalista empregado na ornamentação da cauda removível. Os bordados em fios de ouro dessa peça contrastam com o veludo verde empregado na sua confecção. Além disso, em uma de suas extremidades há um cinto dourado, empregado para fixar a calda ao vestido. A altura da saia que desce até os tornozelos, permite ver os delicados sapatos de seda branca, calçados com meias do mesmo tecido e cor.

O luxo do calçado é elevado ao máximo sob o céu puro do Brasil, onde as mulheres, geralmente favorecidas por um lindo pé, desenvolvem, para ressaltá-lo, toda a faceirice natural aos povos do sul. As únicas cores usadas eram o branco, o rosa e o azul-céu; a partir de 1832 acrescentaram-se o verde e o amarelo, cores imperiais e usadas na Corte. (DEBRET, 2016, p. 255).

A complementar a toilette das ricas senhoras não poderia faltar luxuosos colares e brincos, confeccionados com o mais nobre dos metais e magníficas gemas de pedras preciosas, que a julgar pela coloração trata-se de rubis e esmeraldas. Também não poderia faltar o leque, mantido sempre fechado quando na presença da Imperatriz. A senhora de costas usa na cabeça um modelo de turbante provavelmente de musselina decorado com uma peça de joalheria em ouro que reproduz o formato de ramos. Já a dama que exhibe sua indumentária frontalmente, ostenta um grandioso toucado

ornamentado com diadema em ouro e longas plumas brancas que caem pra trás. Conforme menciona Debret,

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, 2016, p. 535).

Imagem 5 – Duas damas da corte em grande gala, 1826.
Jean-Baptiste Debret. Aquarela, 15,8cm x 22cm. Coleção Castro Maya, RJ.



Fonte: BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 351.

Como podemos apreender a partir da análise dessas imagens, o costume vestimentar europeu fornece os elementos para a elaboração de uma estética de luxo que caracteriza a indumentária usada pelas senhoras pertencentes às elites locais. Com o estabelecimento da Família Real e o séquito de fidalgos que a acompanha, e com a crescente circulação de estrangeiros, sobretudo de franceses após 1814, desenvolve-se no Rio de Janeiro uma sociedade de corte que pauta suas preferências estéticas nas

toilettes vindas de além mar. Posteriormente, a partir de 1816, a apreciação dos modos europeus é acentuada ainda mais com a chegada da *Missão Artística Francesa*.

O referencial estético de luxo da moda europeia está presente tanto nos trajés solenes empregados durante as cerimônias, quanto nas vestimentas usadas pelas senhoras afortunadas em ocasiões cotidianas. No entanto, nem tudo que vem da Europa é imediatamente aceito e usado pelas senhoras brasileiras. “A cultura luso-brasileira não foi completamente solapada por tudo que fosse francês ou inglês, mas ostentar a indumentária vinda destes lugares, considerada como [...] ‘a última moda’, era [...] personificar o poder daquele que podia pagar.” (SILVA, 2009, p. 81). Seguir os modelos da moda de luxo europeia, assegura para essas damas o melhor acabamento e talhe dos vestidos, complementado pela escolha e aquisição de ricos ornamentos e acessórios.

Também cabe salientar que nesse novo cenário social, a possibilidade de trajar peças confeccionadas com tecidos nobres, ornamentadas com luxuosos debruados elaborados com fios de ouro e prata, assim como, o uso de joias e sapatos finos, constitui um privilégio reservado a um número restrito de mulheres. O custo elevado desses objetos não permite que a maioria da população feminina tenha acesso às tendências da moda. Apenas as senhoras das elites “vestiam-se à moda de França, pois que, pela nau de Lisboa, cá vinham ter as bonecas enroupadas em Paris [...].” (EDMUNDO, 2000, p. 227). Desse modo, as *poupeés de modes* ao reproduzirem o figurino em voga na capital francesa constituem-se no principal veículo para que as damas do Rio de Janeiro tomem conhecimento do que havia de mais novo em termos de moda na Europa. Decorrendo daí o grande interesse com que são aguardadas nas lojas das modistas que se instalam, sobretudo, ao longo da rua do Ouvidor. Sendo assim,

[...] a moda no Rio de Janeiro estava diretamente relacionada com a maior oferta de objeto, de tecidos, de enfeites, pelos comerciantes franceses e mesmo ingleses, e que o consumo de tais modas estava dependente das posses dos consumidores. [...] Os comerciantes franceses nos anúncios tinham o cuidado de falar em “preços cômodos”, “preços moderados”, mas as únicas indicações de preços encontradas nos anúncios eram elevadas: um chapéu de senhora custava 6\$400 réis e os vestidos femininos iam de 16\$000 réis até aos

100\$000 réis [...]. De tal maneira a moda estava associada a um comércio de luxo e constituía privilégio de uma minoria abastada, [...]. (SILVA, 1977, p. 36).

Seguindo o gosto das senhoras portuguesas, a referência predominante é a moda francesa com sua estética definindo tanto os modos de ser, quanto a composição do vestuário feminino. A nova indumentária trazida da Europa é reproduzida nos ateliers das primeiras modistas que se estabelecem no Rio de Janeiro, e está baseada em alguns elementos do estilo Império. Logo essa estética desperta a curiosidade e conquista o gosto das senhoras brasileiras. “A moda Império estendeu-se a diversas classes sociais do Rio de Janeiro e influenciou todo um diversificado leque de damas, senhoras, meias-senhoras, amas, babás, criadas e escravas.” (TEIXEIRA, 2009, p. 173). Ademais, com a abertura dos portos cariocas para embarcações oriundas de diversas partes do mundo, ocorre o desenvolvimento de um comércio de artigos de moda na corte carioca. Desde então, torna-se possível adquirir variados cortes de tecidos, vestidos prontos, sapatos, leques, plumas, e todo tipo de ornamentação provenientes da Europa, sobretudo da França e da Inglaterra.

Pouco antes de regressar para Paris no ano de 1831, Debret relata que o “habitante do Brasil tem-se mostrado [...] tão entusiástico apreciador da elegância e da moda francesa que [...] a rua do Ouvidor [...] era quase inteiramente constituída de lojas francesas de todo tipo, mantidas pela prosperidade de seu comércio.” (DEBRET, 2016, p. 187). Fica evidente pelas palavras do artista que a maioria das senhoras da corte do Rio de Janeiro aderem com entusiasmo as modas francesas, e independente do desconforto causado pelo clima quente, elas recorrem aos padrões estéticos europeus. O que nos leva a afirmar que a difusão da moda europeia no âmbito dessa sociedade é fomentada pelo interesse das senhoras cariocas em apresentar uma toilette próxima daquela em voga nos círculos aristocráticos de além mar, cuja silhueta é tomada como cânone de beleza e sofisticação.

No interior desse processo, a moda assume um caráter normativo de coerção social, em conformidade com a dinâmica proposta pela sociedade de corte. Assim, a perspectiva do olhar do outro contribui para a construção do significado dos múltiplos elementos que a vestimenta torna visível. Desse modo, a estética de luxo torna-se em

artifício recorrente para delimitar o distanciamento das damas em relação as camadas inferiores da população, bem como, para reforçar sua tentativa de aproximação das elites europeias, sobretudo, das cortesãs lusitanas. Gradualmente, a partir da chegada da corte, seguido pelo fluxo crescente de estrangeiros que passam a frequentar a cidade, a ostentação e o excesso de luxo transformam-se em uma legítima necessidade social para as mulheres das elites locais. Como recurso de diferenciação e inserção/pertencimento, o luxo desponta como um instrumento político e social.

Portanto, as aquarelas debretianas nos levam a refletir que nessa sociedade a indumentária feminina transforma-se em um importante elemento representativo do *status* de uma senhora. Desde a chegada dos portugueses, os signos do vestuário passam cada vez mais a ser tomados como marcadores que permitem identificar a posição social dos indivíduos. Ao expor a condição patrimonial daquele que o traja, transforma-se em um selo de pertencimento. “Vestimenta: aí estava a matéria atravessada por uma etiqueta e um código que, em meio a essa sociedade muito pouco letrada, tornavam públicas e visíveis as hierarquias e divisões sociais.” (SCHWARCZ, 2002, p. 44-46).

De acordo com nossa perspectiva de análise, a indumentária transcende o significado de simples adorno, e o uso de luxuosos trajes pelas damas é concebido como símbolo de riqueza e de poder. Além disso, ao investigar a indumentária em suas imbricações com o social realizamos uma leitura desse contexto histórico, revelando algumas de suas práticas socioculturais e códigos de conduta. Tendo em vista que o vestuário possibilita estabelecer um vínculo entre aspectos aparentemente individuais, como por exemplo os gostos e as preferências estéticas, e as esferas econômica, social, política e cultural.

Referências

ALMEIDA PRADO, João Fernando de. *O artista Debret e o Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1989.

BANDEIRA, Julio (org.). *Caderno de Viagem*. Jean-Baptiste Debret. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

_____. Debret figurinista, ou as passarelas do Rio. In: DUNCAN, Emília; FARES, Cláudia (org.). *Mulheres reais no Rio de dom João VI: modos de criação de uma exposição de moda*. Rio de Janeiro: Campo das Vertentes Realizações em Arte e Cultura Ltda; Belo Horizonte: Fiemg, 2009. p. 190-195.

_____. Os teatros brasileiros de Debret. In: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831*. 5. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Capivara, 2017.

_____; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831*. 5. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Capivara, 2017.

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

_____. *Sistema da moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BRAUDEL, Fernand. Roupas e Moda. In: _____. *Civilização material, economia e capitalismo nos séculos XV-XVIII*. As estruturas do cotidiano: o possível e o impossível. São Paulo: Martins Fontes, 1995. vol. 1. p. 281-301.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. São Paulo: EDUSC, 2004.

CALANCA, Daniela. *História social da moda*. São Paulo: Senac, 2008.

CARDOSO, Rafael (org.). *Castro Maya colecionador de Debret*. São Paulo: Capivara; Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 2003.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Jacques Leenhardt (org.). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016.

Coleção das Leis do Império do Brasil (1808-1889). Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/colecao-anual-de-leis/colecao-anual-de-leis>. Acessado em: 30/04/2020.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis, 1763-1808*. Brasília: Ed. do Senado Federal, 2000.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *O processo civilizador. Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

GRAHAM, Richard. Prefácio. In: MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821)*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000, p. 13.

JURT, Joseph. O Brasil: um estado-nação a ser construído. O papel dos símbolos nacionais, do império a república. *Revista Mana – Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 471-509, dez., 2012.

LEENHARDT, Jacques. Jean-Baptiste Debret: um olhar francês sobre os primórdios do Império brasileiro. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 509-523, nov., 2013.

_____. Um olhar transversal sobre a construção da nação brasileira. In: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Jacques Leenhardt (org.). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *J.-B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.

MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821)*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de. *O traje feminino em Portugal na primeira metade do séc. XIX: mercado e evolução da moda*. 2014. Tese (Doutorado em História da Arte Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2014.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. *Os símbolos do poder*. Brasília: Editora da UNB, 1994.

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

_____. *História das coisas banais: nascimento do consumo do século XVII ao XIX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SILVA, Camila Borges da. *O símbolo indumentário: distinção e prestígio no Rio de Janeiro (1808-1821)*. 2009. Dissertação (Mestrado em História Política) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. Brasileira, vol. 363. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

TEIXEIRA, Madalena Braz. Do Antigo Regime à moda Império. Rainhas europeias nos trópicos. In: DUNCAN, Emília; FARES, Cláudia (org.). *Mulheres reais no Rio de dom João VI: modos de criação de uma exposição de moda*. Rio de Janeiro: Campo das Vertentes Realizações em Arte e Cultura Ltda; Belo Horizonte: Fiemg, 2009. p. 170-175.

VOLPI, Maria Cristina. Seria uma encomenda? O traje de grande gala de Leopoldina, 1ª Imperatriz do Brasil nas aquarelas de Jean-Batist Debret. *Artis - Revista de História da Arte e Ciências do Património*, Lisboa, vol. 1, 2ª série, n. 3, p. 70-75, 2015.

VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na história*. São Paulo: Ática, 1997.

Enviado em: 21.07.2020

Aceito em: 20.11.2020