UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TÊXTIL E MODA

BEATRIZ ALBAREZ DE ASSUNÇÃO

**Vestuário cotidiano no Brasil do século XIX: um estudo por meio de registros
fotográficos**

São Paulo

2019

BEATRIZ ALBAREZ DE ASSUNÇÃO

**Vestuário cotidiano no Brasil do século XIX: um estudo por meio de registros
fotográficos**

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, para a obtenção do grau de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-graduação em Têxtil e Moda.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 27 de agosto de 2019. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de concentração:

Têxtil e Materiais

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Isabel Cristina Italiano.

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

CRB 8- 4936

Assunção, Beatriz Albarez de

Vestuário cotidiano no Brasil do século XIX: um estudo por meio de registros fotográficos / Beatriz Albarez de Assunção ; orientadora, Isabel Cristina Italiano. – 2019

250 f. : il

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo

Versão corrigida

1. Moda - Brasil - Século 19. 2. Vestuário - Brasil - Século 19. 3. Fotografia - Brasil - Século 19. I. Italiano, Isabel Cristina, orient. II. Título.

CDD 22.ed. –. 391.00981

Nome: ASSUNÇÃO, Beatriz Albarez de

Título: Vestuário cotidiano no Brasil do século XIX: um estudo por meio de registros fotográficos

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, para a obtenção do grau de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-graduação em Têxtil e Moda.

Área de concentração:

Têxtil e Materiais

Aprovado em: 27/08/2019

Banca examinadora

Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana

Instituição: USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a. Marizilda dos Santos Menezes

Instituição: UNESP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a. Patrícia de Mello Souza

Instituição: UEL

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Agradecimentos

A pesquisa acadêmica é uma jornada intensa que constrói marcos em nossas vidas e que não seria possível realizar sozinha. Desde o início, quando semeado o desejo de participar do programa de pós-graduação, pude ter ao meu lado pessoas em quem me apoiar. Reservo, portanto, um momento para agradecer àqueles que, de diversas maneiras, ajudaram a construir esta pesquisa.

Em primeiro lugar, agradeço a Deus pelo dom da vida e por ser toda a esperança que me move. Aos meus pais, Marissol e Ivo, a quem amo imensamente e são a base de tudo o que sou (e que, talvez, participaram da pesquisa tanto quanto eu), não saberia dizer como seria minha vida sem tê-los comigo. Também agradeço aos meus amigos, os que já eram parte da minha vida e os que conheci ao longo do caminho no mestrado, que tanto me ouviram falar sobre fotografias, história, moda. Pelas experiências vividas e por todas os momentos de diversão que deixaram a vida mais leve.

Um agradecimento especial à querida Isabel Italiano, orientadora desta pesquisa, que me ensina algo novo cada vez que nos encontramos, tanto sobre história, moda, modelagem, quanto sobre vida. Também agradeço ao professor dr. Fausto Viana, pela contribuição a este estudo e cujos direcionamentos foram essenciais para a pesquisa. À Sandra, pelas diretrizes esclarecedoras durante a formatação do texto. E a todos os funcionários das instituições visitadas em busca das fotografias para este estudo, pela paciência e ajuda nas consultas aos acervos.

Também registro meu agradecimento ao apoio dado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), com o qual realizou-se esta pesquisa. E à Universidade de São Paulo, pelo Programa de Aperfeiçoamento de Ensino, do qual pude participar como estagiária e que foi uma experiência muito edificante como formação acadêmica.

Todavia, a evolução do vestuário deve ser associada ao conjunto dos fenômenos paralelos de cada época, em que as “dominantes” diferem no tempo e no espaço. Esse exame comprova que não é nem a raça nem o tipo étnico nem o regime político nem o talento artístico que, isoladamente, acarretam as diferenças no vestuário, mas sim a natureza da civilização e o estilo de vida.

(BOUCHER, 2010).

RESUMO

ASSUNÇÃO, Beatriz Albarez de. **Vestuário cotidiano no Brasil do século XIX**: um estudo por meio de registros fotográficos. 2019. 250 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Versão corrigida.

O século XIX se destaca por ser um momento de intensos avanços científicos em todo o mundo, mas foi também um período de mudanças na sociedade brasileira. A fotografia surge por volta da metade desse século inicialmente usada para documentação de paisagens e vistas, porém encontra-se também registros de pessoas em situações cotidianas, o que possibilita pesquisa sobre o vestuário da segunda metade do século XIX, além do retrato planejado no estúdio fotográfico. Este estudo realiza uma investigação qualitativa de caráter histórico a fim de resgatar a memória visual do vestuário brasileiro, além de ampliar o campo de estudos em indumentária no Brasil no século XIX a partir dessas fotografias ainda pouco exploradas como fontes documentais quanto aos trajes do cotidiano. Com base em pesquisas prévias, identificou-se acervos de bibliotecas e museus a fim de encontrar as fotografias oitocentistas como fontes de dados. Foram selecionadas oito fotografias para uma análise dos trajes registrados quanto a seus aspectos estéticos, modelagem, forma e silhueta, ornamentos e acessórios. Realizadas as análises, os principais elementos de vestuário identificados foram compilados em uma lista, de modo que se pudesse visualizar a variedade de peças presentes nesses registros. Também foram levantadas questões a partir das análises, como a coexistência de estilos e suas transições entre décadas. Ao final deste estudo percebeu-se a relevância das fotografias oitocentistas para a exploração de diversidade de trajes cotidianos desse período, sua relação entre posição social e regionalidade e a importância do movimento de transição de estilos, essenciais para consolidar transformações no vestuário.

Palavras-chave: Vestuário. Fotografia. Século XIX. Brasil.

ABSTRACT

ASSUNÇÃO, Beatriz Albarez de. **Everyday garments in Brazil in the nineteenth century**: a study on photographs. 2019. 250 p. Dissertation (Master of Science) – Postgraduation Program in Textile and Fashion, School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2019. Revised version.

The nineteenth century stands out for being a moment of intense scientific breakthrough all over the world and it was a time of changes in the Brazilian society as well. Photography appears around the middle of the century formerly used for landscapes' documentation, but there also can be found photographic records of people in everyday events, which allows the research on garments from the second half of the nineteenth century, farther from the planned portraits of the photo studio. This study conducts a historical qualitative investigation aiming to evoke the visual memory of Brazilian garments, besides expanding the field of studies on nineteenth century clothing in Brazil from these photographs, yet unexplored as a documentary source of everyday costumes. Based on previous research, it was possible to identify libraries' and museums' collections in order to find photographs as sources of data. Eight photographs were chosen for analysis of the registered garments regarding their aesthetic aspects, patterns, shapes and silhouette, ornaments and accessories. Once the analysis were completed, the main garment elements identified were compiled on a list, thus it was possible to be aware of the variety of clothing in those images. Also, questions were raised from the analysis and discussed, such as the coexistence of styles and transitions between decades. In conclusion, there's the relevance of the nineteenth century photographs to explore the everyday costume diversity at that time, its connection with social standing and regional characteristics, and the importance of the style's transition movement, essential to consolidate garment transformations.

Key-words: Garment. Photography. 19th century. Brazil.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Crinolina de armação, século XIX. Acervo do Museu Nacional do Traje de Lisboa.	43
Figura 2 – Vestuário ao longo do século XIX. Acervo do Museu Nacional do Traje de Lisboa.	44
Figura 3 – Exemplo de vestidos franceses em <i>fashion plate</i> , inverno de 1863.....	45
Figura 4 – Exemplo de anquinha de 1880. Acervo do Museu Nacional do Traje de Lisboa.	46
Figura 5 – Exemplos de anquinhas oitocentistas (com datas aproximadas) da esquerda para a direita: anquinha infantil, 1870-1880; anquinha de 1880; anquinha de 1880-1890. Acervo do Museu Nacional do Traje de Lisboa.	47
Figura 6 – Vestuário francês em <i>fashion plate</i> , outono de 1882.....	47
Figura 7 – Moda feminina oitocentista em um cenário internacional, entre 1850 e 1910, baseado em <i>fashion plates</i>	49
Figura 8 – Vestuário masculino da década de 1850 em <i>fashion plate</i> , com atenção para as sobrecasacas e cartolas, 1855.	51
Figura 9 – Modelo de fraque, vestido pelo homem à esquerda, entre 1859 e 1863.	51
Figura 10 – Vestiário masculino, publicado no periódico <i>The West End Gazette of Gentlemen's Fashion</i> , Londres, 1867.	52
Figura 11 – Trajes masculinos publicados no periódico <i>The West End Gazette of Gentlemen's Fashion</i> , Londres, 1874.	53
Figura 12 – Homens vestindo sobrecasaca para uso durante o dia. Ilustração publicada no periódico <i>The West End Gazette of Gentlemen's Fashion</i> , Londres, 1873.....	53
Figura 13 – Dois modelos de <i>lounge jackets</i> usadas durante a década de 1880. Nota-se diferenças na lapela e quantidade de botões para fechamento.	54
Figura 14 – Moda masculina oitocentista europeia, entre 1850 e 1910, baseado em <i>fashion plates</i> e publicações do período.	56
Figura 15 – Casaca de farda imperial de pequena gala, usada por D. Pedro II, século XIX.	58
Figura 16 – D. Pedro II (ao centro) vestindo sobrecasaca, cartola e portando um guarda-chuva, 1888.	59
Figura 17 – Exemplos de trajes na região de São Paulo, na segunda metade do século XIX.	61
Figura 18 – Mulher vestindo, possivelmente, uma chapelinha.	64
Figura 19 – Boulevard du Temple, Paris. Cópia de um dos daguerreotipos mais antigos, produzido por Daguerre em 1838, e copiada por Beaumont Newhall.	68
Figura 20 – Dorothy Catherine Draper, considerado o primeiro retrato feminino por daguerreotipia, por John Draper, 1839-1840.	68

Figura 21 – Mulher, pelo fotógrafo Revert Henrique Klumb, Rio de Janeiro, [186-?].	70
Figura 22 – Capela e Estação da Companhia União e Indústria e parte do Jardim de Ferr ^o Lage, por Revert Henrique Klumb. 1860.	72
Figura 23 – São Paulo, Vista do Convento de São Francisco, por Militão Augusto de Azevedo, Álbum Comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887, 1862.	72
Figura 24 – Vista do Solar da Imperatriz, por Alberto Henschel, Rio de Janeiro, 1875.	73
Figura 25 – Ilustração de suporte para corpo e cabeça, à esquerda, e apoio de cabeça em uso num estúdio fotográfico, à direita.	74
Figura 26 – Visita do imperador Dom Pedro II à estrada de ferro que ligava Minas Gerais e o Rio de Janeiro, no Túnel da Mantiqueira. Marc Ferrez, 1882.	76
Figura 27 – “ <i>Le Jardin Public: Avenue Principale</i> ”, por Klumb, Rio de Janeiro, [ca. 1860].	77
Figura 28 – Rua da Imperatriz, por Militão Augusto de Azevedo, Álbum Comparativo da cidade de São Paulo 1862–1887, 1887.	77
Figura 29 – <i>Avenue des Lapuís de la China</i> , por Revert Henrique Klumb, Rio de Janeiro, 1860.	80
Figura 30 – Figura feminina (A) em destaque.	82
Figura 31 – Silhueta feminina em ampulheta, característica da década de 1860.	82
Figura 32 – Ilustração de vestuário feminino, publicada no periódico <i>Englishwoman's Domestic Magazine</i> , Inglaterra, 1860.	83
Figura 33 – Parte 1 do diagrama de modelagem de um vestido <i>carriage</i> , peça do final de 1850, Museu de Londres.	84
Figura 34 – Modelagem de traje feminino da década 1860, no Brasil.	85
Figura 35 – Ilustração de moda publicada no periódico Jornal das Famílias, Rio de Janeiro, 1864.	86
Figura 36 – Ilustração de vestuário feminino publicada no Jornal das Famílias, Rio de Janeiro, 1868.	87
Figura 37 – Figura feminina (B) em destaque.	88
Figura 38 – Exemplos de mantos e xales, década de 1860.	89
Figura 39 – Ilustração de vestuário feminino, publicada no Jornal das Famílias, Rio de Janeiro, 1868.	89
Figura 40 – Figura masculina (C) em destaque.	90
Figura 41 – Homem de galinhas e amo. Ilustração publicada no periódico <i>Semana Illustrada</i> , Rio de Janeiro, 1861.	91
Figura 42 – Diagrama de paletó (no original chamado <i>twedside jacket</i>) publicado por Norah Waugh.	92
Figura 43 – Fotografias de trajes masculino seguindo silhueta reta, na década de 1860.	93

Figura 44 – Diagrama de calça (no original <i>morning trousers</i>) publicado por Norah Waugh.	94
Figura 45 – Exemplos de trajes masculinos com acessório como a bengala e o chapéu baixo, na segunda metade do século XIX.	95
Figura 46 – Fundo da chácara de Leonardo Loskielli, por Militão Augusto de Azevedo, 1862.	96
Figura 47 – Figura feminina (A) em destaque.	97
Figura 48 – Modelos de vestido da década de 1850, com destaque para modelagem das mangas.....	98
Figura 49 – Modelagem parcial de vestido década de 1860, no Brasil, com destaque para corpo e mangas.	99
Figura 50 – Ilustrações publicadas nos periódicos cariocas Jornal das Famílias, em 1863, à esquerda, e no periódico Semana Illustrada, em 1861.	100
Figura 51 – Figura masculina (B) em destaque.....	101
Figura 52 – Vestuário masculino, publicado no periódico Novo Correio das Modas Rio de Janeiro, edições de 1852 e 1854.	102
Figura 53 – Vestuário masculino do final da década de 1850 e início de 1860, destaque para sobrecasacas.	103
Figura 54 – Sobrecasacas usadas no Brasil, à esquerda, homem na década de 1860 e, à direita, conde d'Eu em 1864.	104
Figura 55 – Traçado de sobrecasaca da década de 1860.	105
Figura 56 – Família Imperial em visita à quinta de Mariano Procópio de Ferreira, por Revert Henrique Klumb, Juiz de Fora, segunda metade do século XIX.....	106
Figura 57 – Imperatriz Teresa Cristina (A), à esquerda, e mulher não identificada (B), à direita, em destaque.....	108
Figura 58 – Josefina da Fonseca Costa, em dois registros Revert Henrique Klumb, na segunda metade do século XIX.....	108
Figura 59 – Recorte de fotografia feita por Revert Henrique Klumb, Juiz de Fora, [18--?].	109
Figura 60 – Ilustrações com explicações de manto com capuz.....	110
Figura 61 – Ilustração de moda, publicada no Jornal das Famílias, Rio de Janeiro, 1865.	111
Figura 62 – A imperatriz Teresa Cristina e as princesas Isabel e Leopoldina ao fundo, por Revert Henrique Klumb, 1861.....	112
Figura 63 – Detalhes dos chapéus usados por Josefina Fonseca Costa e Teresa Cristina.	113
Figura 64 – Exemplos de <i>bonnets</i> adornados com flores e fitas.	113
Figura 65 – Ilustração de moda, publicada no periódico Jornal das Famílias, Rio de Janeiro, 1864.	114

Figura 66 – Ilustração de moda, publicada no periódico Jornal das Famílias, Rio de Janeiro, 1864.	115
Figura 67 – Ilustração de chapéu feminino, publicada no periódico Jornal das Famílias, Rio de Janeiro, 1864.	115
Figura 68 – Figurinos publicados no Jornal das Famílias, Rio de Janeiro, 1864.	116
Figura 69 – Princesa Isabel (C), à esquerda, e princesa Leopoldina (D), à direita, em destaque.	117
Figura 70 – Ilustração de trajes femininos, publicada no periódico Jornal das Famílias, Rio de Janeiro, 1864.	118
Figura 71 – Três registros de chapéus da década 1860, duas ilustrações e uma fotografia.	119
Figura 72 – Princesas Isabel e Leopoldina com trajes idênticos nas décadas de 1850 e 1860, por Joaquim Insley Pacheco.	119
Figura 73 – Figuras masculinas (E) e (F) em destaque.	120
Figura 74 – D. Pedro II e sua família, da esquerda para a direita, princesa Isabel, imperatriz Teresa Cristina e princesa Leopoldina, por Sucini e Irmão, 1861.	121
Figura 75 – Ilustração de traje formal masculino, publicado no <i>The West End Gazette of Gentlemen's Fashion</i> , Inglaterra, 1868.	122
Figura 76 – Diagrama de casaca, publicado por Davis.	123
Figura 77 – Homens vestindo cartola, casaca e sobrecasacas. Ilustração publicada no periódico <i>Semana Illustrada</i> , Rio de Janeiro, 1861.	124
Figura 78 – Exemplo de gola utilizada por volta da metade do século XIX.	125
Figura 79 – Recorte da fotografia <i>La Rue de Joinville</i> , por Revert Henrique Klumb, Petrópolis, 1860.	125
Figura 80 – Recorte da fotografia <i>Embarcadère de la cie. Ferry</i> , por Revert Henrique Klumb, Rio de Janeiro, [186-].	126
Figura 81 – Família imperial em frente à casa da princesa Isabel e conde d'Eu, por Otto Hees, Petrópolis, 1889.	127
Figura 82 – Imperatriz d. Teresa Cristina (A) em destaque.	128
Figura 83 – Recorte da fotografia “Última viagem antes da proclamação da república de d. Pedro II”, por Arsênio Neumão da Câmara, 1887.	129
Figura 84 – Vestido para o dia, desenho à esquerda e modelagem do corpinho à direita.	130
Figura 85 – Costume com corpo pregueado e touca para senhora idosa, publicado no periódico <i>A Estação</i> , Rio de Janeiro, 1889.	131
Figura 86 – Ilustração de trajes femininos, publicada no periódico <i>A Estação</i> , Rio de Janeiro, 1889.	132

Figura 87 – Fichu (à esquerda) e peitilho (à direita), em ilustração publicada pelo periódico A Estação, Rio de Janeiro, 1889.	133
Figura 88 – Princesa Isabel (B) em destaque.	134
Figura 89 – Recorte da fotografia em análise com a princesa Isabel em evidência.	134
Figura 90 – Costume com saia apanhada, publicado no periódico A Estação, 1889, Rio de Janeiro.....	135
Figura 91 – Diagrama de vestido para o dia, entre 1887 e 1889, baseado em acervo do museu <i>Victoria and Albert</i>	136
Figura 92 – Modelagem de vestido para o dia, entre 1887 e 1889, baseado em peça do acervo do museu <i>Victoria and Albert</i>	136
Figura 93 – D. Pedro Augusto (C) em destaque.	137
Figura 94 – Recorte da fotografia em análise, com destaque para posicionamento da cadeira na frente de d. Pedro Augusto.	138
Figura 95 – <i>Lounge jacket</i> de abotoamento duplo, um tipo de paletó, usado no final do século XIX.....	139
Figura 96 – Exemplos de sobrecasacas de abotoamento duplo na década de 1880.	140
Figura 97 – Detalhes de golas e lapelas em sobrecasacas oitocentistas.	141
Figura 98 – Ilustração de chapéu-coco, acessório masculino utilizado na década de 1880.	142
Figura 99 – Chapéu-coco, do acervo do Museu <i>Victoria and Albert</i> , datado de [ca. 1883].	142
Figura 100 – D. Pedro II (D) em destaque.	143
Figura 101 – Família imperial na residência dos condes d'Eu, por Irmãos Hees, Petrópolis, 1889.	144
Figura 102 – D. Pedro II em traje civil, fotógrafo não identificado, na segunda metade do século XIX.....	145
Figura 103 – À esquerda, desenho técnico de sobrecasaca de 1890, à direita, protótipo. .	146
Figura 104 – Diagrama de modelagem de sobrecasaca 1890.	147
Figura 105 – Conde d'Eu (E) em destaque.	149
Figura 106 – Fotografia, na qual se pode ver o colete, e desenho técnico desta peça.....	150
Figura 107 – Modelagem de colete oitocentista.	150
Figura 108 – Ilustração de família na Rua do Ouvidor, publicada no periódico Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, 1888.	151
Figura 109 – D. Antônio (F), à esquerda, e d. Luís (G), à direita, em destaque.....	152
Figura 110 – O príncipe Alberto Eduardo em traje marinheiro, 1851.....	153
Figura 111 – D. Pedro e d. Luís por Balduin Rohrig e Cia, [ca. 1885].	154
Figura 112 – Retrato de conde d'Eu, princesa Isabel e seus três filhos.	155

Figura 113 – Costume para menino de 4 a 6 anos, publicado no periódico A Estação, Rio de Janeiro, 1889.....	156
Figura 114 – Golla maruja para rapazitos, publicado no periódico A Estação, Rio de Janeiro, 1889.	156
Figura 115 – Traje de marinheiro completo (à esquerda) e detalhes (ao centro e à direita), parte do acervo do Museu McCord.	157
Figura 116 – Modelagem do traje marinheiro que pertenceu à d. Luís, datado de 1884. ...	158
Figura 117 – Figurinos infantis, destaque para o menino que veste traje marinheiro, publicado no periódico A Estação, Rio de Janeiro, 1896.	159
Figura 118 – Figurinos infantis, destaque para traje marinheiro para meninas. A Estação, Rio de Janeiro, 1903.	160
Figura 119 – D. Pedro de Alcântara (H) em destaque.....	161
Figura 120 – D. Pedro de Alcântara provavelmente por Marc Ferrez, Petrópolis, 1883.	162
Figura 121 – Cais Pharoux e mercado da praia do peixe, por Juan Gutierrez e Marc Ferrez, Rio de Janeiro, [189-].....	163
Figura 122 – Figuras femininas (A) e (B) em destaque.	165
Figura 123 – Recorte da fotografia “Mercado da Praia do Peixe”, por Juan Gutierrez e Marc Ferrez, Rio de Janeiro, [189-].	166
Figura 124 – Sátira sobre o comércio, publicada no periódico Vida Fluminense, Rio de Janeiro, 1890.	167
Figura 125 – Traje de Florinda Anna do Nascimento.	168
Figura 126 – Desenho técnico e modelagem de camisa do traje de Florinda Anna do Nascimento.....	169
Figura 127 – Traje de crioula de Florinda Anna do Nascimento.	170
Figura 128 – Desenho técnico e modelagem de traje de crioula de Florinda Anna do Nascimento.....	171
Figura 129 – Maneiras de usar o pano da Costa e torso (ilustrações ao centro).....	172
Figura 130 – Litografia de gravura "Venda no Recife" por Johann Moritz Rugendas, 1835.	173
Figura 131 – Maneiras de usar o torso.	174
Figura 132 – Figuras masculinas (C) e (D) em destaque.	175
Figura 133 – Recorte da fotografia Mercado da Praia do Peixe, por Juan Gutierrez e Marc Ferrez, [189-].	176
Figura 134 – Ilustração sobre "Cousas da Semana", publicada no periódico Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1890.....	176

Figura 135 – A realidade dos negros pós abolição da escravatura, publicada no periódico Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, 1888.....	178
Figura 136 – Manifestação popular na rua Paulo Barbosa, por Henrique Kopke Junior, Petrópolis, 1897.....	179
Figura 137 – Figura feminina (A) em destaque.	181
Figura 138 – Ilustrações de trajes femininos, com destaque para as mangas amplas, publicadas no periódico A Estação, Rio de Janeiro, 1896 e 1897.....	182
Figura 139 – Traje para o dia de 1895, baseado em peça do <i>The Gallery of English Costume</i>	183
Figura 140 – Traje feminino da década de 1890, parte do acervo da <i>Manchester Art Gallery</i>	183
Figura 141 – Diagrama de moldes do traje para o dia de 1895.....	184
Figura 142 – Modelagem das partes superior e inferior da manga balão.	185
Figura 143 – Diagrama parcial de traje de 1895, com destaque para moldes da saia.....	186
Figura 144 – Ilustração de traje feminino, publicado pelo periódico A Estação, Rio de Janeiro, 1896.	186
Figura 145 – Figura infantil (B) em destaque.	187
Figura 146 – Comercio ambulante, ilustração publicada no periódico Semana Ilustrada, Rio de Janeiro, 1899.	188
Figura 147 – Costume (calças, colete e jaqueta) para menino de 8 a 10 anos. Ilustração publicada no periódico A Estação, 1889, Rio de Janeiro.	189
Figura 148 – Ilustrações de trajes para meninos, publicadas no periódico A Estação, Rio de Janeiro, 1891.....	189
Figura 149 – Ilustração de traje masculino infantil.	190
Figura 150 – Modelagem de manga, corpo de blusa e casaco para meninos.....	191
Figura 151 – Desenho técnico e modelagem de calça masculina infantil, décadas de 1860 e 1870.	192
Figura 152 – Modelagem de calça parte do traje de marinheiro, com abotoamento lateral.....	192
Figura 153 – Modelagem de calça infantil do início do século XX.	193
Figura 154 – Ciclistas veranistas, em frente ao antigo Hotel do Comércio, fotógrafo anônimo, Rio de Janeiro, 1897.....	194
Figura 155 – Figura feminina (A) em destaque.	196
Figura 156 – Mrs. Amelia Bloomer vestindo calça de sua criação, [ca. 1850].	197
Figura 157 – Mlle. Duboulay, fotografia publicada no periódico <i>The Cycle and Motor World</i> , Londres, 1897.....	198

Figura 158 – Coluna sobre vestuário para mulheres ciclistas, publicada no periódico <i>A Bicicleta</i> , em 1896.	199
Figura 159 – Ilustração de traje para ciclismo, vista traseira, publicado no periódico <i>A Estação</i> , Rio de Janeiro, 1897.	200
Figura 160 – Costume com calças largas para cyclista, publicado no periódico <i>A Estação</i> , Rio de Janeiro, 1897.	201
Figura 161 – Ilustração de trajes para ciclismo formando uma saia para ciclista publicada no periódico <i>A Estação</i> , Rio de Janeiro, 1897.	202
Figura 162 – Figuras masculinas (C) e (D) em destaque.	203
Figura 163 – Traje para ciclismo, publicado no periódico <i>The Tailor and Cutter</i> , Inglaterra, 1886.	204
Figura 164 – Ilustração trajes esportivos ingleses, publicada no periódico <i>The Tailor and Cutter</i> , Londres, 1892.	205
Figura 165 – Dois modelos de <i>lounge jackets</i> , de abotoamento simples e duplo.	205
Figura 166 – Ilustrações de <i>lounge jackets</i> compondo trajes masculinos.	206
Figura 167 – Molde de um modelo de <i>lounge jacket</i> com abotoamento simples, 1870-1900.	206
Figura 168 – Modelagem de paletó masculino.	207
Figura 169 – Ilustração de ciclista no periódico <i>La France Vélocipédique Illustrée</i> , França, 1891.	208
Figura 170 – Vestuário para ciclismo masculino e feminino.	208
Figura 171 – Desenho e modelagem de <i>knickerbreeches</i>	209
Figura 172 – Ilustração de <i>knickerbreeches</i> , visão frontal e traseira.	209
Figura 173 – Modelos de boina italiana (<i>flat cap</i>), referente à década de 1890 e atualmente.	210
Figura 174 – D. Emilia de Paiva Meira, fotógrafo anônimo, Campinas, [ca. 1902].	211
Figura 175 – D. Emilia de Paiva Meira (A) em destaque.	212
Figura 176 – Ilustrações de moda feminina, publicadas no periódico <i>O Brazil Elegante</i> , Rio de Janeiro, 1898.	213
Figura 177 – Manga presunto em trajes femininos, publicados no periódico <i>A Estação</i> , Rio de Janeiro, 1896.	214
Figura 178 – Ilustração e modelagem parcial de traje de 1894.	215
Figura 179 – Modelagem parcial de traje de 1894.	215
Figura 180 – Desenho e modelagem de manga presunto.	216
Figura 181 – Detalhes da parte interna do corpinho característico da década de 1890.	217

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Relação das fotografias analisadas.....	78
Quadro 2 – Informações sobre a Figura 29.....	80
Quadro 3 – Informações sobre a figura 46.....	97
Quadro 4 – Informações sobre a figura 56.....	106
Quadro 5 – Informações sobre a figura 81.....	127
Quadro 6 – Informações sobre a figura 121.....	163
Quadro 7 – Informações sobre a figura 136.....	180
Quadro 8 – Informações sobre a figura 154.....	194
Quadro 9 – Informações sobre a figura 174.....	211

SUMÁRIO

1	Introdução	19
1.1	Procedimentos metodológicos	25
2	O Brasil no século XIX	29
2.1	Contexto sociocultural nas principais cidades do Brasil	31
2.1.1	<i>O Rio de Janeiro no século XIX</i>	34
2.1.2	<i>São Paulo do século XIX</i>	36
3	Vestuário oitocentista no mundo e no Brasil	40
3.1	O vestuário no século XIX	41
3.1.1	<i>Vestuário feminino</i>	42
3.1.2	<i>Vestuário masculino</i>	49
3.2	O vestuário no Brasil no século XIX	56
4	A fotografia no século XIX	65
4.1	Os usos da fotografia no Brasil no século XIX	73
5	Um estudo de vestuário do século XIX baseado em registros fotográficos	78
5.1	Fotografia 1: um passeio pelo Jardim Botânico em 1860	79
5.2	Fotografia 2: uma visita à vila de São Paulo em 1862	95
5.3	Fotografia 3: um passeio com a família imperial à Juiz de Fora, na década de 1860	105
5.4	Fotografia 4: uma reunião da família imperial na casa da princesa Isabel e conde d'Eu em 1889	126
5.5	Fotografia 5: um registro do Cais Pharoux e mercado da praia do peixe na década de 1890	162
5.6	Fotografia 6: uma cena popular na rua Paulo Barbosa em 1897	179
5.7	Fotografia 7: um passeio de bicicleta pelo Rio de Janeiro em 1897	193
5.8	Fotografia 8: uma ilustre senhora em Campinas por volta de 1902	210
6	O vestuário oitocentista no Brasil discutido a partir dos registros fotográficos	218
7	Conclusões	223
	REFERÊNCIAS	225

1 INTRODUÇÃO

A moda, segundo Lipovetsky (2009) tem “essência moderna”, evidencia o hoje e se desconecta do antigo, além de trazer em si valores centrados no indivíduo, enfatizando uma “autonomia estética”. É com base nesses conceitos que o autor diz que a moda aparece no século XIV, quando a estética ganha maior importância na sociedade e as mudanças que ocorrem no vestuário não são mais acidentais. Souza (1987) também comenta as mudanças no vestuário e, em conformidade com Lipovetsky (2009), aponta que no Renascimento

[...] se acentua no ocidente o interesse pelo traje e começa a acelerar-se o ritmo das mudanças. A aproximação em que vivem as pessoas na área urbana desenvolve, efetivamente, a excitabilidade nervosa, estimulando o desejo de competir e o hábito de imitar (SOUZA, 1987, p. 20).

Pode-se dizer, então, que Lipovetsky (2009) coloca o surgimento da moda como resultado de uma quebra com tradições e valorização do novo, do presente. É válido pontuar que essa dualidade entre o antigo e o moderno, não se deu apenas em relação ao vestuário, mas também em diversos outros temas; o moderno representa uma superação do passado, ou seja, inicia-se um período da história no qual o presente é exaltado (LE GOFF, 1990). É nesse cenário que o Iluminismo irá reforçar ainda mais o presente durante todo o século XIX, por meio dos avanços na ciência e tecnologia, e influenciando também nas transformações no vestuário e na moda.

Boucher (2010, p. 16) discute as mudanças no vestuário ao longo do tempo como relacionadas “ao conjunto dos fenômenos paralelos de cada época”, ou seja, o vestuário, quando inserido em um contexto social de determinada civilização, está sujeito a sofrer alterações por influência de um estilo de vida. Isto caracteriza o termo “indumentária”, no sentido de que o vestuário se liga a sua função específica em uma época e não somente às suas características estéticas, de diferenciação de gênero ou classe. Sendo assim, intende-se, neste estudo, discutir o vestuário relacionado ao contexto social brasileiro da segunda metade do século XIX, período histórico em foco, levando em consideração, também, as influências estrangeiras no país.

A partir da metade do século XIX, a cópia de modelos de trajes franceses tornou-se ainda mais comum com os periódicos nacionais de moda, que traziam ilustrações, descrições detalhadas e, alguns deles, moldes para a confecção das peças. Além de propiciarem um cenário para uma produção mais barata, também abriram espaço para a adaptação das peças, que, muitas vezes, não condiziam com o clima e dinâmica social do Brasil oitocentista (ASSUNÇÃO, 2018).

A segunda metade do século XIX, quanto à silhueta das mulheres, foi fortemente marcada pelo uso de crinolinas de armação entre 1850 e 1860 e, a partir de 1870, as anquinhos já deslocadas para a parte de trás da saia. Já o vestuário masculino teve inspiração inglesa e, se as mulheres exaltavam exageros, os homens se tornavam cada vez mais simples no vestir, perceptível na pouca variedade de peças que compunham o traje oitocentista – sobrecasaca, calça, gravatas e lenços e acessórios como a cartola, o guarda-chuva e a bengala – e a cor preta tão marcante durante todo o século XIX (SOUZA, 1987; LAVER, 1989; BOUCHER, 2010).

É também no século XIX que surge uma nova tecnologia: a fotografia. Uma descoberta isolada na Vila de São Carlos (atual cidade de Campinas), por Hercule Florence, na década de 1830, mas que só ganhou espaço com o daguerreotipo¹, inventado a partir da câmara escura por Louis Daguerre, na França (KOSSOY, 2002). O daguerreotipo chegou ao Brasil em 1840 e logo se tornou popular, conquistando d. Pedro II, o maior colecionador de fotografias do país. A daguerreotipia foi tão importante, que o imperador passou a distribuir honrarias a seus praticantes, tendo concedido o primeiro título de Photographo da Casa Imperial já em 1851 (VASQUEZ, 2002).

Dentre os mais diversos usos da fotografia no período imperial, são destacadas a representação social e sua aplicação para documentação (KOSSOY, 2014). Somente na década de 1860, com a popularização dos cartões de visita inventados pelo francês André Adolphe-Eugène Disdéri² – retratos geralmente assinados pelo

¹ “O daguerreotipo, processo inventado por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), consistia numa placa de cobre amalgamada a uma fina lâmina de prata cuja superfície, extremamente polida, lembrava um espelho. Essa superfície era tornada fotossensível por meio do iodeto de prata. A imagem, obtida diretamente na placa, já era o produto final” (KOSSOY, 2002, p. 23).

² Disdéri (1819-1889) foi um fotógrafo francês, que inventou a *carte de visite*, que consiste em “uma câmara fotográfica com quatro lentes para obter oito retratos em apenas uma chapa de vidro; as primeiras 4 fotos eram expostas, a chapa se deslocava e permitia a exposição das outras 4 fotos”. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=andre-adolphe-eugene-disderi>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

retratado, que eram dadas como lembrança aos amigos e familiares – é que o retrato de pessoas torna-se mais comum (KOSSOY, 2014).

Com o advento da fotografia, mais pessoas puderam alcançar o desejo de serem retratadas, de poderem deixar uma marca de sua existência, de serem imortais, algo que antes era reservado à elite que possuía recursos para contratar pintores. Pela fotografia é possível voltar ao passado e vê-lo representado de maneira mais fiel à realidade visível de um momento. Por isso, Souza (1987) traz a questão da fotografia – e figuras coloridas – como objeto facilitador de reconstrução de um passado do vestuário, uma vez que tem tal característica de maior semelhança com o real do que as pinturas:

[...] Ora, o século XIX anula de certa forma todas essas dificuldades, fornecendo-nos a prancha colorida de modas e a fotografia. Pois se a primeira revela aos nossos olhos a estrutura básica do modelo e é um guia orientando a costureira, a segunda reflete a maneira por que o mesmo foi adotado e qual o aspecto que assumia sobre o corpo do portador (SOUZA, 1987, p. 24).

A fotografia facilitou também a produção de paisagens e vistas. Segundo Vasquez (2002), a pintura de paisagens no Brasil, no início do século XIX, era dificultada por dois fatores: o custo elevado das pinturas e a ainda recente produção de gravuras no país. Sendo assim, em conjunto com o maior fluxo de estrangeiros e a consequente demanda de imagens do Brasil e, também, com novas técnicas de cópias sobre papel albuminado, a fotografia encontrou espaço para atuar na produção de vistas e paisagens (VASQUEZ, 2002).

Este estudo tem foco na fotografia de vista considerando-a documento histórico que também tem em si registro visual de indivíduos e seus trajes. Ao contrário da teatralidade identificada por Fabris (1991) nos cartões de visita – o indivíduo “se localiza num ambiente estranho e nas roupas que não lhe servem, muito justas ou muito largas” (FABRIS, 1991, p. 21) – busca-se resgatar a memória de vestuário presente em situações do cotidiano, como em passeios nas ruas, registros em residências ou em festividades, evitando a fotografia em estúdio.

Neste primeiro item é apresentada a pesquisa de uma maneira geral. Uma breve introdução ao tema, seguida da questão que guia este estudo; seu objetivo geral

e específico para que cada etapa seja realizada e um esclarecimento da importância do tema escolhido para a área da história do vestuário e sua contribuição para o campo. São detalhados, também, os materiais e métodos, mostrando o caminho feito neste estudo desde o momento de revisão da literatura, busca de fontes, coleta de dados, até chegar à seleção das fotografias e, em sequência, às análises das fotos. Sobre as análises, são apresentados os critérios levados em consideração para discussão e organização dos registros fotográficos escolhidos.

O item 2 inicia a ambientação desta pesquisa, o tema em seu recorte espacial e temporal. Discute-se o Brasil no século XIX em suas esferas econômica, social e cultural, principalmente. São apresentados costumes do cotidiano, a partir de memórias de personalidades que viveram nesse cenário oitocentista, ou que tiveram contato próximo com quem viveu, além de outras obras que discutem a vida nesse período.

No item 3 é elaborada uma revisão acerca do tema vestuário, tanto num cenário internacional quanto nacional, uma vez que o Brasil foi fortemente influenciado por modos de vida e culturas estrangeiras, especialmente francesas e inglesa. Ele foi escrito com base em obras sobre história do vestuário, periódicos oitocentistas e de algumas memórias e estudos que complementam a pesquisa em indumentária no Brasil.

A fotografia, objeto e fonte informações visuais para esta pesquisa, é explorada no item 4. A paixão de d. Pedro II por essa nova tecnologia conferiu à ela um importante papel no registro da história do país que passava por diversas modernizações. A partir de uma história da fotografia, são apresentadas, brevemente, discussões sobre seus usos num âmbito artístico, além de suas funções sociais e econômicas.

No item 5 são realizados os estudos de vestuário nos registros fotográficos selecionados para compor este estudo, no total de 8 fotografias. Com base nas informações visuais contidas no objeto fotográfico, analisou-se o vestuário, apoiado por estudos relacionadas ao tema, levando em consideração aspectos do traje como forma, silhueta, volume, caimento, modelagem, entre outros.

Feitas as análises, no item 6 são discutidos os principais tópicos identificados acerca do vestuário oitocentista, evidenciando a relação entre vestuário, cotidiano, fotografia e história, além de questões encontradas no processo de estudo. Pode-se

dizer que a discussão se formou a partir de um exercício de constante retomada de referências teóricas e visão crítica sobre o próprio século XIX. Por fim, no item 7 são registradas as considerações finais e, em seguida, são listadas as referências utilizadas neste estudo.

A pergunta fundamental que guia a presente pesquisa é:

Que se pode depreender de uma investigação qualitativa, de natureza bibliográfica e arquivística, a partir de um reconhecimento histórico de registros fotográficos, não produzidos em estúdio, que retratam pessoas nas regiões do Rio de Janeiro e São Paulo, no período de 1860 a 1900, quanto aos aspectos formais da fotografia, aspectos construtivos, estilísticos do vestuário inseridos no contexto histórico-social, com base em bibliografias nas áreas de história, fotografia e indumentária, além de publicações periódicas, objetos de museus e fontes iconográficas da época?

O principal objetivo, por sua vez, é realizar uma investigação qualitativa de natureza bibliográfica e arquivística, a partir de um reconhecimento histórico de registros fotográficos, não produzidos em estúdio, que retratam pessoas nas regiões do Rio de Janeiro e São Paulo, no período de 1860 a 1900, quanto aos aspectos formais da fotografia, aspectos construtivos, estilísticos do vestuário inseridos no contexto histórico-social, com base em bibliografias nas áreas de história, fotografia e indumentária, além de publicações periódicas, objetos de museus e fontes iconográficas da época.

Como objetivos específicos procurou-se:

- a) identificar na literatura (livros, artigos, periódicos, dissertações e teses) aspectos notáveis do vestuário oitocentista em um cenário internacional e nacional, levando em consideração uma inspiração francesa e inglesa, dado que eram influências no vestuário no Brasil;
- b) identificar na literatura fotógrafos atuantes no Brasil no século XIX que trabalharam a captura de vistas e paisagens;
- c) identificar em acervos de museus, bibliotecas e instituições os registros fotográficos não produzidos em estúdio que contenham informações visuais de trajes femininos e masculinos no Brasil no século XIX;

d) cotejar os resultados obtidos a partir das fontes consultadas e discutir o vestuário cotidiano oitocentista, representado no registro fotográfico, quanto a seus diversos aspectos.

O presente estudo tem relevância na ampliação do campo de estudos da indumentária no Brasil do século XIX, a partir de registros fotográficos do cotidiano nas principais cidades, contribuindo para um enriquecimento de acervo para futuras referências históricas em pesquisas relacionadas ao tema. Existem muitos registros iconográficos de trajes da elite, contudo ainda há lacunas a serem preenchidas sobre o vestuário do cotidiano e este trabalho pode ser uma aproximação ao assunto, utilizando-se de registros visuais do período.

Como objeto de estudo e fonte de dados, escolheu-se trabalhar com registros fotográficos da segunda metade do século XIX. Com base na discussão sobre presente e passado levantada por Jacques Le Goff (1990), ao considerar o passado como algo que existiu, não se pode ignorar indícios de acontecimentos passados, evidenciados na fotografia, por exemplo – como sendo irreais. Ou seja, a fotografia oitocentista é testemunho de acontecimentos e contém informações visuais reais acerca de um fato passado, neste caso, o vestuário. Não se propõe, no entanto, utilizar todos os tipos de registros fotográficos oitocentistas, restringiu-se a pesquisa em fotografias, classificadas por Kossoy (2014), como fotografias de documentação, entre elas de vista e paisagens, a fim de buscar maior fidelidade na representação de trajes do cotidiano.

Dessa maneira, esse estudo se justifica pela proposta de explorar a fotografia de documentação do século XIX no campo do vestuário e da moda, ainda preso às fotografias no formato de retratos e cartões de visita – que são discutidas no item 4 – comumente utilizadas para representar a indumentária da época. É um novo olhar que se dirige a essas fotografias, apoiado em bibliografias sobre vestuário no século XIX, no mundo e no Brasil. Além disso, espera-se que este estudo ofereça material referencial para criação e desenvolvimento de trajes de cena, para diferentes tipos de espetáculos.

1.1 Procedimentos metodológicos

Neste tópico são apresentados os materiais utilizados como fonte de informação visual, assim como os métodos de descrição e análise seguidos para base da discussão do vestuário oitocentista no registro fotográfico no Brasil.

MATERIAIS

Sendo um estudo de caráter investigativo e bibliográfico, foram utilizados livros, artigos, periódicos, dissertações e teses, consultados e arduamente revisitados para embasamento teórico e suporte para discussões de resultados. Dentre as principais obras consultadas, pode-se listar, na área de moda e vestuário: “História da Moda no Ocidente”, de François Boucher; “A roupa e a moda: uma história concisa”, de James Laver, “O espírito das roupas: a moda no século dezenove”, de Gilda de Mello e Souza, “*The cut of men’s clothes*” e “*The cut of women’s clothes*”, de Norah Waugh e “Para vestir a cena contemporânea”, de Isabel Italiano, Fausto Viana, Desirée Bastos e Luciano Araújo. Na área da fotografia: “Fotografia e história” e “Dicionário histórico-fotográfico brasileiro”, ambos de Boris Kossoy, “Fotografia: usos e funções no século XIX”, de Annateresa Fabris e “Através das imagens: fotografia e história interfaces “ de Ana Maria Mauad.

Há uma relação estreita entre as fontes de dados deste estudo e os próprios dados. Uma vez que dados são as informações necessárias, passíveis de processamento para que se realize a pesquisa, as fontes de dados, por sua vez, são o “onde” se pode encontrar tais dados. Contudo, os registros fotográficos do século XIX são, ao mesmo tempo, objeto de pesquisa e fonte de dados: a informação visual de trajes do século XIX.

Sendo assim, este estudo se baseia em registros fotográficos do século XIX feitos no Brasil, o segundo material utilizado como fonte de pesquisa. Tais registros foram coletados em instituições públicas e privadas, como museus, casas de memória, livros, bibliotecas, em acervos digitais e físicos. Foram elas: Centro de Memória da Unicamp, Museu Imperial, Museu Histórico Nacional, Biblioteca Nacional e Instituto Moreira Salles. Alguns livros sobre fotografia oitocentista também foram consultados, mas procurou-se encontrá-los nos acervos citados como fonte primária.

Para as análises realizadas buscou-se utilizar as fontes bibliográficas previamente utilizadas para embasamento da pesquisa, em especial sobre história do vestuário, mas também foi essencial a consulta às fontes acerca história do Brasil, focando nas regiões do Rio de Janeiro e São Paulo. Neste assunto, pode-se citar “Vida Social no Brasil nos meados do século XIX”, de Gilberto Freyre; “Vida cotidiana “Memórias da Rua do Ouvidor”, de Joaquim Manuel Macedo e “História da vida privada no Brasil”, de Fernando Novais.

Por fim, outra fonte importante para as análises foram os diversos periódicos oitocentistas selecionados para ilustrar peças e elementos de vestuário que compõe os trajes registrados nas fotografias. Tanto títulos internacionais, franceses e ingleses – como o *La France Vélocipédique* e *The West End Gazette of Getlemen’s Fashion* – quanto nacionais – como A Estação, Jornal das Famílias e Semana Illustrada – contribuíram para identificar datas, locais, usos no cotidiano social, dos diversos trajes discutidos.

MÉTODOS

Creswell (2009) define a pesquisa qualitativa como um meio exploratório para entender significados presentes em grupos sociais, sob um olhar indutivo, o qual é conduzido pelos dados que emergem da pesquisa. É bom base nesta definição que este projeto adota o método qualitativo de levantamento de dados e análise de resultados. Ainda de acordo com Creswell (2009), definiu-se que a modalidade desta é um estudo histórico. Isto porque o intuito é explorar em profundidade as fotografias, a fim de obter informações detalhadas que possam construir esta pesquisa.

Tendo que as fotografias do século XIX são fontes de dados, o passo inicial que impulsionou o presente estudo se deu pela necessidade de identificação de acervos que possuíssem fotografias de vistas e paisagens do Brasil no século XIX. Para isso, o livro “Dicionário histórico-fotográfico brasileiro” de Boris Kossoy (2002) foi essencial, pois a partir da intensa pesquisa realizada por Kossoy, foi possível criar uma relação de fotógrafos que trabalhavam em todo o Brasil registrando paisagens e vistas na segunda metade do século XIX e onde encontrar suas respectivas fotografias para consulta.

A partir desse levantamento, a revisão da literatura que se seguiu visou contemplar os três grandes assuntos que são base deste estudo: fotografia, sociedade e moda. Começando por um panorama sociocultural brasileiro no século XIX, segue uma breve visão do vestuário em cenário internacional e nacional no período e chega a um panorama fotográfico oitocentista, o objeto de pesquisa que contém em si elementos tanto socioculturais quanto acerca dos trajes, convergindo em si os pontos levantados na revisão da literatura dos dois primeiros itens.

Concomitantemente à revisão da literatura realizou-se a pesquisa em acervos digitais das instituições listadas com base nas informações encontradas na pesquisa de Kossoy (2002). Dentre elas, as que possuíam acervo disponível para consulta online foram a Brasileira Fotográfica, a qual possui a Coleção Teresa Cristina, doada por d. Pedro II, com cerca de 23 mil fotografias, e o Museu Imperial de Petrópolis, cujo acervo digital ainda está em construção.

A pesquisa inicial nos acervos digitais públicos foi de grande importância, pois proporcionou uma visão mais ampliada do objeto de pesquisa e as possibilidades e abordagens de estudo que poderiam realizar-se por ele. Dessa primeira aproximação às fotografias não produzidos em estúdio conseguiu-se eliminar vários fotógrafos que não tinham em seu registro a indumentária, ela foi, portanto, importante para restringir a quantidade de objetos coletados apenas aqueles que continham informações visuais relevantes para a pesquisa.

A consulta aos acervos das instituições se deu principalmente no Rio de Janeiro, em visita a cidade foi possível localizar grande quantidade de material fotográfico oitocentista e, mesmo com facilidade de acesso a acervos, houve dificuldade de consulta às fotografias, uma vez que suas classificações nos acervos são, muitas vezes, escassas de informações que facilitariam filtrar itens, a fim de obter resultados mais específicos.

Os arquivos fotográficos foram classificados por região, fotógrafo e datas. Em seguida, iniciou-se o processo de pré-seleção das mais relevantes para análises, baseadas nas informações visuais de vestuário, considerando nitidez, peças e acessórios possíveis de serem comentados e relacionados com pesquisas bibliográficas previamente realizadas, bem como com novos levantamentos pertinentes para dar suporte às discussões.

Para as análises levou-se consideração aspectos do traje como forma, silhueta, volume, modelagem, entre outros. Elas foram feitas por fotografia destacando-se as figuras de acordo com o tipo de vestuário – feminino ou masculino. Em alguns casos, selecionou-se mais de um indivíduo para análise conjunta, caso o traje fosse muito semelhante. Em fotografias cujos trajes possuísem elementos do mesmo tipo procurou-se não repetir informações tão detalhadamente, focando em outras informações do vestuário relevantes para discussão.

Buscou-se, também, referências de vestuário em períodos anteriores e posteriores aos das fotografias analisadas, a fim de encontrar definições, nomenclaturas mais adequadas para as peças em questão. Este foi um dos pontos mais desafiadores neste estudo, para alcançar precisão na descrição de trajes, conforme seu período, região e ocasião de uso.

Além disso, ainda foram apresentados contextos sociais que poderiam complementar o cenário da fotografia, incluindo local, indivíduos retratados e vestimenta, componho, assim, a função e uso do traje no período estudado.

2 O BRASIL NO SÉCULO XIX

O século XIX no Brasil inicia-se com um importante marco histórico, que foi fundamental para direcionar o futuro da, então, colônia: a vinda da família real portuguesa. Devido à invasão francesa de Napoleão Bonaparte, toda a corte chega ao Brasil em 1808 (FAUSTO, 1995). Assim, com a presença da família real em terras coloniais, muitas mudanças aconteceriam ao longo do século, tanto no cenário econômico e político quanto sociocultural.

A influência francesa no Brasil deu-se primeiramente em Recife e Rio de Janeiro, uma vez que eram as principais cidades, com portos movimentados, recebendo as mais diversas mercadorias internacionais para suprir uma demanda das elites da sociedade em cada uma delas. Além disso, os próprios franceses – artistas, engenheiros, comerciantes e artesãos – migraram para essas cidades, atraídos por possibilidades de prosperidade – em Recife graças ao açúcar; no Rio graças à presença da corte – trazendo consigo sua cultura e, conforme mesclavam-se à sociedade, disseminando seu modo de pensar e costumes entre os brasileiros (COSTA, 2000).

Além do mais, o processo de extinção da escravidão – iniciado com a proibição do tráfico negreiro – foi essencial para configurar novas características à população brasileira oitocentista. Para suprir mão de obra, a partir de 1847 já via-se despontar incentivos a imigração europeia para o Brasil, principalmente italianos no Oeste Paulista, onde surgia um novo polo da economia cafeeira – bem como no sul do país, com alemães e italianos (ALENCASTRO, 1997). O número de imigrantes que chegavam a São Paulo aumentou gradativamente, dando grande salto após a proclamação da república (FAUSTO, 1995).

Sobre a diferenciação de classe social no Brasil oitocentista, Souza (1987) a apresenta – cujos grupos sociais não eram ainda tão demarcados e caracterizados – como dada por meio da riqueza, de posses, do dinheiro. Em outras sociedades, a autora coloca que os grupos sociais já possuíam claras características e tradições, e, assim, tal diferenciação era evidenciada mais por comportamento, modos e costumes do que apenas por suas riquezas.

Souza (1987) também aponta o contraste entre a sociedade urbana e rural. Enquanto a urbana apresenta uma valorização das maneiras e de posse de bens

acentuada pela vestimenta, na rural é o conhecer a história de cada um que irá situar a família em determinada posição social. A vestimenta, no cenário do campo, é o menor indicativo de riquezas (SOUZA, 1987).

[...] Dificilmente se encontrará no Brasil um documento revelador como este do espírito da sociedade rural de então e de um tipo de prestígio que, para se exhibir, apóia-se diretamente nos bens efetivos, a terra, os escravos, os filhos, a mulher, desprezando os “símbolos” da situação social, dominantes na cultura urbana (sic) (SOUZA, 1987, p. 119).

Para enfatizar esse desenvolvimento urbano, é relevante citar que o momento da independência e o Período Regencial no país foram turbulentos politicamente e economicamente, porém importantíssimos para inserir o país num cenário de modernização, a fim de acompanhar outras nações em questões de desenvolvimento urbano, tecnológico, econômico e cultural. Fausto (1995, p. 197) indica 1850 como sendo “[...] o ano de várias medidas que tentavam mudar a fisionomia do país, encaminhando-o para o que então se considerava modernidade”. A extinção do tráfico negreiro abriu espaço para atividades de negócios, uma vez que houve uma liberação do capital que era direcionado ao tráfico, surgindo tentativas de criação de um mercado de trabalho (FAUSTO, 1995). IDEM

A construção de estradas de ferro a partir desse período, ligando os portos ao interior, visando melhor transporte e escoamento da produção cafeeira, principalmente no Vale do Paraíba, foi mais uma medida em busca da modernização (FAUSTO, 1995) – registrada, inclusive, por vários fotografos da época, entre eles Militão Augusto de Azevedo e Revert Klumb. Investir no transporte contribuiu para a expansão cafeeira no oeste paulista e, assim, para o desenvolvimento de cidades do interior, atraindo mão de obra trabalhadora nacional e dos imigrantes.

Em suma, o Brasil oitocentista passou por várias transformações. Iniciou-se o século como colônia, passou-se por uma monarquia e então à república. A população livre mais que triplicou de 1819 a 1890, segundo censos da época. A economia, ainda em maior parte agrícola, não mais se limitava à capital, deslocando-se também para o interior com o café, resultando em um crescimento – populacional, territorial, cultural, social – da cidade de São Paulo. Nordeste e norte, com destaque para Salvador e Recife, importantes cidades coloniais, embora ainda ativas economicamente, perdiam

mercado de consumo de algodão e açúcar e o sul do país recebia alto número de imigrantes para trabalhar nas criações de gado (FAUSTO, 1995).

O século XIX é, para o Brasil, justamente o que foi em um cenário internacional: época de mudanças, inovações, modernizações. Todas evidentemente refletidas em padrões sociais, mais facilmente identificadas em quatro regiões que se destacam neste período: Salvador e Recife, importantes polos econômicos do período colonial e grandes cidades oitocentistas, e Rio de Janeiro e São Paulo, que cresceram durante o século XIX – a primeira por ser a capital e centro econômico, e a segunda por seu destaque na economia cafeeira.

2.1 Contexto sociocultural nas principais cidades do Brasil

As grandes cidades do Brasil colonial que merecem destaque por seu desenvolvimento econômico e, como consequência, sociocultural, são Recife e Salvador. Suas localizações – mais próximas à Europa e litorâneas – foram os principais fatores para que tivessem dois portos com intenso movimento comercial. Mesmo com a mudança da capital de Salvador para o Rio de Janeiro, em 1763, os engenhos coloniais na província da Bahia continuaram ativos e competindo com os de Pernambuco. No entanto, a presença da família real no Brasil, no início do século XIX, impulsionou uma mudança no foco econômico brasileiro para o sudeste, onde o desenvolvimento urbano aconteceu no Rio de Janeiro e em São Paulo, uma pequena vila que cresceu e se modernizou rapidamente com a economia cafeeira a partir da metade do século (FREYRE, 2009).

Freyre (2009) destaca que

[...] o Brasil dos meados do século XIX não era só constituído por vários Brasis, regionalmente diversos: também por vários e diversos Brasis quanto ao tempo ou à época vivida por diferentes grupos da população brasileira (FREYRE, 2009, p. 61).

Ou seja, além da diferença regional de costumes e estilos de vida, notava-se também distintos grupos sociais que conservavam seus próprios costumes. A elite,

por exemplo, vivia conforme uma cultura europeia que não se estendia a população simples e ainda menos aos negros escravos (FREYRE, 2009).

Por outro lado, também, encontram-se referências a registros e relatos de práticas de vida cotidiana, nas mais importantes cidades do Brasil oitocentista, que eram semelhantes entre si. Desde bailes, saraus, festividades religiosas e políticas, costumes domésticos, envolvendo a rotina da mulher e do homem, escravos e senhores e até problemas urbanos como saneamento, calçamento de ruas e iluminação (BRUNO, 1984; FREYRE, 2009; MACEDO, 2014).

Ainda no início do século XIX, mesmo as grandes cidades possuíam características coloniais. Uma delas era o modo como o lixo era tratado, a falta de saneamento fazia com que se despejasse os dejetos nas ruas ou rios. Até por volta da metade do século, Freyre (2009) aponta as péssimas condições de higiene e limpeza: as ruas eram sujas, o esgoto estava a céu aberto e o cheiro também não deveria ser agradável. Como Priore (2016, p. 189) coloca: “O Império enriquecia, mas não se limpava”.

Macedo (2014) destaca a participação dos escravos na higiene e limpeza, em especial cuidando do transporte de dejetos passando pela Rua do Ouvidor. À noite, esses escravos carregavam nos ombros barris, sem tampas, com dejetos das casas para serem despejados em rios ou ao mar. Segundo o autor, esses barris e os escravos que os levavam ficaram conhecidos como tigres “pelo medo explicável com que todos fugiam deles” (MACEDO, 2014, p. 140).

Com iniciativas para melhorar a situação de saneamento, ruas passaram a ser pavimentadas, aos poucos os esgotos foram sendo encanados, mas ainda não atendiam a maioria da população das cidades. O que mais contribuiu para melhorias na higiene foi o sistema de água que chegava às casas. Essa transformação estrutural teve reflexos em diversos hábitos pessoais, com o surgimento de mais produtos de higiene, e no cotidiano da própria cidade, com novos estabelecimentos que aparentavam limpeza (PRIORE, 2016). É possível perceber, assim, uma relação entre as mudanças na cidade e os costumes da população, um influenciando o outro.

As ruas oitocentistas, em constante transformação, pertenciam aos homens: eles passavam o dia fora de casa. Freyre (2009) comenta o quão comum era encontrar homens nas ruas e praças, às portas de hotéis ou em um armazém. Para o homem do século XIX, a rua era o lugar de socialização, onde conversavam, fumavam, faziam

negócios. As mulheres que pertenciam à classe mais alta e à elite, por sua vez, trabalhavam em casa. Aquelas de classes mais baixas, muitas trabalhando como ambulantes, dividiam o espaço das ruas com os homens (COSTA, 2010).

Os afazeres no lar eram parte de uma vida agitada. A todo momento mascates e ambulantes apareciam à porta para vender verduras, frutas, leite, carne e peixe, panelas e até as novelas eram vendidas desta forma (PRIORE, 2016). Dentre as tarefas que realizavam em casa, Freyre cita:

[...] Corte e confecção de vestidos, toalhas e roupas íntimas; destilação de vinhos; manufatura de fitas e de bordados [...], o preparo das refeições, o fabrico de doces em conserva e em calda, o cozimento de bolos, a assistência aos doentes (FREYRE, 2009, p. 82).

Os cortes de tecido de linho, seda, ou acessórios e vestuário, eram muitas vezes encomendados por modelos e livros de amostras, como catálogos. Foi tal “comodidade” que conferiu à mulher do século XIX uma característica sedentária. Ela quase não saía às ruas para as compras porque não precisava fazê-lo, quando saía era para um passeio com o marido ou em família (FREYRE, 2009).

Os programas ao ar livre durante o dia se tornaram muito comuns, como piqueniques, caminhadas nos passeios públicos e parques. Mas os teatros, bailes, saraus, festas religiosas, eram também o lazer das pessoas. Segundo Priore (2016, p. 253) as “bailas” eram as reuniões para dançar e em sua forma mais popular era conhecida como “bailada”; enquanto nas “partidas” estavam um número grande de convidados “vestidos à última moda”. Porém, como diz Freyre (2009), os bailes e saraus eram frequentados por uma elite, nem sempre de um mesmo nível, mas o fato é que não contemplava toda a população.

No entanto, nas festas religiosas, nas quais realizavam-se procissões nas ruas, todos os fiéis se reuniam. A influência da igreja no cotidiano das cidades se dava pelas badaladas dos sinos, marcando as horas e pelo calendário de festividades. Aos poucos, as festas passaram a ter caráter mais social do que de devoção e outras formas de lazer foram tomando seu lugar (PRIORE, 2016).

É nesse cenário de um Brasil em transição de colônia para império e depois para república, que o próximo tópico apresenta um panorama oitocentista das duas cidades que ganham destaque durante nesse período: Rio de Janeiro e São Paulo,

levando em consideração, também, aspectos de desenvolvimento urbano, atividades comerciais, lazer, vida cotidiana e em família.

2.1.1 O Rio de Janeiro no século XIX

De acordo com Fausto (1995), o Rio de Janeiro do início dos oitocentos, recém instituída capital, era uma cidade pequena com ruas estreitas e barrentas. O que impulsionou mudanças na cidade e na vida social dos cariocas, foi, precisamente, a presença da família real. Além de trazerem pessoas para povoar a capital do Brasil colônia, a corte trouxe também seu estilo de vida. Dessa maneira, foi preciso que ocorressem transformações a fim de atender a vida social e cultural da população – que passou de 50 mil para cerca de 100 mil pessoas – e, a partir de então, “foram inaugurados teatros, bibliotecas, academias literárias e científicas” (FAUSTO, 1995, p. 125). Ademais, ter na cidade o principal porto comercial da época – superando Salvador – foi essencial para a importação de produtos vindos da Europa, tendo parte na configuração de novas características e dinâmicas sociais na capital que passou a ser sede da monarquia (ITALIANO; VIANA, 2015).

Nesse sentido, o comércio na cidade se intensificava conforme a sociedade passava por transformações, contando com a participação de estrangeiros, principalmente franceses e ingleses, com estabelecimentos espalhados nas principais ruas da cidade. O escritor Joaquim Manuel de Macedo, ainda no século XIX, dedica uma obra para a rua do Ouvidor, a qual chama de “rainha da moda, da elegância e do luxo” (MACEDO, 2014, p. 10), dada sua relevância ao comércio de vestuário e moda franceses, em especial voltado ao público feminino. Segundo Macedo (2014), as modistas francesas começaram a se concentrar na rua do Ouvidor em, aproximadamente, 1821 e discute possibilidades de quem foi a primeira a se estabelecer ali, apontando, talvez, Mlle. Joséphine, modista da imperatriz d. Leopoldina.

[...] As senhoras fluminenses entusiasmaram-se pela Rua do Ouvidor, e foram intransigentes na exclusiva adoção da tesoura francesa. Nem uma desde 1822 se prestou mais a ir a saraus, a casamentos, a

batizados, a festas e reuniões sem levar vestido cortado e feito por modista francesa da Rua do Ouvidor (MACEDO, 2014, p. 107).

São várias as menções à rua do Ouvidor nos periódicos voltados ao público feminino oitocentista como logradouro onde podiam-se encontrar as últimas novidades de Paris (ASSUNÇÃO, 2018). Tanta era sua fama e prestígio que, até mesmo viajantes que por ali passavam, a comparavam à rua Vivienne de Paris (COSTA, 2000). Dentre as casas de modas francesas e brasileiras estavam Madame Dazon, Madame C. Creten & Cie, À Ville de Bruxelas, Madame Celestine Mercier, Ao Bastidor de Bordar, entre outras (MONTELEONE, 2013). Contudo, Macedo (2014) destaca a loja do Wallterstein como a de maior prestígio, citando que

[...] Havia na Rua do Ouvidor, e em outras como a da Quitanda, lojas que vendiam sedas, leques, xales, etc., a preço de vinte, trinta, cinquenta por cento menos do que se compravam iguais e algumas vezes inferiores na loja do Wallerstein; mas que importava isso? ... não eram do Wallerstein... (sic) (MACEDO, 2014, p. 128).

Igualmente, Freyre (2009) comenta a atividade na rua do Ouvidor na capital do império, citando a surpresa de Madame Ida Pfeiffer, francesa que visitava a cidade por volta da metade do século, ao encontrar muitos negros e negras que bordavam e confeccionavam roupas elegantes para senhoras (PFEIFFER³, 1868, p. 11 apud FREYRE, 2009). O autor ainda menciona grande quantidade de anúncios nos jornais da época, alugando negras e negros com as mais diversas habilidades (de costura, bordar, cozinhar, fazer doces, alfaiates).

A formação sociocultural da população aproximava-se cada vez mais dos costumes da elite e da corte, principalmente no período de 1841 – o ano da coroação de d. Pedro II – e 1870 – o fim da guerra do Paraguai – quando o imperador ainda era jovem e eram frequentes os eventos da corte (MONTELEONE, 2013). Freyre (2009) cita, também, espetáculos no teatro Santa Isabel ou São Pedro como formas de lazer da época. Além deles, autor comenta o entrudo, costume do qual surgiu o carnaval brasileiro: era uma festa em que jogavam “uns aos outros ‘limas de cheiro’, que eram

³ PFEIFFER, I. *Voyages autour du monde*. Paris: Librairie de L. Hachette & Cie, 1868.

pequenas bolas de cera colorida, cheia de água perfumada” (FREYRE, 2009, p. 105). Em alguns teatros cariocas havia também bailes de máscaras. Como em todo o Brasil, as festas religiosas constituíam parte dos costumes de festejos entre pessoas de diferentes classes sociais em procissões pelas ruas da cidade (FREYRE, 2009).

Priore (2016) aponta um centro de entretenimento no Rio de Janeiro, o Tivoli, com preços acessíveis, onde aconteciam diferentes atividades, como “arenas de touradas, clubes sociais, teatros, agremiações ginásticas e esportivas, circos, bares e restaurantes, sociedades dançantes” (PRIORE, 2016, p. 261). A autora cita os passeios na natureza, destacando as idas ao Passeio Público, à Tijuca, ao Jardim Botânico, ao Corcovado. Banhos de mar também eram comuns: as senhoras entravam no mar com suas negras, vestindo “roupas de banho escuras e compridas” (PRIORE, 2016, p. 157).

2.1.2 São Paulo do século XIX

A expansão da economia cafeeira para o Oeste Paulista, devido ao declínio da produção no Vale do Paraíba, foi essencial para o crescimento da vila de São Paulo a partir da metade do século XIX, passando, então, a dividir interesses econômicos e culturais com a capital (SAMPAIO, 1978). Porém, outros fatores contribuíram para que a região de São Paulo crescesse em extensão, população e importância no Brasil oitocentista. Dentre eles, pode-se citar a sua localização, uma vez que era ponto de parada na rota de viagem entre o interior e litoral, e a criação da Faculdade de Direito em 1827, atraindo estudantes de todo o país. Além desses, o fim do tráfico negreiro foi fundamental para atrair imigrantes para a região como trabalhadores livres, aumentando a população e impulsionando o comércio local (FAUSTO, 1995; SAMPAIO, 1978).

Mesmo com a expansão da cidade para as áreas de chácaras – consideradas afastadas – a região central ainda era tida como local de residências elegantes, uma vez que possuía referências “mais requintadamente urbanas nos seus costumes, por uma velha tradição de habitação na cidade” (BRUNO, 1984, p. 1041), herdada dos moradores que caracterizaram a elite cafeeira que residia na cidade. É importante ressaltar que, ao contrário da capital, a pequena vila não tinha uma elite equivalente

a corte que estimulasse uma vida cultural, porém, esse cenário caminhava para mudanças conforme deslocava-se o eixo da produção de café para a região.

Bruno (1984) comenta o surgimento de vários estabelecimentos comerciais como cafés, bares, confeitarias, hotéis, quiosques, principalmente nessa região central, conhecida como Triângulo⁴:

[...] um observador notava já em 1882 como coisa nova em São Paulo o fato de encontrar senhoras desacompanhadas, olhando as vitrinas e fazendo compras nesses magazines do Triângulo que lembravam os da Côte pela sua elegância (sic) (BRUNO, 1984, p. 1132).

Se, na capital, a rua do Ouvidor era a referência em moda, em São Paulo sua correspondente era a rua Direita, onde estavam muitas lojas de tecidos e artigos vestuário, como roupas já confeccionadas, artigos de armarinho e acessórios (BARBUY, 2012). Porém, também a rua da Imperatriz – depois chamada rua do Rosário e atualmente rua Quinze de Novembro – é mencionada:

[...] e já então, sem sair da rua da Imperatriz, uma senhora ou um homem encontravam todo o necessário ‘para que se apresentassem no rigor da moda de Paris’, vestindo-se, penteando-se perfumando-se, adornando-se de joias custosas (JUNIUS⁵, 1883 apud BRUNO, 1984, p. 1161).

Segundo Barbuy (2006) já em meados dos oitocentos o número de lojas chegava a dezenas. Muitas iniciaram com vendas de tecidos, mas expandiram o comércio com outros produtos, e ainda “mantinham-se alfaiates ou modistas e oficinas de costura para produção local de roupas, e ofereciam-se também os acessórios necessários, tais como coletes, luvas e chapéus” (BARBUY, 2006, p. 174). Os nomes das casas de moda e modistas indicam que a maioria dos proprietários eram estrangeiros. Como exemplos, pode-se citar: Madame Berry, Fanny Vaucheret, Henrique Bamberg & Cia., Frere & Appenheimer, Madame Pascau e Madame Pruvot,

⁴ Região provavelmente formada pela rua Direita, rua São Bento e rua da Imperatriz (esta última corresponde atualmente a rua Quinze de Novembro) (BARBUY, 2006).

⁵ JÚNIUS, F. A. D. Em São Paulo: notas de viagem. São Paulo: Dolivais Nunes Editor, 1883.

Adriana de Carvalho, Ida Fuchs, Madame Corbisier, Madame Marie Metivier, Rosalie Naret, Madame Marie Escoffon, Madame Rochat, Madame Hervieu, Madame Martin (BRUNO, 1984; COSTA, 2000).

Barbuy (2006) acrescenta que os nomes franceses eram uma maneira de aproximar o centro da moda paulistano à capital da moda, Paris, mesmo sendo impossível compará-los em arquitetura e grandiosidade. A autora menciona lojas como *Au Bon Diable*, *Au Bon Marché*, *Au Printemps*, *À la Ville de Paris*, *L'Opéra*, *La Saison*, entre outras. Costa (2000) cita, também, os alfaiates Jules Pourrally, Henri Secerpelle e Pierre Bourgade, franceses que traziam a moda masculina de Paris.

A procura pelos serviços das casas de moda se intensificava com os eventos sociais que aconteciam na cidade. Everardo Vallim Pereira de Souza conta a grande alegria quando companhias vinham se apresentar no teatro São José, tanto a Companhia da Corte quanto internacionais. Um evento como esse estimulava “costureiras, alfaiates, fanqueiros⁶, sapateiros, todos modistas em geral, dia e noite tinham que agir a fim de satisfazer as volumosas encomendas da especializada clientela, que com esmero se preparava para ‘assistir ao lírico’” (SOUZA, 1998, p. 207).

Quanto aos bailes e festas, Barros (1998, p. 107) diz que eram raros e que reuniam as principais famílias da cidade. Assim que eram anunciados já começavam os preparativos, como encomendar “as *toilettes* no Rio de Janeiro, visto que em São Paulo não existiam então sedas para esse fim, nem modistas que as confeccionassem”.

Souza (1998, p. 206) comenta os passeios ao ar livre “às quintas-feiras e aos domingos no Jardim do Palácio e no pitoresco bairro da Luz”; Mas adiciona que, no final do século, surgem outras formas de lazer e entretenimento – como esportes, teatros, clubes – que irão modificar costumes da sociedade paulistana. Ele diz que os saraus dançantes eram poucos, porém traz os clubes de dança e ginástica da colônia alemã, juntamente com os recreios na Vila Mariana, como lugares onde “a rapaziada entrava na cerveja e dançava com as louras garçoninhas” (SOUZA, 1998, p. 206).

Tal como na capital, é impossível não mencionar as festas religiosas, que mobilizavam inúmeros fiéis em procissões. Dr. Francisco de Assis Vieira Bueno

⁶ Fabricante ou comerciante de tecidos de linho, algodão e lã. DICIONÁRIO DICIO. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/fanqueiro/>. Acesso em: 30 jul. 2018.

lembra as festividades de Corpus Christi, da Semana Santa, dos Passos, como um costume mais social que espiritual na época colonial, e que foram desaparecendo do calendário festivo da cidade, ao passo que diferentes tipos de reuniões sociais surgiam (BUENO, 1998).

Quanto à rotina em casa, Maria Paes de Barros⁷ (1998) detalha algumas atividades, inclusive mencionando horários de refeições: após o passeio matinal e um almoço às nove horas, iniciavam os trabalhos e estudos, seguido de intervalo ao meio dia e às duas horas o jantar, então faziam “trabalhos de agulha até as cinco horas” (BARROS, 1998, p. 111): “não havia quem não soubesse manejar agulha” (BARROS, 1998, p. 100). Em relação à costura, ela cita as máquinas de costura que trouxeram “descanso, alívio e tempo poupado”. As escravas, por sua vez, ficavam na grande sala de estar até de noite, costurando o trabalho dado pela senhora.

Os afazeres no lar terminavam às cinco horas, marcadas pelas badaladas dos sinos da igreja. Era comum a família sair em passeio, a pé ou de carro, visitando parentes, ou apenas faziam passeio no quintal, com as crianças brincando. Assim que as luzes da sala se acendiam, entravam para tomar o chá às oito horas e toda a família passava tempo junta, compartilhando o dia (BARROS, 1998).

A família paulistana de elite residindo na cidade, reservava o período de inverno para passar um longo tempo nas fazendas, para cuidarem dos plantios e propriedades. A viagem era, praticamente, como uma mudança: separando roupas para a roça, alimentos, medicamentos, velas para iluminação, objetos para uso dos escravos, entre outros. Já durante o verão, como lembra Barros (1998), o destino era Santos, onde a família ficava por até dois meses.

Tendo como base os autores aqui mencionados, entende-se que durante o século XIX São Paulo adquiriu características urbanas, na construção da cidade, no comércio, nos costumes sociais, caminhando para ter um desenvolvimento urbano que irá equiparar-se à capital Rio de Janeiro, no final dos oitocentos.

⁷ Nascida em São Paulo em 1851, foi casada com o senador Antônio Paes de Barros.

3 VESTUÁRIO OITOCENTISTA NO MUNDO E NO BRASIL

Pensar o vestuário como algo imutável é um exercício um tanto quanto difícil para quem já está inserido no que Lipovetsky (2009, p. 37) chama de “sistema de moda”. Antes de definir, no entanto, o que é o sistema de moda, o autor discute a história do vestuário passando por suas fases de estabilidade e mutabilidade estética ao longo do tempo.

Até a metade do século XIV, Lipovetsky (2009) aponta a característica estável do vestir, a qual Barthes (1999) classifica como moda regular. Apesar de existirem adornos estéticos de diferenciação de classes, o vestuário estava ligado à tradição e sofria poucas mudanças em um longo intervalo de tempo, sendo, portanto, impossível falar de moda como sinônimo de novidades estéticas (LIPOVETSKY, 2009). François Boucher (2010) define esse momento, anterior ao século XIV, como uma primeira fase da história do vestuário dependente da tradição. Em contraposição à moda regular, Barthes (1999) apresenta um segundo tipo, o irregular, referindo-se ao vestuário que sofre mudanças em um intervalo de tempo considerado curto, aproximando a ideia de moda de sua característica efêmera pós Renascimento, segundo Lipovetsky.

Por fim, o autor contrapõe a moda e o vestuário, existente antes dela, apontando que há intenção de quebra com a socialização pela tradição, uma vez que a moda não traz em si a ideia de continuidade, mas de periódicas mutações (LIPOVETSKY, 2009). E, assim, a moda então exalta o presente, influenciando inclusive relações de valorização social: o novo é admirado, respeitado e o velho é desprezado.

Para que aconteça a moda, ou seja, o desligamento entre vestuário e tradição, é responsabilidade do indivíduo ser autônomo em uma esfera social quanto às aparências. Só assim será possível falar do vestuário por seu valor estético e não apenas ritualístico, religioso ou de diferenciação de classes. Desse modo, Lipovetsky sintetiza o sistema da moda como sendo uma união entre o “efêmero” das intensas mutações – no vestuário e seus significados – e a “fantasia estética” (LIPOVETSKY, 2009, p. 37).

A partir da valorização estética do vestuário, cria-se uma ferramenta de aproximação entre camadas sociais: o indivíduo que tem o desejo por um *status* pode,

por meio de artifícios estéticos, mascarar-se socialmente. Surge, então, uma característica da moda, que perdura até os dias atuais: a imitação. Lipovetsky (2009) exemplifica que

[...] enquanto a corte tem os olhos fixos no rei e nos grandes senhores, a cidade toma exemplo nos modelos em vigor na corte e na nobreza [...] O traje de moda permaneceu assim por muito tempo um consumo luxuoso e prestigioso, confinado, no essencial, às classes nobres (LIPOVETSKY, 2009, p. 44).

Nesse sentido, Souza (1987) coloca a Revolução Francesa como momento histórico que proporcionou possibilidade de ascensão social – como, por exemplo, na construção de carreiras por talentos pessoais – configurando um quadro de maior igualdade política na sociedade. De acordo com a autora, “os privilégios foram substituídos pelas qualidades pessoais e os critérios absolutos de julgamento, de uma pessoa ou de um grupo, cederam lugar aos critérios flutuantes e variáveis” (SOUZA, 1987, p. 113). O vestuário reflete diretamente essa nova configuração social, uma vez que permite o uso de trajes, antes característicos – ou até mesmo exclusivos – de determinada classe social, por indivíduos de diferentes camadas da sociedade, não necessariamente àquela que correspondem.

É nesse contexto que o vestuário feminino e masculino estará inserido durante todo o século XIX: o do desejo de parecer elegante, sofisticado, nobre ou pertencente à elite. No entanto, o recorte da moda oitocentista aqui apresentada tem o intuito de discutir nos próximos tópicos o vestuário em seu contexto cotidiano, em diversas interações sociais comuns do século XIX no Brasil.

3.1 O vestuário no século XIX

Ao estudar a história do vestuário ao longo dos séculos, observa-se que, no século XIX, a moda muda em ritmo mais acelerado em relação à períodos anteriores, acompanhando tantas outras transformações, principalmente nos campos da ciência e tecnologia. Boucher (2010) situa a França como nação importante na história do

vestuário a partir do final da década de 1860, sendo este o período de maior intensidade na expansão de relações de comércio entre a Europa e países do Novo Mundo. O vestuário teve considerável participação em trocas comerciais entre países, impulsionando importação e exportação de matérias primas – fibras, fios, tecidos – e produtos – o próprio vestuário. O comércio de peças foi facilitado pelas máquinas de costura, apresentadas na Exposição Universal de 1855, e que aos poucos conquistavam espaço entre as modistas, permitindo novas possibilidades estéticas (BOUCHER, 2010).

Algumas peças que são muito similares recebem inúmeras nomenclaturas, em especial, as que compõem o vestuário oitocentista, foco deste estudo. Esta questão é identificada por Boucher (2010), que discute brevemente no início de sua obra, “História da Moda no Ocidente”, a variação de termos ao longo do tempo. O autor também considera que, embora mudassem de nome em determinadas épocas, eram poucas as mudanças estruturais nas peças a ponto de precisarem de uma nomenclatura diferente (BOUCHER, 2010). Por fim, Boucher (2010) exemplifica apontando os adjetivos utilizados para caracterizar caimento e usos das peças:

[...] Da mesma forma, a significação de determinados qualificativos alterou-se com os séculos: “ajustada” diz-se, na Idade Média, de uma roupa costurada [...] mas não necessariamente de uma roupa que molda o corpo, como o *justa* do século XVIII” (BOUCHER, 2010, p. 10).

3.1.1 Vestuário feminino

Segundo Boucher (2010), é impossível desassociar o vestuário oitocentista da crinolina⁸, peça muito característica da moda durante o Segundo Império francês e que “tendemos a [...] atribuir a essa época todos os vestidos de saia volumosa” (BOUCHER, 2010, p. 360), ainda que existiram vários outros tipos de armações para dar volume. Por volta da década de 1850, a crinolina de armação surge como peça

⁸ Uma anágua feita de crina de cavalo, por isso recebeu o nome de crinolina. No entanto, sofreu mudanças em sua estrutura, passando a ser feita com barbatanas e materiais metálicos (BOUCHER, 2010).

essencial ao vestuário feminino. Ela era formada por arcos de aço flexível, como mostrada na Figura 1, substituindo ou somando-se às anáguas e diminuindo o peso da vestimenta feminina, (LAVER, 1989).

Figura 1 – Crinolina de armação, século XIX. Acervo do Museu Nacional do Traje de Lisboa.

Fonte: Museu Nacional do Traje de Lisboa (2010). Foto: Beatriz Albarez de Assunção, 2017, acervo particular.

O ápice da crinolina se deu na década de 1860, formando um círculo perfeito. A silhueta da mulher se assemelhava a um triângulo ou pirâmide, com a base reta – formada pela saia armada – cintura afinada pelos corpetes e chapéu na cabeça, completando a forma (LAVER, 1989).

A estrutura de armação demandava, conseqüentemente, grande quantidade de tecido para a confecção das saias. Köhler (2001) exemplifica que, em 1865, eram necessários de 8 a 10 metros de tecido⁹ para um vestido, sendo que essa quantidade era insuficiente se a saia tivesse nescas¹⁰. Ele também relaciona a grande quantidade

⁹ Esta informação deve ser analisada com cautela, uma vez que o autor não especifica a largura do tecido.

¹⁰ Recortes de tecido em formatos triangular, costurados geralmente em saias para aumentar sua circunferência e volume (em inglês, *gore*) (CALASIBETTA; TORTORA, 2003)

de adornos com a amplitude das saias, proporcionando espaço mais que suficiente para mais extravagâncias no vestir: os babados variavam de 25 a 30 centímetros ou de 50 a 60 (quando feitos de renda). A Figura 2 ilustra diferentes modelos de vestidos cujas saias são volumosas e adornadas com babados, em especial nos dois primeiros vestidos da esquerda para a direita (datados de 1850 e 1850-1860, respectivamente).

A

Figura 3 também exemplifica o volume das saias, em um *fashion plate* francês de 1863.

Figura 2 – Vestuário ao longo do século XIX. Acervo do Museu Nacional do Traje de Lisboa.

Fonte: Museu Nacional do Traje de Lisboa (2010). Foto: Beatriz Albarez de Assunção, 2017, acervo particular.

Figura 3 – Exemplo de vestidos franceses em *fashion plate*, inverno de 1863.

Fonte: Claremont College Digital Library ([201-?]).

Os corpetes, em 1850, terminavam na altura da cintura, com basque¹¹, separados da saia e com mangas amplas, que ao fim da década foram chamadas “bispo”, com decote fechado nos trajes para o dia (BOUCHER, 2010; WAUGH, 1968b). Waugh (1968b) também menciona os xales e outras peças utilizadas para cobrir o corpo nas atividades ao ar livre, recebendo diferentes nomenclaturas dependendo de sua forma, solta ou ajustada, e da ocasião de uso. Tantas eram as extravagâncias dos vestidos que, conforme comenta Laver (1989), a mulher era um navio que navegava a frente, enquanto o homem era um pequeno escalor que a seguia.

Em 1860, o corpete ainda possui elementos da década anterior, no entanto ficou ligeiramente mais reto na parte frontal, com basque se alongando apenas atrás (WAUGH, 1968b). Já nos anos seguintes, a crinolina começa a sofrer mudanças em sua estrutura, mais flexível, ficando mais reta na frente e fazendo volume somente no traseiro da saia, transformando-se em uma anquinha¹² (como na Figura 4), a qual é

¹¹ Uma extensão do corpinho abaixo da cintura, como uma saia (CALASIBETTA; TORTORA, 2003).

¹² Essas anquinhas eram também chamadas de *tournure*, o termo pode ser aplicado para diferentes tipos de anquinhas que dão volume na parte traseira da saia. No início dos anos 1870 se refere a “seis fileiras de crina de cavalo plissadas e montadas sobre uma base de chita, enrijecida com barbatanas, ligada à uma fita envolvendo a cintura e amarrada na frente” (CALASIBETTA; TORTORA, 2003, p. 464, tradução nossa). Ao longo dos anos ela sofre algumas variações, como no tipo fechamento, mas ainda é conhecida como *tournure*.

feita de sarja de algodão vermelho, armação e ilhós, tendo fechamento frontal por colchetes e ilhós de metal (MATRIZNET, 2010).

Figura 4 – Exemplo de anquinha de 1880. Acervo do Museu Nacional do Traje de Lisboa.

Fonte: Museu Nacional do Traje de Lisboa (2010). Foto: Beatriz Albarez de Assunção, 2017, acervo particular.

Na década de 1870, com a popularização da máquina de costura e tintas à base de anilina, o vestuário feminino ficou ainda mais extravagante, com maior gama de cores e estampas nos tecidos, além dos adornos em fitas e rendas já utilizados antes. O busto era bem modelado pelo corpete *cuirasse*¹³, que também afinava a cintura ao máximo, dificultando os movimentos das mulheres (BOUCHER, 2010; LAVER, 1989). As saias eram confeccionadas em diferentes tecidos, para contraste com o corpete, podendo ter sobressaias com drapeados, avolumadas pela anquinha – peças ilustradas na Figura 5, da coleção do Museu do Traje de Lisboa. A construção dessas peças era variada, como, por exemplo, a segunda peça (da esquerda para a direita) é de sarja de algodão, estruturada horizontalmente por quatro grupos de barbatanas de metal; enquanto que a terceira anquinha (também da esquerda para a direita) é de tafetá de algodão vermelho, estruturada por três molas de aço (MATRIZNET, 2010).

¹³ Tipo de corpete que modelava a silhueta da cintura ao quadril (LAVER, 1989).

Figura 5 – Exemplos de anquinhas oitocentistas (com datas aproximadas) da esquerda para a direita: anquinha infantil, 1870-1880; anquinha de 1880; anquinha de 1880-1890. Acervo do Museu Nacional do Traje de Lisboa.

Fonte: Museu Nacional do Traje de Lisboa (2010). Foto: Beatriz Albarez de Assunção, 2017, acervo particular.

Em 1880, ainda se vê o uso de tecidos lisos e estampados, assim como trajes em duas cores. A Figura 6 ilustra esse vestuário: as saias são bastante adornadas e possuem drapeados horizontais e volume na parte traseira. Nessa década, a cintura afina-se, as golas ficam altas, adornadas com rendas, e as mangas ganham volume conforme se aproxima do fim do século (LAVER, 1969).

Figura 6 – Vestuário francês em *fashion plate*, outono de 1882.

Fonte: Claremont College Digital Library ([201-?]).

Os chapéus assumiram diferentes formatos entre as décadas de 1870 e 1880, passando de estreitos e pequenos para mais altos e colocados sobre a testa, não necessariamente encaixando na cabeça. Um outro tipo, redondo com abas, surgiu entre as mulheres mais jovens, sendo que a touca permaneceu como para uso interior e saídas de manhã (BOUCHER, 2010).

Em 1890, as anquinhas desapareceram, os vestidos ficaram lisos e as longas saias ganharam um formato de sino com uma cauda. As golas eram altas e adornadas com babados rendados e laços, e, até mesmo as anáguas, usadas por baixo das saias, receberam babados para ficar a mostra quando as saias fossem levantadas ao atravessar a rua (LAYER, 1989). Souza (1987) coloca a silhueta feminina na década de 1890 com base nas linhas da década de 1830, exceto pelas mangas amplas: a balão e a presunto (MAIA, 1907). Os chapéus se tornam grandes e extravagantes, completando o traje feminino do final do século (BOUCHER, 2010).

O século XX teve início com a silhueta feminina mais acentuada e leve: os corpinhos justos já não marcavam tanto a cintura como antes, as golas continuavam altas e as mangas eram soltas nos braços e justas no punho. Por sua vez, as saias marcavam os quadris e desciam até o chão em formato de sino, já diminuindo cada vez mais de comprimento. Nesse período, os chapéus são altos e adornados como na década anterior (BOUCHER, 2010; LAYER, 1989).

A Figura 7 apresenta uma síntese das transformações na silhueta e no vestuário feminino, em um contexto internacional, ao longo da segunda metade do século XIX e início do século XX.

Figura 7 – Moda feminina oitocentista em um cenário internacional, entre 1850 e 1910, baseado em *fashion plates*.

Fonte: elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2018, imagens baseadas em Claremont College Digital Library ([201-?]).

3.1.2 Vestuário masculino

Souza (1987) resume o vestuário masculino do século XIX ao dizer que todo elemento que era abundante para as mulheres, era restrito para os homens. Ela coloca este momento da história do vestuário como divisor entre os dois gêneros, “exilando o primeiro [o homem] numa existência sombria onde a beleza está ausente, enquanto afoga a segunda [a mulher] em fofos e laçarotes” (SOUZA, 1987, p. 71, 72) e atribui tal fato a um reflexo da nova sociedade que se forma pós Revolução

Francesa, dizendo que o homem passa a se desinteressar pelo vestuário quando este não é mais elemento de distinção social (SOUZA, 1989).

Da mesma forma, Maclochlainn (2011) comenta as lentas transformações no vestuário masculino oitocentista – pontuando, inclusive, a dificuldade em datar com precisão as peças que sofriam modificações em detalhes – diferentemente do vestuário feminino do mesmo período. O autor, porém, afirma que “isso não significa que se possa fazer um fraque de 1840 e passá-lo a frente como sendo de 1860, uma vez que o vestuário realmente evoluiu e a moda mudou” (MACLOCHLAINN, 2011, p. 19, tradução nossa). O traje masculino, baseado no traje inglês, em sua elegância e simplicidade, relacionava-se, portanto, mais com o propósito de refletir caráter pessoal do que posição social, tendo papel oposto ao da indumentária feminina. Araujo (2012) cita uma fala de Breward (1999 apud ARAUJO, 2012) que resume essa ideia:

[...] Consideramos vestimentas não apenas um invólucro de fazenda preta encorpada (*broadcloth*), casimira, seda, cetim, ou veludo, confeccionado mais ou menos segundo o modelo da moda corrente, mas como uma das expressões mais significativas do caráter, mantendo uma estreita relação com a moral e os costumes (BREWARD¹⁴, 1999 apud ARAUJO, 2012, p. 90).

Por volta de 1850, durante o dia, era costume vestir uma sobrecasaca para trabalho ou reuniões e eventos. Essa peça era ajustada, de lapelas largas, cintura marcada e mangas justas (MACLOCHLAINN, 2011). A Figura 8 ilustra o uso da sobrecasaca de diferentes cores, além de ser possível identificar o uso de calças também ajustadas.

¹⁴ BREWARD, C. *The hidden consumer: masculinities, fashion and city life, 1860-1914*. Manchester University Press, 1999.

Figura 8 – Vestuário masculino da década de 1850 em *fashion plate*, com atenção para as sobrecasacas e cartolas, 1855.

Fonte: Claremont College Digital Library ([201-?]).

Maclochlainn (2011) menciona o uso do fraque, definido por Laver como um “casaco para a manhã cortado em curva sobre os quadris e abotoado bem alto no peito” (LAVÉ, 1989, p. 202) e representado na Figura 9, como uma alternativa para as sobrecasacas ainda em 1850, mas que ao passar dos anos se transformava em uma peça mais informal para passeio. Na ilustração, nota-se um modelo de fraque no homem à esquerda, com corte em diagonal, descendo da lapela até a barra.

Figura 9 – Modelo de fraque, vestido pelo homem à esquerda, entre 1859 e 1863.

Fonte: Davis (1994, p. xxi).

Durante praticamente toda a segunda metade do século, destaca-se o uso da casaca para uso durante a noite em diversos tipos de eventos sociais, como bailes, jantares ou teatro (BOUCHER, 2010). Essa peça sofreu modificações conforme o passar dos anos, mas suas principais características se mantiveram constantes: consistia em um casaco com fechamento por botões na frente, com comprimento curto na parte da frente e longo atrás, como o homem à esquerda na Figura 10.

Figura 10 – Vestiário masculino, publicado no periódico *The West End Gazette of Gentlemen's Fashion*, Londres, 1867.

Fonte: *The West End Gazette of Gentlemen's Fashion* (1867a, [entre p. 8 e p. 9]).

A sobrecasaca sofreu algumas modificações na década de 1860, ficou mais larga no corpo e mangas, e as lapelas mais estreitas. Mesmo que ainda fosse popular, a sobrecasaca dividia cena com a *lounge jacket* – ilustrada na Figura 11, à direita – um casaco mais curto com forma arredondada indo da lapela em direção à barra, considerada uma peça informal e de lazer. As calças, antes ajustadas, se tornaram folgadas a partir da metade dessa década (MACLOCHLAINN, 2011).

Figura 11 – Trajes masculinos publicados no periódico *The West End Gazette of Gentlemen's Fashion*, Londres, 1874.

Fonte: *The West End Gazette of Gentlemen's Fashion* (1874, [entre p.8 e p. 9]).

O fraque cresceu em popularidade como peça informal para o dia, principalmente durante a década de 1870, enquanto as sobrecasacas voltaram a ser ligeiramente mais justas – como exemplificado na Figura 12. As calças eram estreitas e retas e confeccionadas em tecidos listrados ou iguais ao do casaco escolhido (MACLOCHLAINN, 2011).

Figura 12 – Homens vestindo sobrecasaca para uso durante o dia. Ilustração publicada no periódico *The West End Gazette of Gentlemen's Fashion*, Londres, 1873.

Fonte: *The West End Gazette of Gentlemen's Fashion* (1873b, [entre p. 72 e p. 73]).

Em 1880, a *lounge jacket* consolidou-se como peça informal para o dia e o fraque para a noite, sem esquecer, no entanto, que as casacas ainda eram consideradas formais para noite. As calças tinham bainhas mais estreitas, ou eram retas e com leve ajuste no joelho (MACLOCHLAINN, 2011). É também nessa década que surgiu a *dinner jacket*¹⁵, ou smoking, usado para reuniões informais durante a noite ou no campo, mas a casaca continuava como peça formal (BOUCHER, 2010). Em 1890, a sobrecasaca ajustou-se novamente ao corpo e braços, porém começou a cair em desuso, passando a ser relacionada a homens mais velhos e conservadores, enquanto que a *lounge jacket*, que possuía diferentes modelos – dois deles ilustrados na Figura 13 – passa a ser aceita como uma peça formal para negócios, reuniões e eventos (MACLOCHLAINN, 2011).

Figura 13 – Dois modelos de *lounge jackets* usadas durante a década de 1880. Nota-se diferenças na lapela e quantidade de botões para fechamento.

Fonte: Davis (1994, p. xxiii).

Uma peça usada por baixo tanto da sobrecasaca, casaca ou paletó, era o colete. Waugh (1968a) o descreve como uma peça bastante decorativa do vestuário, podendo ser liso ou estampado, mas em cores vibrantes e materiais mais finos. A autora diz que o colete, para ocasiões formais, podia ser confeccionado em cores claras e materiais mais leves, e, para ocasiões informais, podiam ser brancos ou

¹⁵ Casaco masculino semiformal, branco, usado durante o verão (CALASIBETTA; TORTORA, 2003, p. 91).

pretos. Waugh (1968a) acrescenta, ainda, que o colete preto poderia ser considerado formal em algumas ocasiões, entre as décadas de 1860 e 1880.

Quanto às calças, Laver (1989) cita mudanças no início de 1890, tornando-se mais folgadas nas partes de cima, com as pernas afuniladas. As cartolas permaneceram na moda até o início do século XX, porém surgiram outros chapéus mais informais, como os de feltros, para a manhã e viagens, e os de palhas para as mesmas ocasiões no verão (BOUCHER, 2010).

Segundo Boucher (2010), a adoção da casaca preta no lugar da colorida, por volta da metade do século, foi uma das mudanças mais evidentes no vestuário masculino, acompanhada da caça xadrez estreita na perna, com colete preto, camisa engomada e laço. Souza (1987) caracteriza os tecidos usados para confeccionar o traje do homem oitocentista como ásperos, sendo os mais leves, como a seda, utilizados para acessórios e colete. Maclochlainn (2011) cita também as lãs – cardadas e penteadas, variando em gramatura – flanelas e algodão. Já em relação à cor preta, acredita-se que se tornou comum na Inglaterra que, devido à Revolução Industrial, teve seus centros urbanos cobertos de fuligem, assim, roupas de cores escuras camuflavam a sujeira causada pela fuligem (ARAUJO, 2012). Também no final do século XIX tem-se o surgimento do paletó, mas que não compunha, necessariamente, um conjunto. O terno – paletó, calça e colete confeccionados no mesmo tecido – só iria aparecer no final do século, usado mais tipicamente pela manhã (BOUCHER, 2010).

Com base nas diferentes fontes bibliográficas utilizadas para contextualizar o vestuário oitocentista, é importante ressaltar que, embora os trajes sejam descritos de uma maneira geral – com foco nas ocasiões de uso das peças mais marcantes do vestuário masculino oitocentista – eles possuíam variações em detalhes – quantidade de botões, bainha reta ou arredondada, com ou sem transpasse e, ainda, em tipo de tecido utilizado na confecção. Tais detalhes foram essenciais para a conferir diversidade ao traje masculino, ainda que, à primeira vista, pareça não sofrer transformações relevantes.

A Figura 14 apresenta uma trajetória do vestuário masculino, durante a segunda metade do século XIX, na qual pode-se perceber que a silhueta e o traje do homem oitocentista é cada vez mais simples. Apesar do caminhar do vestuário masculino rumo a simplicidade estética, outros elementos foram explorados a fim de

suprir a afirmação social. Dentre os acessórios, a gravata e o laço permaneceram ao longo do século, ajustados de diversas formas, podendo ser de cetim ou seda (LAYER, 1989), sem deixar de mencionar, também, os chapéus.

Figura 14 – Moda masculina oitocentista europeia, entre 1850 e 1910, baseado em *fashion plates* e publicações do período.

Fonte: elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2018, imagens baseadas em Claremont College Digital Library ([201-?]); The Gazette of Fashion and Cutting-room Companion (1881); The West End Gazette of Gentlemen's Fashion (1867a, 1873a, 1873b); The Met (2018).

3.2 O vestuário no Brasil no século XIX

No Brasil oitocentista, o vestuário e seus acessórios – e, portanto, a aparência – não eram mais os únicos a determinarem posição social, mas dividiam essa função

com as maneiras e a elegância do agir (SOUZA, 1987). Apesar desse desejo de se alcançar uma imagem pessoal mais próxima das elites, Italiano e Viana (2015), em conformidade com Araujo (2012), comentam a importante figura de d. Pedro II no Brasil que, conhecido como amante das artes, ciências e tecnologia, destaca-se como uma pessoa “simples no trajar” (ITALIANO; VIANA, 2015, p. 44) perante seu papel como imperador.

D. Pedro II teve destaque quanto às suas preferências de vestuário, especialmente no uso da sobrecasaca e casaca. Araujo (2012) realiza um estudo sobre d. Pedro II e a moda do século XIX em um contexto internacional. O autor apresenta códigos do vestir masculino para o dia e para a noite, apoiado em cartas trocadas entre a rainha Vitória da Inglaterra e sua filha, a futura imperatriz Frederick. D. Pedro II preferiu os trajes civis – casaca e sobrecasaca, além de outros acessórios característicos do vestuário burguês – aos uniformes e fardas. A distinção de trajes para o dia e para a noite era de considerável importância, uma vez que indicava elegância e sofisticação.

Ao comentar sobre d. Pedro II – que também parecia ignorar a existência de trajes específicos para o dia ou noite – tanto oficiais britânicos quanto a própria rainha Vitória e sua filha indicam o que compunha um traje completo para a noite: uma casaca, gravata branca e cartola. Enquanto que, para o dia, recomendava-se uma sobrecasaca, gravata preta e guarda-chuva (ARAUJO, 2012).

O que causou estranheza pela elite e nobreza – brasileira e estrangeira – foi ter escolhido vestir-se como os burgueses, dispensando as formalidades e pompas do vestuário de um imperador (ARAUJO, 2012). D. Pedro II, ao vestir-se com trajes burgueses, evocava para si a imagem de um cidadão comum e não de um imperador, buscando aproximar-se das maneiras do povo ao compartilhar de seu vestuário, sua moral e discrição no vestir e modos de agir (ARAUJO, 2012).

Apesar dessa sua característica simples no vestir, d. Pedro II usou trajes adequados socialmente em algumas ocasiões. O Museu Imperial, em Petrópolis, tem em seu acervo uma casaca que pertenceu ao imperador, feita de cambraia, tafetá de seda e fios de ouro, confeccionada em Paris (MUSEU IMPERIAL, 2014b). A casaca – fotografada frente e costas, mostrada na Figura 15 – é descrita como “farda imperial de pequena gala”.

Figura 15 – Casaca de farda imperial de pequena gala, usada por D. Pedro II, século XIX.

Fonte: Museu Imperial (2014b).

Adepto do uso das casacas e sobrecasacas, d. Pedro II provocou comentários sobre seu modo de vestir ao redor do mundo, principalmente em suas viagens internacionais, à Inglaterra e aos Estados Unidos, mencionadas por Araujo (2012). Era comum vê-lo de sobrecasaca e gravata preta em jantares oficiais, quando era esperado um uniforme correspondente a sua posição política, ou casaca com gravata branca. Essas atitudes conferiam a ele a característica de “excêntrico” (ARAUJO, 2012, p. 101), como a própria rainha Vitória, da Inglaterra, o chama:

[...] O Imperador é realmente muito excêntrico, correndo de um lado para o outro visitando de tudo, da manhã até o anoitecer. Mas ir ao Baile de Estado e ao concerto em uma sobrecasaca, com gravata preta (*black cravat*) e botinas, é realmente incompreensível, e chocou bastante as pessoas aqui também (VITÓRIA¹⁶, 1976 apud ARAUJO, 2012, p. 101).

Na Figura 16, tem-se um exemplo do traje do imperador: nesta fotografia tirada em Pompeia, Itália, pertencente ao acervo do Museu Imperial de Petrópolis, d. Pedro II está acompanhado de sua comitiva de viagem, vestindo uma sobrecasaca e chapéu,

¹⁶ VITÓRIA (Rainha): *Darling Child: Private Correspondence of Queen Victoria and the Crown Princess of Prussia (1871-1878)*, (org.) Roger Fulford. Londres: Evans Brother, 1976.

também portando um guarda-chuva, traje civil característico do período, adotado pelo imperador mesmo para ocasiões formais.

Figura 16 – D. Pedro II (ao centro) vestindo sobrecasaca, cartola e portando um guarda-chuva, 1888.

Fonte: D. Pedro II (1888). Acervo do Museu Imperial.

De acordo com Rodrigues (2010,) eram os detalhes que marcavam o vestuário masculino oitocentista, mostrando que os homens não estavam, afinal, “renunciando de maneira tão drástica aos valores e prazeres da moda” (RODRIGUES, 2010, p. 60). Ainda quanto aos detalhes, Souza (1987) pontua os principais acessórios da época: chapéus, luvas, bengalas, algumas joias (abotoaduras e anéis), charutos, guarda-chuvas. Eles compunham a aparência e, somados às atitudes, configuravam ao homem um grau de elegância e sofisticação na sociedade. Rodrigues (2010, p. 48) destaca a gravata como indicativo de “prestígio e pertencimento”, mas que deveria ser usada conforme as regras sociais. Souza (1987, p. 76) acrescenta a “decoreação do rosto” como uma maneira de suprir o apelo estético da aparência.

Bueno (1998, p. 154) relembra o traje dos homens ricos paulistanos por volta de 1840, “com um robissão (sobrecasaca comprida) de pano encorpado (as fazendas

eram de lei), calça de saragoça¹⁷, ou de ganga¹⁸ amarela ou azul, trajava decentemente; e com esse fato domingueiro varava muitos anos”, indicando que os trajes considerados mais elegantes costumavam durar vários anos. Em contraste ao homem rico, ele descreve o traje típico do homem e mulher simples que “vestiam calça e jaqueta de qualquer fazenda grossa, de algodão; e as mulheres, saia de chita ou riscado, e algum xale de chita para a rua” (BUENO, 1998, p. 154).

Se a elegância masculina se dava no despojamento – de acordo com o vestuário inglês – a feminina se acentuava pelo exagero, seguindo a moda francesa. O apreço por tudo que era francês se estendia desde os modos, estilo de vida, cultura, arte, literatura e moda. O vestuário feminino – nas camadas mais favorecidas economicamente e socialmente – no Brasil oitocentista era, dessa forma, em essência, francês. Ao mesmo tempo em que se importavam itens de vestuário, no início do século XIX os periódicos para mulheres traziam descrições de peças, servindo como informante e guia para confecção. Nessas publicações é possível identificar que mesmo tendo essência francesa, os modelos sofriam adaptações principalmente devido a diferença climática existente entre Brasil e França (ASSUNÇÃO, 2018).

Souza (1987, p. 120), ao citar diferenças no vestuário urbano e rural – o primeiro mais indicativo de posição social, o segundo mais ligado à “indumentária tradicional” – define a cidade como lugar para diminuir distinções no vestir por meio de, por exemplo, um mercado de trabalho industrial, imprensa e até estradas de ferro, que aproximam espaços e, como consequência, ideias de conforto, vestimenta e estilo de vida. Na Figura 17, possível ver os diferentes trajes utilizados, da esquerda para a direita, respectivamente, por um fazendeiro paulista no trabalho, para passeio e por uma senhora.

¹⁷ Tecido grosso de lã escura (MICHAELIS, 2019).

¹⁸ Tecido de fabricação indiana, amarelo ou azul (MICHAELIS, 2019).

Figura 17 – Exemplos de trajes na região de São Paulo, na segunda metade do século XIX.

Fonte: Souza (1987, p. 202, 204, 205).

Encontram-se evidências de preocupação com o vestir-se bem como sinônimo de elegância em periódicos de moda e em obras referentes aos costumes no século XIX. Em suas memórias, Maria Paes de Barros cita os bailes que aconteciam em São Paulo em meados da segunda metade do século XIX, principalmente quanto a preparação da família para tal ocasião, rara na cidade, ainda pequena quando comparada ao Rio de Janeiro. Ela comenta o vestuário feminino, confeccionado na capital, e o masculino, com destaque para a casaca:

[...] Eram, porém, raros os grandes bailes e festas. A vida doméstica decorria suave e igual, somente alterada por fatores de ordem interna, sendo por isso mais intensa portas adentro do que fora, ao contrário do que sucede hoje em dia. Uma diferença frisante é a referente às roupas. Trajavam-se as senhoras muito simplesmente; seus vestidos de chita eram cortados e costurados em casa. Somente os bonitos vestidos de passeio, em geral de cassa¹⁹, eram confeccionados por uma costureira. Os homens usavam no lar, invariavelmente, ternos de brim; na rua, calça branca, sobrecasaca preta e chapéu alto. Nos bailes e partidas, apresentavam-se todos de casaca, tanto os que dançavam como os graves senhores que, munidos de uns cinqüenta mil-réis – (bastava isso nesses bons tempos!) – sentavam-se à mesa

¹⁹ “Tecido de algodão ou linho” (PUELLES, 2014).

do voltarete e passavam a noite entretidos com os azares do jogo (sic) (BARROS, 1998, p. 106, 108).

A exagerada preocupação com o vestuário, relacionado ao parecer socialmente importante, é também comentada por visitantes estrangeiros em Salvador, conforme citados por Vasconcelos (2002), caracterizando a relação entre da sociedade baiana com o vestuário. Os primeiros são de James Wetherell, vice-cônsul britânico, escritos em 1854 e 1856, respectivamente:

[...] os brasileiros gostam de gastar tudo o que têm em roupa ou para mostrar-se...; a classe baixa dos brancos... preferem aceitar pequenas situações governamentais mal pagas, ou até mesmo roubar ou desfraldar... (WETHERELL²⁰, 1972 apud VASCONCELOS, 2002, p. 223).

[...] os brasileiros... são muito requintados em sua maneira de vestir..., ao voltar à casa... tira... tudo o que leva... exceto a camisa e as ceroulas... (WETHERELL²¹, 1972 apud VASCONCELOS, 2002, p. 223).

O segundo relato é do príncipe austríaco Maximiliano de Hasburgo, em visita ao Brasil em 1860: “as mulheres em pesados vestidos de veludo, varrem a poeira das ruas, e os homens... em casaca preta e cartola parisiense” (WETHERELL²², 1972 apud VASCONCELOS, 2002, p. 225). Sobre os negros diz que “os homens... vestem... calças brancas e uma camisa branca aberta; na cabeça, um chapéu de palha, rasgado, com o formato de uma tina” (WETHERELL²³, 1972 apud VASCONCELOS, 2002, p. 225).

Arrumar-se e vestir-se bem é também mencionado por Souza (1987, p. 125) sob o termo “se endomingar”, melhor explicado com o que conta Barros (1998) sobre ir às missas em São Paulo: “os pais e as manas rigorosamente vestidos de preto, sem chapéu, as pequenas trajando saia escocesa e basquine²⁴ de tafetá preto.” (p. 103).

²⁰ WETHERELL, J. *Brasil: apontamentos sobre a Bahia, 1842-1857*. Salvador: Banco da Bahia, 1972.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Corpete do vestido da mulher (PUELLES, 2014).

Bierrenbach (1998) comenta a roupa que se usava na vila na região de Araraquara, feitas de algodão tecido e tingido em casa, além de ainda citar, conforme Souza (1987) e Barros (1998) a roupa de domingo:

[...] usavam roupas de algodão, tecido em casa pelas famílias e escravas, no que eram exímias. Os homens usavam camisa, calção, calças e coletes; os paulistas, também o paletó. Os meninos usavam camisas e calças. Na vila calçavam sapatos, no sítio, tamancos. Homens e mulheres tinham a roupa domingueira que era chamada “a de ver a Deus”, por ser fino para assistir às missas. As senhoras usavam camisas de cabeção enfeitadas com crochet; anáguas igualmente enfeitadas e em geral feitas com algodão tecido em casa. Saias e paletós feitos de chita cabocla, em geral estampada e nos matizes roxo para as senhoras idosas, rosa e vermelho para as moças e meninas. Tingia-se também em casa o algodão com anil, urucu, campeche e outras raízes e folhas (sic) (BIERRENBACH, 1998, p. 177).

Querino (1955) recorda um episódio interessante quanto ao vestir-se para ir à igreja em Salvador, quando

[...] A viscondessa da Pedra Branca, há pouco chegada da Europa, compareceu e assistiu a toda a festa conservando na cabeça a sua elegante e formosa chapelinha. Êsse fato escandalizou o auditório, por ser contrário aos hábitos do tempo; pois era costume, entre as senhoras, deitarem a chapelinha para trás, ao penetrarem nas igrejas (sic) (QUERINO, 1955, p. 128).

O autor relata que d. Romualdo permitiu o uso da chapelinha dentro da igreja, pois era mais um adorno de moda do que um chapéu, assim as senhoras começaram a ficar com a chapelinha no interior das igrejas. Por outro lado, tal episódio evidencia um código de vestuário em diferentes ocasiões sociais, talvez resultado mais de costume do que por rigor, como a própria permissão de d. Romualdo indica. A Figura 18 ilustra, possivelmente, uma chapelinha, com base na descrição feita por Querino (1955):

[...] A chapelinha tinha uma copa posterior para acomodar o cabelo; e bem assim, na frente, um grande arco abobadado, em forma de capuz, que ocultava o rosto, que só de frente podia ser visto. Era adornada com profusão de rendas, fitas e flores (QUERINO, 1955, p. 128).

Figura 18 – Mulher vestindo, possivelmente, uma chapelinha.

Fonte: Souza (1987, p. 104).

A partir das memórias, relatos e discussões apresentados, percebe-se a influência do vestuário e moda estrangeiros dentre a população mais favorecida economicamente e, por consequência, também socialmente. Os diversos compromissos sociais como bailes e jantares demandavam um maior cuidado com a vestimenta e, assim, buscava-se a referência francesa e inglesa de elegância, contribuindo para propagar cada vez mais na sociedade brasileira a ideia do vestuário ideal baseado no europeu.

4 A FOTOGRAFIA NO SÉCULO XIX

Os primeiros registros considerados fotoquímicos datam de 1833, realizados por Hercule Florence, na Vila de São Carlos, atual cidade de Campinas. Porém, desde a década anterior, na França, Joseph Nicéphore Niépce teve suas primeiras tentativas de reprodução de imagens, porém sem sucesso de fixação destas imagens no papel. Já na década de 1830, Niépce e Louis Jacques Mandé Daguerre formaram uma parceria, tentando encontrar uma maneira prática – pela química – de registro de imagens pela ação da luz solar em uma câmara escura, utilizada para se observar astros na Antiguidade, e pelas artes no Renascimento auxiliando no desenho e pintura. (KOSSOY, 2002).

No entanto, o trabalho cenográfico de Daguerre não foi o único fator que inspirou pesquisas na produção de imagens. Para contextualizar socialmente o surgimento da fotografia, Fabris (1991) cita a litografia. Inúmeras imagens litográficas já circulavam na sociedade com o fim de comunicar: rótulos, propagandas, jornais e periódicos, cartazes. A autora coloca o analfabetismo da população brasileira nesse período como importante fator motivador das interações sociais apoiadas mais na informação visual do que escrita, uma vez que possibilitava melhor comunicação em massa e não apenas de um público restrito – os letrados (FABRIS, 1991). Eis, então, mais uma motivação, diferente daquela força artística de Niépce e Daguerre, que impulsionou a pesquisa para o desenvolvimento do processo fotográfico.

Em relação à técnica, Kossoy (2014) discute que o ato de fotografar traz em si mais do que capturar da luz e sua transformação em uma imagem fixa em um anteparo, nele estão inseridos elementos abstratos que partem da intenção do fotógrafo, do acontecimento, do tempo, do assunto, além de elementos materiais, como a tecnologia aplicada, para concretizar a formação da imagem.

Para que o ato fotográfico aconteça, o autor lista três itens necessários: o assunto, o fotógrafo e a tecnologia (KOSSOY, 2014). Juntos, utilizando-se da técnica escolhida, irão resultar em uma imagem-objeto, descolada de um dado espaço e tempo, interrompidos e fixos na fotografia partindo do desejo do fotógrafo de congelar um instante do visível real. Então, ao final do processo, a imagem ganha título de “testemunho visual e material dos fatos aos espectadores ausentes da cena” (KOSSOY, 2014, p. 46), uma vez que é o único resquício de um momento que foi e

não mais será, de um espaço e indivíduos que existiram e não mais existirão – pelo menos não da mesma maneira em que foram congelados na cena fotográfica.

Dessa maneira, é possível discutir fotografia como um objeto da imortalidade. O instante do tempo recortado por ela será sempre um registro fixo no tempo. O conteúdo sempre existirá enquanto objeto também existir, contudo não há como interromper o envelhecimento do objeto em questão. Diz Kossoy:

[...] Sem antes, nem depois. É este um dos aspectos mais fascinantes em termos do instante contínuo recortado da vida que se confunde com o nascimento do descontínuo do documento. A partir do momento em que o processo se completa, a fotografia carregará em si aquele fragmento congelado da cena passada materializado iconograficamente (KOSSOY, 2014, p. 48).

A escolha do momento a ser capturado é influenciada pelo homem e sua cultura, então refletida na imagem final por características estéticas, em especial aquelas que produz com inspiração e motivação pessoal, não apenas profissional. Sendo assim, o fotógrafo tem o papel de filtro cultural em cada fotografia que produz, o que garante autenticidade a seu trabalho (KOSSOY, 2014).

Sendo, também, testemunho visual do real visível, a fotografia se enquadra no âmbito documental, mesmo que esta não tenha sido a intenção primeira do fotógrafo. Quando se discute fotografias históricas, toda produção fotográfica é, automaticamente, um tipo de documento histórico, por conter informações sobre os mais diversos temas e assuntos vinculados à uma sociedade e sua cultura (FABRIS, 1991; KOSSOY, 2014).

Mauad (1996) se utiliza da discussão de Jaques Le Goff sobre documento/monumento para dizer que a imagem fotográfica se encontra nos dois casos. Ela é documento pois contém informações sobre o passado, independente se foi concebida para função de documento, e é monumento porque foi escolhida dentre tantas outras para simbolizar o passado num momento futuro a tal imagem.

Desse modo, ter a fotografia como fonte de dados para pesquisa histórica é ter em mãos “microcenários do passado” (KOSSOY, 2014, p. 84), uma memória visual do homem, permitindo que se tenha a oportunidade de imaginar e reconstituir

parcialmente – em conjunto com a memória escrita – de maneira mais próxima do concreto, os costumes e cultura da época (KOSSOY, 2014).

De modo a caracterizar a trajetória da fotografia ao longo da segunda metade do século XIX, Annateresa Fabris (1999) realiza um estudo que identifica usos e funções da fotografia. A autora aponta momentos cruciais de sua história, como, por exemplo, a invenção dos cartões de visita, tipo fotográfico marcante a partir da década de 1860. A partir desses pontos, Fabris (1999) separa a fotografia oitocentista em três diferentes momentos, seguindo uma cronologia.

O primeiro momento é marcado pela própria invenção dessa tecnologia, com o daguerreotipo, indo de 1839 a 1850, período no qual foram registradas e comercializadas as primeiras imagens em daguerreotipo no Brasil. O segundo se refere ao fenômeno dos cartões de visita, idealizados por Disdéri, comumente trocados entre famílias e amigos como recordações. O terceiro momento se dá a partir de 1880 com a popularização da fotografia, graças às novas técnicas que tornaram o processo mais simples (FABRIS, 1999). Os três momentos são mais detalhados a seguir:

O PRIMEIRO MOMENTO

Demarcado por Fabris entre 1839 e 1850, o primeiro momento caracteriza-se por quando “a fotografia se restringe a pequeno número de amadores, que podem pagar os altos preços cobrados pelos artistas fotógrafos” (FABRIS, 1991, p. 17). Inicia-se com o daguerreotipo, criado por Niépce. Apesar de ter realizado o registro do *Boulevard du Temple* (Figura 19) em 1838, obteve sucesso em diminuir o tempo de exposição à luz apenas no final da década e, em 1839, registrou sua invenção. No ano seguinte, John Draper já realiza o que é considerado o primeiro retrato por daguerreotipia (Figura 20). Este instrumento não permitia reprodução das imagens obtidas, uma vez que era constituído por

[...] uma placa de cobre amalgamada a uma fina lâmina de prata cuja superfície, extremamente polida, lembrava um espelho. Essa superfície era tornada fotossensível por meio do iodeto de prata. A imagem, obtida diretamente na placa, já era o produto final (KOSSOY, 2002, p. 23).

Figura 19 – Boulevard du Temple, Paris. Cópia de um dos daguerreotipos mais antigos, produzido por Daguerre em 1838, e copiada por Beaumont Newhall.

Fonte: Ang (2015, p. 24).

Figura 20 – Dorothy Catherine Draper, considerado o primeiro retrato feminino por daguerreotipia, por John Draper, 1839-1840.

Fonte: Ang (2015, p. 29).

No Brasil, o daguerreotipo foi comercializado a partir de 1840, trazido para o Rio de Janeiro pelos estrangeiros a bordo do navio francês *l'Orientale*. Luis Compte foi um dos pioneiros na utilização desse aparelho no país, como publicado no Jornal do Commercio de 17 de janeiro de 1840, na coluna “Noticias Scientificas”.

[...] Finalmente passou o daguerrotypo para cá os mares, e a fotografia, que até agora só era conhecida no Rio de Janeiro por teoria [...] Foi o abade Combes quem fez a experiência [...] He preciso ter visto a cousa com os seus próprios olhos para se poder fazer idéa da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de S. Bento, e todos os outros objetos circumstantes se acharão reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a cousa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quase sem intervenção do artista (sic) (JORNAL DO COMMERCIO, 1840, p. 1).

O primeiro daguerreotipo tirado no Brasil, em 1840, foi, provavelmente, feito por Luis Compte, tal como mencionado no Jornal do Commercio. Este primeiro momento tem como bom exemplo d. Pedro II, conhecido como um dos maiores admiradores e praticantes da daguerreotipia como registro visual. Por toda a década de 1840 o Rio de Janeiro era o principal centro da daguerreotipia, porém, nos anos seguintes, o daguerreotipo foi substituído pela fotografia sobre papel através de novas técnicas fotográficas desenvolvidas que facilitavam a cópia e o manuseio.

O SEGUNDO MOMENTO

É impossível falar da fotografia no século XIX sem mencionar o grande fenômeno dos cartões de visita. Eles foram idealizados e desenvolvidos por André Adolphe Disdéri, na França, com base em um novo processo fotográfico pela utilização de colódio úmido, que permitiu um menor tempo de exposição à luz – uma técnica que foi aplicada nos chamados ferrótipos e ambrótipos. A partir dessa nova oportunidade – de um menor tempo de exposição, em papel albuminado sobre um novo tipo de suporte – foi possível baratear custos e, portanto, preços das fotografias, popularizando-as ainda mais (KOSSOY, 2002).

Se os retratos em daguerreotipia eram limitados ao rosto e busto dos clientes, nos cartões de visita a pose passou a enquadrar o corpo inteiro – como se pode ver na Figura 21 – e, para compor o registro, novos elementos foram adicionados à fotografia a fim de construir um cenário. Fabris (1991) coloca tais elementos na ordem de “artifícios teatrais/teatralidade”, uma vez que dão ao indivíduo um *status* social mascarado que pode ser distinto de seu *status* real, levantando uma questão de “idealização intelectual do modelo” (FABRIS, 1991, p. 18).

Os cartões de visita marcam o segundo momento da fotografia no século XIX, segundo Fabris (1991, p. 17), colocando “a fotografia ao alcance de muitos, tanto pelo barateamento dos produtos, quanto pela vulgarização dos ícones fotográficos em vários sentidos”. Esse tipo de fotografia funcionava, como diz seu próprio nome, como um cartão de visita, sendo trocado entre familiares e amigos, a fim de guardar recordações uns dos outros (KOSSOY, 2002).

Figura 21 – Mulher, pelo fotógrafo Revert Henrique Klumb, Rio de Janeiro, [186-?].

Fonte: Klumb ([186-?]).

O TERCEIRO MOMENTO

Por fim, um terceiro momento da fotografia no Brasil se dá a partir de 1880, como um período de massificação, “quando a fotografia se torna um fenômeno prevalentemente comercial, sem deixar de lado sua pretensão a ser considerada arte” (FABRIS, 1991, p. 17). Os retratos e cartões de visita ainda eram os principais e mais rentáveis trabalhos nos estúdios. Foi, ainda, um momento em que se observa um aumento no número de fotógrafos em todo o país, em sua maioria amadores que conciliavam a profissão com a fotografia.

Desde o início da popularização da fotografia com os cartões de visita, a cidade do Rio de Janeiro recebeu novos fotógrafos para registrar, principalmente, vistas, como Revert Henrique Klumb (Figura 22) e Victor Frond (VASQUEZ, 2002). Outro fotógrafo de vistas, que se pode destacar, é o carioca Marc Ferrez, que registrou várias obras de urbanização, além de ter viajado por todo o país, registrando as mais diversas paisagens no final do século XIX e início do XX (VASQUEZ, 2002; KOSSOY, 2002). Em São Paulo, destaca-se Militão Augusto de Azevedo (Figura 23), pioneiro no registro de vistas paulistanas no ano de 1862 e repetindo o processo em 1887, para criar o “Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887” (VASQUEZ, 2002; KOSSOY, 2002). Augusto Stahl e Alberto Henschel (Figura 24) também foram fotógrafos paisagistas e de vistas importantes no século XIX, atuando em Pernambuco e Rio de Janeiro (VASQUEZ, 2002; KOSSOY, 2002).

Figura 22 – Capela e Estação da Companhia União e Indústria e parte do Jardim de Ferr^o Lage, por Revert Henrique Klumb. 1860.

Fonte: Klumb ([1860b]). Acervo: Biblioteca Nacional.

Figura 23 – São Paulo, Vista do Convento de São Francisco, por Militão Augusto de Azevedo, Álbum Comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887, 1862.

Fonte: Fernandes Junior et al (2012, p. 87).

Figura 24 – Vista do Solar da Imperatriz, por Alberto Henschel, Rio de Janeiro, 1875.

Fonte: Henschel (1875). Acervo: Biblioteca Nacional.

4.1 Os usos da fotografia no Brasil no século XIX

Para melhor caracterizar o uso da fotografia, Kossoy (2002) separa a produção fotográfica no século XIX em dois tipos: 1) como representação social do indivíduo e família (retrato de estúdio, *post mortem* e retrato de adorno), com o intuito de registro para uso pessoal, muitas vezes trocado entre famílias e amigos, como recordações, principalmente com a popularização da fotografia pelos cartões de visita; 2) como meio de documentação e divulgação comercial, cultural ou estética, utilizada principalmente pelo governo para registro de obras de modernizações e por comerciantes, para divulgar seus estabelecimentos e serviços.

A fotografia como representação social do indivíduo foi basicamente impulsionada e intensificada pelos já comentados cartões de visita. Porém, para além de suas características estéticas, tiveram importante papel social e econômico, uma vez que permitiram a popularização de algo que só era possível através da pintura: a imortalização. Por um preço mais acessível que as pinturas, um maior número de pessoas passa a ter a oportunidade de ter seu retrato eternizado (KOSSOY, 2014).

Tal popularização, de início mais lenta devido aos preços dos daguerreotipo – mais baratos que a pintura, contudo ainda caros pela técnica – intensificou-se conforme o processo se aprimorava e os preços diminuía. Um daguerreotipo no Rio de Janeiro, em 1842 custava 5\$000, caindo para 4\$000 em 1850 – o equivalente, aproximadamente, a três gravatas de cetim (KOSSOY, 2002). Em 1869, o cliente podia adquirir, pelo mesmo preço – ou por até 3\$000, de acordo com Vasquez (2002) – uma dúzia de cartões de visita, as quais um operário podia pagar com o correspondente de um dia de trabalho (FABRIS, 1991; KOSSOY, 2002; VASQUEZ, 2002).

Ainda sobre os primeiros anos da daguerreotipia, o grande tempo de exposição levou os fotógrafos a procurarem soluções para problemas simples como olhos fechados, imagem tremida, devido a movimentações do cliente, entre outros. Vasquez (2002, p. 27) chama os estúdios fotográficos de uma “espécie de câmara de tortura”, pois alguns dos instrumentos que garantiam a estabilidade do cliente eram, também, utilizados como objetos hospitalares, como a forquilha, por exemplo, para segurar a cabeça em uma mesma posição, ilustradas na Figura 25. O autor cita, também, a expressão dos retratos da época como espantados ou muito sérios, pela preocupação e esforço em não piscar (VASQUEZ, 2002).

Figura 25 – Ilustração de suporte para corpo e cabeça, à esquerda, e apoio de cabeça em uso num estúdio fotográfico, à direita.

Fonte: Vasquez (2002), A Photographer ([ca. 1893]).

Por esses e outros pontos, pode-se dizer que os retratos oitocentistas eram como uma performance desempenhada diante da câmara segundo o *status* social do retratado (KOSSOY, 2002) – em conformidade com o que Fabris (1991) apresenta como teatralidade – nos quais os elementos da cena criada para o retrato são basicamente o vestuário e penteado, o mobiliário, fundo pintado e iluminação. Há o que Kossoy (2014, p. 122) chama de “relação de cumplicidade entre o fotógrafo e seus contratantes: os clientes, ou melhor dizendo, seus personagens”. É interessante o uso do termo “personagens”, enfatizando, mais uma vez, a teatralidade da pose no estúdio fotográfico.

O segundo tipo de produção fotográfica oitocentista, segundo Kossoy (2014) é a fotografia de documentação, que abrange, principalmente, as fotografias de vistas e paisagens. Partindo do pressuposto do testemunho visual de um fragmento do real visível, assim como os retratos, as fotografias de vistas, paisagens e ruas são parte desse tipo, não apenas em relação ao lugar fotografado, mas também quanto a todos os elementos nela presente, como costumes, relações, hábitos sociais e indumentária.

Desde 1840 a fotografia de paisagem foi muito comum no Brasil, talvez pelo fato de que grande parte dos fotógrafos aqui estabelecidos fossem estrangeiros e a paisagem do país causasse curiosidade aos seus olhos criadores. Com o passar do tempo a paisagem construída pelo homem mesclava-se nas composições fotográficas – como na Figura 26, fotografia de Marc Ferrez – inspiradas pelo anseio do desenvolvimento urbano que aos poucos acontecia nas principais cidades e vilas brasileiras (FABRIS, 1991).

O Brasil império, vivendo em comparação constante com o estrangeiro, vê nas vistas um meio de propaganda e disseminação de um desenvolvimento urbano capaz de equiparar as cidades brasileiras – principalmente a capital, Rio de Janeiro – com grandes cidades europeias. A mescla entre o exótico e as vistas urbanas representaram diferentes aspectos do país que valorizaram uma visão burguesa construída do Brasil e que, assim, o levou para as Exposições Universais – como espaços públicos, ferrovias, fazendas de café (FABRIS, 1991).

Figura 26 – Visita do imperador Dom Pedro II à estrada de ferro que ligava Minas Gerais e o Rio de Janeiro, no Túnel da Mantiqueira. Marc Ferrez, 1882.

Fonte: Ferrez (1882). Acervo: Biblioteca Nacional.

Considerando tal cenário, as principais vistas urbanas foram feitas em cidades de importância política ou que possuíam algum tipo de beleza, em sua maioria capitais ou que contavam com “belas composições que expressam a convivência feliz entre construções e natureza” (FABRIS, 1991, p. 161). Como exemplos, pode-se citar Recife, Salvador e Ouro Preto, fotografadas por Marc Ferrez e Revert Henrique Klumb, principalmente. Klumb tem grande produção fotográfica do Rio de Janeiro (Figura 27), uma vez que era a capital do país e, portanto, com atividade urbana mais intensa e diferente das demais, assemelhando-se mais ao padrão europeu da época. São Paulo só irá receber atenção da fotografia de vista a partir da década de 1860, com Militão Augusto de Azevedo (Figura 28), que registrou o desenvolvimento da cidade até 1887 (FABRIS, 1991; KOSSOY, 2002).

Figura 27 – “Le Jardin Public: Avenue Principale”, por Klumb, Rio de Janeiro, [ca. 1860].

Fonte: Klumb ([ca. 1860]). Acervo: Biblioteca Nacional.

Figura 28 – Rua da Imperatriz, por Militão Augusto de Azevedo, Álbum Comparativo da cidade de São Paulo 1862–1887, 1887.

Fonte: Fernandes Junior et al (2012, p.142).

5 UM ESTUDO DE VESTUÁRIO DO SÉCULO XIX BASEADO EM REGISTROS FOTOGRÁFICOS

Conforme estabelecido no objetivo principal do presente trabalho, este capítulo apresenta os registros fotográficos selecionados para o estudo de aspectos construtivos e estilísticos do vestuário, usado nas regiões de São Paulo e Rio de Janeiro, no Brasil oitocentista. São apresentadas, também, algumas informações introdutórias sobre cada registro, a fim de proporcionar um primeiro olhar ao material selecionado, e os critérios utilizados para as análises.

A pesquisa bibliográfica realizada previamente sobre a fotografia no Brasil oitocentista possibilitou estabelecer diretrizes para a busca de registros fotográficos, tanto em acervos físicos como digitais. Como resultado, foram encontradas mais de duzentas fotografias que se enquadravam no tipo de registro estabelecido para este estudo – fotografias de vista e/ou paisagem da segunda metade do século XIX que tivessem, em seu conteúdo visual, registro de pessoas e vestuário. Dessas, foram selecionadas 8 imagens, listadas no Quadro 1 em ordem cronológica, mais relevantes e interessantes para discussão. Considerou-se, também, além do assunto fotografado, a qualidade da imagem.

Quadro 1 – Relação das fotografias analisadas.

Fotografia	Figura	Data	Fotógrafo	Título
1	29	1860	Revert Henrique Klumb	<i>Avenue des Lapuï de la China</i>
2	46	1862	Militão Augusto de Azevedo	Fundo da chácara de Leonardo Loskieli
3	56	[18--]	Revert Henrique Klumb	Família Imperial em visita a quinta de Marino Procópio de Ferreira
4	81	1889	Otto Hees	Família Imperial em frente à casa da princesa Isabel e conde d'Eu
5	121	[189-]	Juan Gutierrez e Marc Ferrez	Cais Pharoux e Mercado da Praia do Peixe
6	136	1897	Anônimo	Manifestação popular na rua Paulo Barbosa
7	154	1897	Anônimo	Ciclistas veranistas, em frente ao antigo Hotel do Comércio
8	174	[ca. 1902]	Anônimo	D. Emília de Paiva Meira

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2018.

Assim, as oito fotografias selecionadas abrangem o período entre 1860 e 1902, nas regiões de São Paulo e Rio de Janeiro, com registros visuais de mulheres, homens e crianças. Nem todas as fotografias, porém, tem indicação do nome do fotógrafo ou do(s) fotografado(s). Além disso, algumas fotografias não são datadas precisamente. Nestes casos, a pesquisadora buscou trajes similares na bibliografia (considerando, também, o contexto histórico e social aparente) e, por comparação, estabeleceu uma década provável ao registro fotográfico.

Para os critérios do estudo, como já mencionado na seção de procedimentos metodológicos, são feitas análises de aspectos visuais (forma, silhueta, volume, caimento, composição com ornamentos e outros elementos), de modelagem e de sua relação sociocultural nos respectivos períodos dos registros. Foram considerados os elementos visuais de vestuário e acessórios presentes nos registros, suficientemente nítidos para fundamentar uma discussão acerca do que se vê. Ainda que o olhar esteja direcionado para o vestuário, não se excluem das análises outros elementos que compõem a cena retratada e que possam ser considerados complementos importantes para estabelecer, também, relações entre o indivíduo retratado, o vestuário, o ambiente e o momento histórico.

5.1 Fotografia 1: um passeio pelo Jardim Botânico em 1860

A fotografia é mostrada na Figura 29, sendo de autoria de Revert Henrique Klumb e datada de 1860 (informações sobre o registro são apresentadas no Quadro 2). Retrata duas mulheres e um homem, em primeiro plano, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro provavelmente a passeio e, ao fundo, também é possível identificar uma outra mulher. Conforme Fausto (1995) menciona, a cidade do Rio de Janeiro passou a dar maior atenção às atividades de cultura e lazer após a chegada da família real em 1808. O grande número de estrangeiros, que chegou ao país com a corte, tinha estilo de vida diferente dos brasileiros, o que impulsionou transformações no comportamento social da cidade ao longo do século XIX.

Figura 29 – *Avenue des Lapuí de la China*, por Revert Henrique Klumb, Rio de Janeiro, 1860.

Fonte: Klumb ([1860a]). Acervo: Biblioteca Nacional.

Quadro 2 – Informações sobre a Figura 29.

<i>Avenue des Lapuí de la China</i>	
Fotógrafo	Revert Henrique Klumb
Data	1860
Local	Jardim Botânico, Rio de Janeiro
Disponível em	http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=9007

Fonte: Adaptado de Biblioteca Nacional (2019a).

Desse modo, transformações ocorreram não somente quanto a eventos, mas também na reorganização do espaço público, com a criação de clubes, teatros e restaurantes, além de incentivo às atividades ao ar livre nos passeios públicos, parques – como o próprio Jardim Botânico, retratado nesta fotografia – ou banho de mar (FREYRE, 2009; PRIORE, 2016). Portanto, entende-se que os passeios dessa natureza eram comuns à sociedade carioca do século XIX e faziam parte de seu cotidiano de socialização. Assim, dado seu uso em tal ocasião, os trajes registrados são considerados, segundo Italiano e Viana (2015), como trajes civis sociais²⁵, utilizados em atividades como passeios, eventos e festas.

ANÁLISE DO TRAJE DA FIGURA FEMININA (A)

Na Figura 30, um recorte ampliado da fotografia em análise, destaca-se a forma em “X” da mulher nas décadas de 1850 e 1860 (SOUZA, 1987), conferindo à figura feminina uma silhueta ampulheta definida pelas saias amplas e cintura marcada (LAVER, 1989). Observa-se, na fotografia de Klumb, que o traje em análise é, provavelmente, composto por um casaco ou paletó com basque e mangas bispo – amplas no braço e afuniladas no punho – saia volumosa e um chapéu como acessório.

²⁵ Nesta publicação, na página 67, Fausto Viana apresenta uma classificação de trajes em categorias, as saber: traje eclesiástico, militar e civil, este último sendo subdividido em traje social, de cena, regional, profissional, interior, dos folguedos, fúnebre, esportivo, associacionista e etnográfico.

Figura 30 – Figura feminina (A) em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2019.

A Figura 31 mostra a silhueta em ampulheta de duas mulheres vestindo traje semelhante, usam casaco com basque, saias volumosas, ornamentos como babados, fitas, laços e chapéus adornados como acessórios.

Figura 31 – Silhueta feminina em ampulheta, característica da década de 1860.

Fonte: Claremont College Digital Library ([201-?]).

Na parte superior do traje retratado estão presentes alguns elementos que conferem ao casaco características condizentes com a década de 1860, como o decote fechado nos trajes para o dia (KÖHLER, 2001) com botões funcionais ou apenas como adornos (ITALIANO; VIANA, 2015; WAUGH, 1968). As mangas são, aparentemente, longas, amplas e afuniladas no punho, chamadas mangas bispo (WAUGH, 1968), as quais surgiram por volta de 1856 e continuaram em moda até o início da década de 1860. O punho mostra, provavelmente, uma renda. Köhler (2001), Bradfield (2009) e Arnold (1972a) mostram exemplos dessas mangas como peças a parte, colocadas para aparecer por sob a manga do vestido. A Figura 32 ilustra um *fashion plate* francês publicado no periódico inglês *Englishwoman's Domestic Magazine* no qual se pode ver essa peça, por baixo da manga ampla.

Figura 32 – Ilustração de vestuário feminino, publicada no periódico *Englishwoman's Domestic Magazine*, Inglaterra, 1860.

Fonte: The Fashions (1860). Acervo: Victoria and Albert Museum.

Na parte inferior do traje da figura (A), observa-se a saia volumosa, que demandava grande quantidade de tecido para ser confeccionada, como descrita por Köhler (2001), ao comentar a grande quantidade de tecido necessária para um vestido cobrir a crinolina de 1865, ou ainda como Waugh (1968b, p. 141) diz que as saias,

para terem bom caimento por cima da nova crinolina e adicionar maior roda à base, eram feitas em partes, similares a nesgas (no original *gores*). Ainda conforme a autora, o excesso de tecido ao redor da cintura era ajustado em pregas. No diagrama de um vestido do final da década de 1850, publicado por Waugh (1968b) e reproduzido na Figura 33, é possível ver a modelagem dessa saia dividida em centro costas e centro frente indicados, respectivamente, por CB e CF.

Figura 33 – Parte 1 do diagrama de modelagem de um vestido *carriage*, peça do final de 1850, Museu de Londres.

DIAGRAM XLVII

Fonte: Waugh (1968b, diagram XLVII).

Como um paralelo aos trajes femininos brasileiros do mesmo período, os estudos acerca da modelagem de trajes do século XIX de Italiano e Viana (2015) indicam e confirmam igualmente o uso de muito tecido. A Figura 34 apresenta moldes de uma peça da década de 1860 nos quais se pode ver a saia composta por quatro partes de tecido que, quando unidas, resultam em uma peça pregueada nas laterais e atrás, formando o volume da saia, em conformidade com Waugh (1968b).

Embora seja usada sob a saia e, por consequência, não visível na fotografia, é muito provável que o volume dessa saia seja obtido pelo uso de uma crinolina, peça popular na metade do século XIX. Souza (1987) e Laver (1989) colocam seu ápice por volta de 1860, ressaltando o formato de círculo perfeito da saia, criando a silhueta feminina em cone, tal como se observa em ambas as mulheres na fotografia 1.

Figura 34 – Modelagem de traje feminino da década 1860, no Brasil.

Fonte: Italiano e Viana (2015, p. 180-181).

Souza (1987) aponta que, a partir de 1830, passam a ser usados tecidos pesados para a confecção das peças femininas. Dentre eles, a autora, cita “o veludo, a seda adamascada, os brocados, os tafetás cambiantes, o gorgorão, o cetim” (SOUZA, 1987, p. 69), além da utilização de misturas de lã e seda ou linho e seda para vestuário do cotidiano. Na fotografia 1, o casaco tem tecido liso em cor clara e é possível identificar ornamentos na parte central da frente e padrões próximos ao punho e às barras do casaco e da saia.

Ainda que não seja possível identificar com precisão os tipos de ornamentos, Souza (1987) menciona as rendas, babados e fitas como os mais comuns aplicados ao vestuário feminino na década de 1860. Tais adornos podem ser observados em

diversas ilustrações publicadas nos periódicos da época, um exemplo se encontra na Figura 35, com rendas, babados e padrões por todo o traje, na barra do paletó e na roda da saia, na região entre o corpinho e manga e nos punhos.

Figura 35 – Ilustração de moda publicada no periódico Jornal das Famílias, Rio de Janeiro, 1864.

Fonte: Jornal das Famílias (1864e, [entre 274 e 275]).

Nessa figura são vistas duas mulheres, o traje da que está sentada possui elementos de adorno próximos ao da fotografia que aqui é comentada. Um deles é o padrão geométrico que acompanha o barrado da saia, vestido e casaquinho, outros são as próprias peças que compõe o traje: a saia com ampla roda, um vestido de longo comprimento e um paletó que cobre o corpinho do vestido. Além dos elementos visuais, em conformidade com Souza (1987), o traje ilustrado é descrito como feito de tafetá e veludo:

[...] Segundo vestuário. – Vestido e casaquinho côr de cinza. Saia dobrada ornada com grega de tafetá cinzento; igual disposição á roda do pequeno paletó direito. Chapéo de palha guarnecido de veludo encarnado desmaiado, enfeites de palha e renda de seda côr de palha (sic) (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1868a, p. 193).

Como acessório, vê-se na fotografia de Klumb um pequeno chapéu. Boucher (2010) comenta que o chapéu diminuiu de tamanho e acompanha o cabelo em penteados baixos. Köhler (2001) acrescenta que, por volta de 1860, não só os chapéus podiam ser adornados com flores e fitas, mas também a nuca poderia ser enfeitada com rendas. Esse tipo de chapéu é também representado na Figura 36 na qual a mulher sentada, à direita, usa o chapéu como toucado, adornado com fitas e amarrado sob o queixo por fita, conforme descrição feita pelo próprio periódico.

Figura 36 – Ilustração de vestuário feminino publicada no Jornal das Famílias, Rio de Janeiro, 1868.

Fonte: Jornal das Famílias (1868a, [entre p. 196 e p. 197]).

ANÁLISE DO TRAJE DA FIGURA FEMININA (B)

A figura feminina (B), registrada por Klumb, é destacada na Figura 37. Sua silhueta segue o formato pirâmide, com saia ampla formando a base. Neste traje, por sua vez, identifica-se um manto e uma saia, sendo visível uma parte da roupa interior que estrutura e dá volume à saia, provavelmente a crinolina. De maneira geral, considerando forma e silhueta, os dois trajes femininos são muito semelhantes.

Figura 37 – Figura feminina (B) em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2019.

Segundo Köhler (2001), o manto deriva de uma capa de inverno que, por volta de 1856, foi encurtada e confeccionada com outros tecidos mais leves, passando a ser usada no outono e primavera, em passeios ao ar livre (WAUGH, 1968b). Como consequência de transformações em formas e usos podem ser encontradas diferentes denominações para esse tipo de peça, tais como mantelete, xale, pelisse, *burnouse*, saída de baile, entre outros (BOUCHER, 2010; WAUGH, 1968b).

A Figura 38 a seguir mostram diferentes tipos de mantos e xales na década de 1860, a fim de exemplificar a variedade de peças para proteção de intempéries, além de identificar semelhanças com o manto que se destaca na fotografia de Klumb. Na ilustração à esquerda, essa peça é comprida, caindo por sobre o vestido desde o decote e não possui mangas. Na imagem ao centro, tem comprimento mais curto e não apresenta tantos adornos, é o que mais se assemelha ao vestido pela mulher na fotografia de Klumb. Na ilustração à esquerda assemelha-se mais ao que se encontra na literatura nomeado como casaquinho, é curto e adornado na parte de trás e punhos, com o que aparentam ser rendas e bordados.

Figura 38 – Exemplos de mantos e xales, década de 1860.

Fonte: Claremont College Digital Library ([201-?]), Köhler (2001, p. 553), Boucher (2010, p. 369).

Na imprensa nacional são encontradas referências aos mantos em algumas publicações como, por exemplo, o *Jornal das Famílias*. A Figura 39 reproduz uma ilustração deste periódico na qual são vistos alguns modelos de mantos e casacos – em tons mais escuros, nas senhoras às laterais, e em tons mais claros, nas senhoras ao centro. Destaca-se o longo comprimento das peças desta figura e seus adornos também estão em conformidade com o descrito por Souza (1987) sobre esse período, pelo uso de rendas e babados.

Figura 39 – Ilustração de vestuário feminino, publicada no *Jornal das Famílias*, Rio de Janeiro, 1868.

Fonte: *Jornal das Famílias* (1868b, [entre p. 228 e p. 229]).

ANÁLISE DO TRAJE DA FIGURA MASCULINA (C)

De acordo com as descrições sobre hábitos sociais oitocentistas feitas por Freyre (2009) e Mattoso (1992), o homem do século XIX pertencia às ruas, no sentido de que passava praticamente todo o dia fora de casa, trabalhando, conversando nas portas dos hotéis, armazéns e boticas. Por essa razão é mais frequente ver registros fotográficos de paisagens ou vistas nos quais a figura masculina é mais presente que a feminina.

O homem retratado na Figura 40 tem silhueta em forma “H”, sem curvas, com peças mais soltas no corpo. Tais características conferem ao traje um caimento reto, condizente com outras referências acerca do vestuário da década 1860 (SOUZA, 1987). As peças que compõe o traje são, pelo que é possível visualizar, um paletó, calças compridas, sapatos e como acessórios vê-se o chapéu baixo e a bengala.

Figura 40 – Figura masculina (C) em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2019.

O homem retratado veste um paletó de comprimento curto, ainda que, de acordo com Boucher (2010), Laver (1989), Souza (1987) e Araujo (2012), a

sobrecasaca (casaco cujo comprimento chega à altura dos joelhos) fosse uma peça marcante do vestuário masculino para o dia. Diversos aspectos devem ser levados em conta. É importante considerar que, assim como na atualidade, existia diferença no vestir entre classes sociais. Tal como Bueno (1998, p. 54) lembra, os homens simples “vestiam calça e jaqueta de qualquer fazenda grossa”. Bierrenbach (1998, p. 177) descreve o vestuário do interior paulista no final da década 1850, dizendo que “os homens usavam camisa, calção, calças e coletes; os paulistas, também o paletó” e, ainda, Rodrigues (2010, p. 40) cita o conto “A bolsa de seda” de Joaquim Manuel Macedo para discorrer sobre vestuário masculino em 1855, destacando o traje “composto por calças, camisa, colete, paletó, gravata e chapéu”.

O que Bierrenbach (1998) e Rodrigues (2010) chamam de paletó é provavelmente um tipo de casaco, de comprimento mais curto que a sobrecasaca. É interessante notar na Figura 41, publicada no periódico carioca *Semana Ilustrada*, em 1861, a diferença de vestuário do vendedor de galinhas e do homem rico, em concordância com Bueno (1998) ao mencionar distinções no vestir condizendo a posição social. Assim, baseada nas descrições apresentadas por Bueno (1998), Bierrenbach (1998), Rodrigues (2010) e na ilustração comentada, entende-se que a peça superior da vestida pelo homem da fotografia de Klumb não corresponde a uma sobrecasaca, mas é possível que seja identificada como casaco, paletó ou jaqueta.

Figura 41 – Homem de galinhas e amo. Ilustração publicada no periódico *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, 1861.

Fonte: *Semana Ilustrada* (1861b, p. 5).

calças acentua a silhueta em “H” do homem oitocentista, elas são ilustradas na Figura 43, em cores claras, compondo trajes formados por sobrecasacas escuras, vestidas sobre colete, tendo chapéus e gravatas como acessórios.

Figura 43 – Fotografias de trajes masculino seguindo silhueta reta, na década de 1860.

Fonte: Köhler (2001, p. 508), Maclochlainn (2011, p. 26).

Waugh (1968a) apresenta, também, um diagrama de uma calça característica do final da década de 1850, reproduzido na Figura 44, no qual se percebe a forma reta e sem ajustes, chamada pela autora de “calças para manhã”, no original *morning trousers*. Com forma muito semelhante à calça usada pelo homem fotografado, pode-se perceber que este modelo largo característico da década de 1860 já começava a aparecer no vestuário masculino desde anos anteriores, ainda que não se destacasse como parte dos trajes mais comuns.

Figura 44 – Diagrama de calça (no original *morning trousers*) publicado por Norah Waugh.

Fonte: Waugh (1968a, p. 139).

Não se pode definir exatamente qual o tipo de tecido utilizado nas peças do traje em questão, contudo Souza (1987, p. 70) diz que no vestuário masculino oitocentista era comum o uso de tecidos ásperos, enquanto os mais finos – como sedas e cetins – eram utilizados na confecção de acessórios e coletes. A fotografia também não permite identificação de cores, mas é possível afirmar que os tecidos são de tons claros.

Na fotografia de Klumb ainda são identificados os acessórios que compunham o traje masculino do período: a bengala e o chapéu. Souza (1987) cita a bengala e o guarda-chuva como referência para os homens, acessórios cuja função era mais

como adorno do que de uso funcional. A autora compara a bengala ao leque feminino, ambos, quando associados à gestos e manejos adequados, expressavam a harmonia e elegância do traje. A Figura 45 apresenta dois trajes do período nos quais se pode ver a bengala, carregada pelo homem à esquerda que, sendo uma fotografia de estúdio infere-se a necessidade de uma formalidade no vestir e, portanto, afirma a elegância do traje e seus acessórios. E, à direita, identifica-se o chapéu baixo e leve, descrito também por Souza (1987), como ideal para passeios a tarde.

Figura 45 – Exemplos de trajes masculinos com acessório como a bengala e o chapéu baixo, na segunda metade do século XIX.

Fonte: Souza (1987, p. 136), Almanak Ilustrado da Semana Ilustrada para o anno de 1864 (1864, p. 62).

5.2 Fotografia 2: uma visita à vila de São Paulo em 1862

A fotografia é apresentada na Figura 46, sendo de autoria de Militão Augusto de Azevedo e datada de 1862 (informações sobre o registro são apresentadas no Quadro 3). O registro foi feito na Chácara Loskielli, localizada na região do Brás e é parte do Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, organizado por Militão. A fotografia original faz parte do acervo do Museu Paulista. Nela observa-se a casa ao

fundo, e pode-se ver três áreas para plantações ou jardins, possivelmente, na frente. Cinco pessoas foram registradas: em primeiro plano uma mulher, que aparenta ser de boa condição social, provavelmente moradora e senhora da chácara. Próximo à ela está um homem, talvez o senhor, e mais atrás um homem negro e duas mulheres negras, possivelmente escravos.

Por meio de similaridades ou diferenças entre trajes paulistas e cariocas, procura-se abordar nessa análise a forma, silhueta e principais peças do vestuário de uma elite paulista da década de 1860. O vestuário registrado também se classifica como traje civil social, conforme definição proposta por Fausto Viana (ITALIANO; VIANA, 2015). Para esta análise focou-se nas figuras com maior visibilidade dos trajes, o homem à esquerda e a mulher em primeiro plano.

Figura 46 – Fundo da chácara de Leonardo Loskielli, por Militão Augusto de Azevedo, 1862.

Fonte: Azevedo (1862).

Quadro 3 – Informações sobre a figura 46.

Fotografia do fundo da chácara de Leonardo Loskielli	
Fotógrafo	Militão Augusto de Azevedo
Data	1862
Local	São Paulo
Disponível em	Fernandes et al (2012)

Fonte: Adaptado de Fernandes et al (2012, p. 184).

ANÁLISE DO TRAJE DA FIGURA FEMININA (A)

Tal como a moda no Rio de Janeiro, a mulher possui silhueta em ampulheta, conferida pelo corpinho ajustado na cintura fina e saia volumosa. Ainda que de difícil distinção, na Figura 47 vê-se o corpinho do vestido, em tom claro e com mangas tipo pagoda amplas e compridas. A saia apresenta grande volume, similar ao modelo analisado na fotografia 1, possivelmente sobre uma crinolina e anáguas. Dada a semelhança de peça e impossibilidade de descrever com precisão os detalhes e elementos do corpinho, a análise desta figura tem como foco as mangas tipo pagoda.

Figura 47 – Figura feminina (A) em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2019.

Segundo Waugh (1968b), as mangas pagoda são características da década de 1850, justas no antebraço e abrindo amplas até o punho, no entanto, já por volta de 1856 surgem as mangas bispo para substituí-las. A fotografia data do início da década de 1860, quando a autora coloca que acontece a transição entre estilos: “No início dos anos 1860 a manga pagoda estava sendo substituída pela manga bispo [...]” (WAUGH, 1968b, p.141, tradução nossa). Vê-se, assim, dois modelos de manga diferentes coexistindo no vestuário feminino, não significando que uma ou outra fosse considerada ultrapassada.

Em relação à modelagem dessa manga Arnold (1972a) apresenta dois vestidos da década de 1850 com mangas pagoda. Na Figura 48 é possível notar, nas ilustrações, a amplitude desse tipo de manga na região dos punhos bastante similar ao traje da mulher fotografada por Militão. As respectivas modelagens são vistas logo abaixo e pode-se identificar a forma arredondada conferindo a abertura no punho.

Figura 48 – Modelos de vestido da década de 1850, com destaque para modelagem das mangas.

Fonte: Arnold (1972a, p. 67-69).

Em um cenário nacional, a modelagem desenvolvida por Italiano e Viana (2015), apresentada na análise da fotografia 1, também exemplifica a manga pagoda

compondo o corpinho do modelo de vestido de 1860 estudado pelos autores. Na Figura 49 elas são indicadas pelos números 5 e 6, identificadas respectivamente como “folha inferior” e “folha superior”. As instruções para costura, na referida publicação, indicam o corte duplo em tecido e em forro.

Figura 49 – Modelagem parcial de vestido década de 1860, no Brasil, com destaque para corpo e mangas.

Fonte: Italiano e Viana (2015, p. 180).

Este mesmo modelo de manga é visto, também, em publicações da época. nas páginas do Jornal das Famílias, em 1863, data próxima da fotografia de Militão. Na Figura 50 estão representadas, à direita, uma publicação no periódico Jornal das Famílias, de 1863, na qual a senhora à direita veste um casaco longo com mangas pagoda, muito amplas no punho, deixando à mostra parte da manga da camisa utilizada por baixo. A ilustração da esquerda foi publicada periódico Semana Ilustrada, em 1861. Nesta imagem, vê-se dois modelos de vestido: o da esquerda, provavelmente, um vestido para festa ou jantar formal e o da direita apresenta corpinho com manga pagoda.

Figura 50 – Ilustrações publicadas nos periódicos cariocas Jornal das Famílias, em 1863, à esquerda, e no periódico Semana Illustrada, em 1861.

Fonte: Jornal das Famílias (1863, [entre p.64 e p. 65]), Semana Illustrada (1861a, p. 4).

ANÁLISE DO TRAJE DA FIGURA MASCULINA (B)

Em destaque na Figura 51, o homem fotografado pelas lentes de Militão veste uma sobrecasaca com comprimento na altura dos joelhos, em conjunto com calça larga no mesmo tom escuro. Sob a sobrecasaca veste uma peça clara, provavelmente uma camisa e um colete, traje bastante comum neste período. Como acessório, usa um chapéu em tom mais claro, de copa baixa e aba larga.

Figura 51 – Figura masculina (B) em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2019.

A peça que confere a silhueta reta do traje do homem nesta fotografia é, sem dúvidas, a sobrecoisa. A partir de 1860 ela é parte constante do vestuário masculino, comumente utilizada em diferentes ocasiões durante o dia, até o final do século XIX, quando então um tipo de paletó, denominado *lounge jacket*, passa a substituí-la pouco a pouco (BOUCHER, 2010; LAVER, 1989). Enquanto as mulheres tinham a França como inspiração para se vestir, os homens tinham a Inglaterra, sendo assim, diversos elementos de trajes brasileiros são vistos em ilustrações de origem inglesa, tanto em periódicos da época, quanto em publicações referentes aos trajes ingleses.

É interessante notar que a sobrecoisa, na década anterior à fotografia em análise, apresentava silhueta bastante diferente. No Brasil, o periódico Novo Correio das Modas publicou ilustrações de moda masculina durante a primeira metade da década de 1850. As sobrecoisas são, na maioria dos registros, com cintura ajustada.

A Figura 52 mostra dois momentos de registros de sobrecoisas da década de 1850. A imagem à esquerda é de uma edição de 1852 e à direita, uma edição de 1854, já mostrando uma silhueta masculina levemente mais reta, além do comprimento mais

longo que a de 1852. Por outro lado, elementos como a gravata, a cartola e o chamado chapéu castor não apresentam modificações relevantes nesse intervalo de dois anos.

Figura 52 – Vestuário masculino, publicado no periódico Novo Correio das Modas Rio de Janeiro, edições de 1852 e 1854.

Fonte: Novo Correio das Modas (1852) e Novo Correio das Modas (1854),

Desta forma, é possível ver as variações nos modelos da sobrecasaca ao longo dos anos, tanto no comprimento quanto na modelagem, que vão transformando-a em uma peça mais reta, a medida em que se aproxima de um modelo característico da década de 1860, largo no corpo e corte reto das peças. Na Figura 53, pode-se perceber essa modificação em modelagem (à esquerda, década de 1850 e à direita, década de 1860).

Figura 53 – Vestuário masculino do final da década de 1850 e início de 1860, destaque para sobrecasacas.

Fonte: Davis (1994, p. xxi).

Dois exemplos de sobrecasacas da década de 1860 podem ser observados na Figura 54, em fotografias nas quais são vistos modelos de sobrecasacas de corte reto e mangas largas, propiciando ao corpo maior volume e evidenciando a forma em “H”, muito similar ao homem na fotografia em análise. À esquerda são retratados um homem em pé e uma mulher sentada. Embora não datada, é possível que este registro seja da década de 1860, com base nas características do traje feminino. Na fotografia à esquerda, datada de 1864 e de autoria de Joaquim José Insley Pacheco, são retratados a princesa Isabel – com traje semelhante à mulher sentada – e conde d’Eu que também veste uma sobrecasaca, porém sua silhueta possui menor volume por razão de seu tipo físico.

Figura 54 – Sobrecasacas usadas no Brasil, à esquerda, homem na década de 1860 e, à direita, conde d'Eu em 1864.

Fonte: Souza (1987, p. 120) e Lago e Lago (2013, p. 85).

A Figura 55 mostra a modelagem de sobrecasaca na década de 1860, na qual fica evidente o pouco ajuste na cintura, que confere corte reto à esta peça. Uma ligeira curvatura de ajuste na cintura pode ser observada nos pontos 23 e 27, além de um ajuste no centro das costas indicados pelo ponto 5. São ajustes pequenos que fazem com que a peça fique menos acinturada.

Figura 55 – Traçado de sobrecasaca da década de 1860.

Fonte: Davis (1994, p. 54).

5.3 Fotografia 3: um passeio com a família imperial à Juiz de Fora, na década de 1860

A fotografia é mostrada na Figura 56, sendo de autoria de Revert Henrique Klumb e datada da década de 1860 (informações sobre o registro são apresentadas no Quadro 4). Seleccionada a partir do acervo digital da Biblioteca Nacional, o registro retrata a família imperial em uma visita à quinta de Mariano Procópio de Ferreira Laje, que, segundo Lago e Lago (2013), pode ser datada de 1864, um mês após o casamento da princesa Isabel e conde d'Eu. Dentre os retratados, estão a imperatriz d. Teresa Cristina Maria, as princesas Isabel e Leopoldina e o sr. Mariano Procópio Ferreira Laje (BIBLIOTECA NACIONAL, 2019b) Os trajes retratados indicam, provavelmente, uma época de frio, dado que as todas as mulheres vestem mantos.

Baseado na ocasião desse registro, pode-se enquadrar os trajes usados na classificação de trajes civis sociais, conforme definição proposta por Fausto Viana, em Italiano e Viana (2015).

Figura 56 – Família Imperial em visita à quinta de Mariano Procópio de Ferreira, por Revert Henrique Klumb, Juiz de Fora, segunda metade do século XIX.

Fonte: Klumb ([18--?a]). Acervo: Biblioteca Nacional.

Quadro 4 – Informações sobre a figura 56.

Família Imperial em visita à quinta de Marino Procópio de Ferreira	
Fotógrafo	Revert Henrique Klumb
Data	18--?
Local	Juiz de Fora
Disponível em	http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=7983

Fonte: Adaptado de Biblioteca Nacional (2019b).

Nota-se uma homogeneidade de peças e formas tanto no vestuário feminino quanto no masculino. Nos homens, o padrão é identificado primeiramente no tom escuro do vestuário e nas cartolas de copa alta, acessório característico do vestuário masculino oitocentista. Já nas mulheres, percebe-se as saias volumosas – já apresentadas na análise da fotografia 1 – provavelmente pelo uso de crinolina, além de portarem sombrinhas e usarem chapéus adornados com flores. Para a análise desta fotografia foram selecionados apenas alguns dos retratados.

ANÁLISE DO TRAJE DA IMPERATRIZ (A) E JOSEFINA (B)

A Figura 57 evidencia duas mulheres, uma delas é a imperatriz Teresa Cristina, esposa de d. Pedro II, à esquerda, vestindo um manto em tom escuro e saia ampla em tom claro. Usa um chapéu como acessório, adornado com flores, que possui aba frontal alta e é amarrado sob o queixo, e carrega, também, uma sombrinha. À direita está, possivelmente, Josefina da Fonseca Costa²⁶. Klumb a retratou em um cartão de visita, reproduzido por Lago e Lago (2013) e apresentado na Figura 58, na qual se pode notar a semelhança entre as mulheres em ambas fotografias. Ela veste um traje que segue a silhueta em “X” da mulher da década de 1860, armado provavelmente por crinolina, e é identificada, também, a manga pagoda, apresentada na análise da fotografia 2.

²⁶ Viscondessa e dama de companhia da imperatriz (ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2015).

Figura 57 – Imperatriz Teresa Cristina (A), à esquerda, e mulher não identificada (B), à direita, em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2018.

Figura 58 – Josefina da Fonseca Costa, em dois registros Revert Henrique Klumb, na segunda metade do século XIX.

Fonte: Klumb ([18--?a]), Lago e Lago (2013, p. 36).

Em ambas as figuras femininas destacadas, o corpo do vestido está coberto pelo manto. A pouca visibilidade do traje da imperatriz na fotografia de Klumb não possibilita a identificação clara do manto que está sendo usado. Porém, em outro registro do mesmo evento, observa-se a imperatriz em pé, em posição que permite identificar seu manto, um modelo sem mangas (Figura 60). Dessa forma, a modelagem do manto da imperatriz é, provavelmente, em formato de semicírculo, como mostra a Figura 59.

Figura 59 – Recorte de fotografia feita por Revert Henrique Klumb, Juiz de Fora, [18--?].

Fonte: Klumb ([18--?b]).

Um tipo de manto é apresentado na Figura 60, cujo modelo possivelmente se aproxima mais ao usado pela imperatriz Teresa Cristina. Esta ilustração corresponde ao manto com capuz, indicado como “*opera cloak*” entre 1852 e 1868, sem abertura para os braços, e observa-se uma modelagem simples em semicírculo (BRADFIELD, 2009). A autora anota também materiais e cores que poderiam ser utilizados em sua

confeção, como seda rosa para o forro, franjas de fitas de seda brancas para adorno do capuz e rosetas brancas bordadas para o manto.

Figura 60 – Ilustrações com explicações de manto com capuz.

Fonte: Bradfield (2009, p. 194).

Outro modelo, já chamado de paletó feminino, usado no mesmo período, é ilustrado na Figura 61, página do periódico *Jornal das Famílias* de 1865. Este, por sua vez, possui mangas, barra desenhada em corte de semicírculos e um bolso. Possui adornos nas barras do corpinho e mangas, na costura do ombro e aba do bolso. Na fotografia 3, é possível perceber que Josefina veste um modelo similar ao retratado no *Jornal das Famílias*, com mangas.

Figura 61 – Ilustração de moda, publicada no Jornal das Famílias, Rio de Janeiro, 1865.

Fonte: Jornal das Famílias (1865, [entre p. 188 e p. 189]).

Na Figura 62, vê-se uma fotografia em formato de cartão de visita que retrata a imperatriz Teresa Cristina vestindo um manto, chapéu e carregando uma sombrinha. Identifica-se, também, a saia ampla, detalhes do manto com babados, do chapéu com adornos na aba frontal e a fita que o prende logo abaixo do pescoço. Apesar de não se abordar os cartões de visita neste estudo – assumindo sua característica de fotografia posada, para a qual eram vestidos os melhores trajes, ou ainda emprestados do acervo do próprio fotógrafo – é possível levar em consideração este da imperatriz em particular, pois infere-se que tenha sido retratada com peças de seu próprio guarda-roupa, dada sua posição social. Este registro oferece uma visão completa de um traje da imperatriz, bastante similar ao que veste nesta fotografia em análise.

Figura 62 – A imperatriz Teresa Cristina e as princesas Isabel e Leopoldina ao fundo, por Revert Henrique Klumb, 1861.

Fonte: Klumb (1861). Acervo: Instituto Moreira Sales.

Sobre os acessórios, os chapéus são relevantes para esta análise. Eles possuem aba frontal levantada e são amarrados sob o queixo por uma fita, bastante usados nesse período. Tomando-se a Figura 59 como complemento de registro do mesmo evento, pode-se ver a parte de trás do chapéu de Teresa Cristina que, claramente, assemelha-se ao de Josefina. A Figura 63 mostra imagens ampliadas destes dois chapéus, de Josefina à esquerda e da imperatriz à direita.

Figura 63 – Detalhes dos chapéus usados por Josefina Fonseca Costa e Teresa Cristina.

Fonte: Klumb ([18--?a]), Klumb ([18--?b]).

Ambos os chapéus são similares ao modelo de chapéu apresentado por Warren (1987), chamado de *bonnet*. O autor explica que, ao longo dos anos, a capota desse chapéu diminuiu de tamanho, tal como a aba. Ele ressalta os adornos que compõem o *bonnet*, citando o babado que cobre o pescoço na parte de trás, como geralmente feito com um tipo de tecido engomado – em inglês, *buckram* – e, também, os longos laços de fita (WARREN, 1987). Bradfield (2009) é outra autora que apresenta modelo similar ao de Warren (1987), também denominado *bonnet*, e alguns materiais utilizados para adorná-lo, como flores, fitas e rendas. A Figura 64 ilustra os modelos apresentados pelos dois autores: à esquerda, o de Bradfield (2009) e, à direita, o de Warren (1987).

Figura 64 – Exemplos de *bonnets* adornados com flores e fitas.

Fonte: Bradfield (2009, p. 193) e Warren (1987, p. 107).

No Brasil, contudo, as publicações de moda denominam esse acessório apenas de “chapéu”, geralmente acompanhado do tipo de material utilizado em sua confecção. As Figuras 65, 66, 67 e 68, publicadas pelo periódico carioca *Jornal das Famílias* em 1864, ilustram vários modelos de *bonnets* e, de acordo com as descrições dos trajes, verifica-se que eram confeccionados com diferentes materiais e cores, como cetim, pelúcia, filó e adornados com franzidos, fitas, flores ou plumas:

Figura 65 – Ilustração de moda, publicada no periódico *Jornal das Famílias*, Rio de Janeiro, 1864.

Fonte: *Jornal das Famílias* (1864a, [entre p. 20 e p. 21]).

O texto, referente à essa gravura, descreve os trajes da esquerda para a direita:

[...] Primeiro figurino – [...] Chapéu franzido de setim côr de havana, com beira de froco com bolas da mesma côr ao redor da *passé* e do *bavolet*. Quarto figurino – [...] Chapéu de pelúcia côr de couro, guarnecido com rosas de pelúcia de côr natural (sic) (*JORNAL DAS FAMÍLIAS*, 1864a, p. 21).

Figura 66 – Ilustração de moda, publicada no periódico Jornal das Famílias, Rio de Janeiro, 1864.

Fonte: Jornal das Famílias (1864b, [entre p. 114 e p. 115]).

A descrição referente à esta ilustração detalha o traje à esquerda:

[...] Primeira toilette – [...] Chapéo franzido de setim branco, com *bavolet* de veludo verde; rosas bravas e folhas de veludo verde no interior, e fitas de tafetá da mesma côr (sic) (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1864b, p. 115).

Figura 67 – Ilustração de chapéu feminino, publicada no periódico Jornal das Famílias, Rio de Janeiro, 1864.

Fonte: Jornal das Famílias (1864c, [entre p. 178 e p. 179]).

De acordo com o periódico, esta ilustração de chapéu pode ser descrita como:

[...] Toilette de joven senhora. – Chapéu de filó branco franzido, com pluma branca e galho de rosa (sic) (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1864c, p. 177).

Figura 68 – Figurinos publicados no Jornal das Famílias, Rio de Janeiro, 1864.

Fonte: Jornal das Famílias (1864d, [entre p. 206 e p. 207]).

Sobre essa ilustração, apresenta-se a descrição feita pelo periódico acerca dos trajes com chapéu do tipo *bonnet* (da esquerda para a direita):

[...] 1º FIGURINO. – [...] Chapéu de escumilha branca, com fundo molle de filó; fitas azues e grinalda de flores debaixo do *passe*.
3º FIGURINO. – [...] Chapéu de tafetá còr de rosa, com fundo molle de filó branco; plumas encrespadas brancas levemente tintas de còr de rosa, e blonde branca; no lado, pequenos galhos de urze còr de rosa e branca (sic) (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1864d, p. 207).

Portanto, ao analisar as ilustrações do Jornal das Famílias, além da referência de *bonnets* apresentada por Warren (1987) e Bradfield (2009), pode-se verificar diferentes modelos sendo denominados da mesma forma, como “chapéus” e diferenciados com base nos materiais e adornos usados em sua confecção.

ANÁLISE DOS TRAJES DAS PRINCESAS ISABEL (C) E LEOPOLDINA (D)

A Figura 69 destaca as princesas Isabel e Leopoldina, vestindo casacos em tom escuro, com mangas amplas nos punhos, fechamento por botões e amarrados na gola com fita. As saias são amplas, como as vistas nas fotografias 1 e 2 – provavelmente com o uso de crinolinas – e adornadas com galões, fitas ou outro material similar, em motivos geométricos próximos à barra. Como acessórios, usam chapéus com flores, de copa média, aba larga na parte da frente e curvada nas laterais, além de portarem sombrinhas, também enfeitadas com flores.

Figura 69 – Princesa Isabel (C), à esquerda, e princesa Leopoldina (D), à direita, em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2018.

Uma peça que merece atenção nesses trajes é o casaco, paletó ou casaquinha, que as princesas usam. É importante retomar, neste momento, a fala de Waugh (1968b), quando coloca que são várias as nomenclaturas atribuídas à essa peça, que cobre o corpinho do vestido, fato que se confirma nas leituras das descrições de ilustrações em periódicos, como o *Jornal das Famílias*. O traje à direita, ilustrado na

Figura 70, se assemelha mais ao tipo de casaco vestido pelas princesas. O periódico o descreve como “o paletózinho direito, modelo de casaquinha bretõa, estão dentados e orlados de vriez com tafetá azul” (sic) (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1867, p. 220). Verifica-se a denominação “paletózinho” para definir um modelo de “casaquinha”, o que levanta as possibilidades de diferentes nomenclaturas para essa peça.

Figura 70 – Ilustração de trajes femininos, publicada no periódico Jornal das Famílias, Rio de Janeiro, 1864.

Fonte: Jornal das Famílias (1864, [entre p. 20 e p. 21]).

Em relação aos acessórios usados pelas princesas, pode-se destacar os chapéus. Na fotografia 3, em análise, são identificados dois tipos de chapéus femininos: os usados pela imperatriz Teresa Cristina e por Josefina, cuja copa fica por trás da cabeça, como já mencionado, e os usados pelas princesas Isabel e Leopoldina, cuja copa fica sobre a cabeça.

Na Figura 68, no traje mais à direita, é possível ver um chapéu semelhante ao das princesas. O periódico francês *La Mode Illustrée*, edição de 4 maio de 1863, mostra um traje de amazona com um chapéu muito parecido, provavelmente utilizado para montaria. Apesar de diferentemente adornado, sua base corresponde, possivelmente, ao das princesas. Para oferecer uma visão comparativa, a Figura 71 mostra o chapéu publicado no periódico *La Mode Illustrée*, um modelo publicado pelo Jornal das Famílias e o chapéu da princesa Isabel na fotografia 3.

Figura 71 – Três registros de chapéus da década 1860, duas ilustrações e uma fotografia.

Fonte: La Mode Illustrée (1863, p. 137), Jornal das Famílias (1864d, [entre p. 206 e p. 207]) e Klumb ([18--?]).

Outro fator, que chama a atenção, é a semelhança entre os trajes das princesas. Com base em outros registros das irmãs, como os apresentados na Figura 72, em fotografias, de autoria de Joaquim Insley Pacheco, das irmãs quando crianças (à esquerda), em 1855, com trajes idênticos e também na década de 1860, quando mais moças (ao centro e à direita), nas quais são encontrados elementos semelhantes aos da fotografia em análise, como as amplas saias (na fotografia à direita com adornos na barra) e casaquinhos com barra arredondada e fechados no decote.

Figura 72 – Princesas Isabel e Leopoldina com trajes idênticos nas décadas de 1850 e 1860, por Joaquim Insley Pacheco.

Fonte: Pacheco (1855), Lago e Lago (2013, p. 83).

ANÁLISE DOS TRAJES DAS FIGURAS MASCULINAS (E) E (F)

Na Figura 73 se destacam dois homens, não identificados, com peças de corte reto formando a silhueta em “H”, predominante no vestuário masculino da década de 1860. O homem à esquerda veste peças em tom escuro: uma sobrecasaca e calças largas de mesmo tom, como acessórios usa uma gravata escura sobre camisa clara, uma cartola alta de aba curta e guarda-chuva apoiado no chão. O homem à direita veste uma casaca – identificada pelo corte reto na frente, enquanto na parte de trás observa-se a cauda – abotoada por um botão com, possivelmente, uma insígnia do lado esquerdo do peito e, sob a casaca, veste uma camisa clara. Como acessórios usa gravata escura, cartola de copa alta e abas curtas e guarda-chuva.

Figura 73 – Figuras masculinas (E) e (F) em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2018.

Segundo Boucher (2010), Laver (1989) e Maclochlainn (2011), a partir da década de 1850 as sobrecasacas passaram a ser comuns como parte do vestuário masculino para o dia. Tal como comentado na análise da fotografia 2, ela se torna

menos ajustada ao corpo na década de 1860 e, em conjunto com a calça reta e a cartola complementando o traje, confere ao homem a silhueta reta.

Sendo um traje formal mais comum para uso à noite, é interessante vê-la registrada na fotografia em análise. Há a possibilidade de que, tratando-se de um evento da família imperial, esperava-se certa formalidade no vestir, o que levou ao uso da casaca pelo retratado. Por outro lado, mostra, também, uma variedade no vestir masculino que escapa aos padrões ditados pelas maneiras da época. A casaca do homem retratado é, aparentemente, fechada por apenas um botão. A Figura 74 mostra uma fotografia de d. Pedro II usando uma casaca similar, na qual é bem claro o abotoamento da peça, similar ao do homem na fotografia 3.

Figura 74 – D. Pedro II e sua família, da esquerda para a direita, princesa Isabel, imperatriz Teresa Cristina e princesa Leopoldina, por Sucini e Irmão, 1861.

Fonte: Lago e Lago (2013, p. 81).

Enquanto a sobrecasaca era usada durante o dia, vários autores, como Boucher (2010), Laver (1989), Maclochlainn (2011) e Araujo (2012), indicam a casaca como traje para a noite em eventos considerados formais, como jantares ou festas. Essa peça é ilustrada na Figura 75 e, como na fotografia de Klumb, no homem à

direita, observa-se o comprimento na cintura e corte reto da parte da frente, enquanto que, a partir das laterais em direção ao traseiro do corpo, é adicionada a cauda.

Figura 75 – Ilustração de traje formal masculino, publicado no *The West End Gazette of Gentlemen's Fashion*, Inglaterra, 1868.

Fonte: *The West End Gazette of Gentlemen's Fashion* (1868, [entre p. 28 e p.29]).

A partir das laterais da frente, é costurada uma cauda que desce sobre o quadril, de comprimento até um pouco antes do joelho. A modelagem da casaca é apresentada na Figura 76 em um diagrama publicado por Davis (1994). De acordo com o autor, as casacas da segunda metade do século XIX são padronizadas, de

modo que se pode notar poucas variações na modelagem dessa peça. São identificados pequenos ajustes na cintura, centro das costas e nos pontos 23 e 27.

Figura 76 – Diagrama de casaca, publicado por Davis.

Fonte: Davis (1994, p. 30).

Acessório em comum no traje dos dois homens, a cartola completa a silhueta masculina. Segundo Boucher (2010), ela permanece até o início do século XX como indicador de classe e elegância, em um período de simplificação do traje masculino ocorrido durante o século XIX. São os acessórios e detalhes que irão conferir a heterogeneidade das peças (BOUCHER, 2010). De acordo com Souza (1987), ao discutir sobre como a forma dos trajes conferem equilíbrio à imagem do corpo – de forma semelhante à arquitetura ao combinar elementos para obter harmonia – a

cartola compõe a “estrutura cilíndrica” do homem (SOUZA, 1987, p. 35), como é possível perceber nas ilustrações do periódico *Semana Illustrada*, na Figura 77.

Figura 77 – Homens vestindo cartola, casaca e sobrecasacas. Ilustração publicada no periódico *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, 1861.

Fonte: *Semana Illustrada* (1861c, p. 97).

Outros dois acessórios presentes nos trajes masculinos da fotografia em análise são a gravata e o guarda-chuva. De acordo com Rodrigues (2010) a gravata nesse período é, além de um adorno, um indicador de pertencimento social e higiene, dois parâmetros diretamente relacionados, uma vez que possuir aparência limpa – ressaltada pela limpeza das peças de vestuário – significava boa posição social e boa moral.

Segundo Waugh (1968a), por volta de 1850 a gravata tinha formato de uma faixa amarrado ao redor do pescoço em um laço achatado ou dobrada e presa por alfinetes. Abaixo da gravata, é provável que os homens retratados usem uma gola ou colarinho, que podiam ser peças separadas da camisa (WAUGH, 1968a). O modelo de gola

utilizada por volta da metade do século que, possivelmente, corresponde à que se vê nos homens na fotografia 3, é apresentada na Figura 78.

Figura 78 – Exemplo de gola utilizada por volta da metade do século XIX.

Fig. 3

Fonte: Waugh (1968a, p. 118).

Como um paralelo entre os trajes de figuras pertencentes à elite da época e os trajes utilizados por pessoas de outras camadas sociais, são apresentados, nas Figuras 79 e 80, outros registros de feitos por Klumb, nos quais pode-se observar os mesmos elementos de vestuário comentados nesta análise, tanto feminino quanto masculino.

Vê-se nas figuras femininas da Figura 79 a silhueta ampla pelo uso da saia com armação, além das longas mangas. No vestuário masculino das duas fotografias são destacados os acessórios já comentados, como os chapéus, guarda-chuva e gravata. A configuração de traje dos homens na Figura 79, com os elementos considerados essenciais para um homem de boa posição social, entra em contraste, na Figura 80, com o vestuário do homem à esquerda, que veste um chapéu de capota ligeiramente mais baixa que a cartola, e não usa sobrecasaca, mostrando uma variação de traje que pode indicar posições sociais diferentes entre os retratados nesta fotografia.

Figura 79 – Recorte da fotografia *La Rue de Joinville*, por Revert Henrique Klumb, Petrópolis, 1860.

Fonte: Klumb ([1860c]). Acervo: Biblioteca Nacional.

Figura 80 – Recorte da fotografia *Embarcadère de la cie. Ferry*, por Revert Henrique Klumb, Rio de Janeiro, [186-].

Fonte: Klumb ([186-]). Acervo: Biblioteca Nacional.

5.4 Fotografia 4: uma reunião da família imperial na casa da princesa Isabel e conde d'Eu em 1889

A fotografia é apresentada na Figura 81, sendo de autoria de Otto Hees e datada de 1889 (informações sobre o registro são apresentadas no Quadro 5). Este registro é “a última foto da família imperial às vésperas da proclamação da república e do exílio” (ALENCASTRO, 1997, p. 231). Nela é retratada a família imperial na varanda da residência da princesa Isabel e conde d'Eu, em Petrópolis. Neste ambiente familiar, os trajes vestidos podem ser considerados como trajes civis sociais (ITALIANO; VIANA, 2015). Da esquerda para a direita, os fotografados são:

[...] d. Pedro Augusto, em pé; d. Teresa Cristina, sentada; princesa Isabel de braços dados com d. Pedro II apoiado em uma bengala e d. Pedro, príncipe do Grão Pará, de mãos dadas com o conde d'Eu. Sentado no primeiro degrau da escada, d. Luiz, com as mãos sobre as pernas, em frente ao avô, e no terceiro degrau, d. Antônio, logo abaixo da avó (MUSEU IMPERIAL, 2014a).

Figura 81 – Família imperial em frente à casa da princesa Isabel e conde d'Eu, por Otto Hees, Petrópolis, 1889.

Fonte: Hees (1889a). Acervo: Museu Imperial.

Quadro 5 – Informações sobre a figura 81.

Família imperial em frente à casa da princesa Isabel e conde d'Eu	
Fotógrafo	Otto Hees
Data	1889
Local	Petrópolis
Disponível em	http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/6791

Fonte: Adaptado de Museu Imperial (2014a).

ANÁLISE DO TRAJE DA IMPERATRIZ (A)

A Figura 82 retrata a imperatriz d. Teresa Cristina com um vestido listrado em tons claros e escuros, o corpinho tem decote alto e é fechado no pescoço, possui uma parte em tom escuro na frente do busto e nos punhos. O tecido com padrões listrados, de diferentes cores, está de acordo com a descrição da moda na década de 1880, segundo Laver (1989).

Figura 82 – Imperatriz d. Teresa Cristina (A) em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2018.

A Figura 83 reproduz um recorte de um outro registro da família imperial, de autoria de Arsênio Neumão da Câmara, de 1887, a qual mostra a imperatriz trajando um vestido escuro com, aparentemente, um peitilho com nervuras e um broche no alto do decote tal como o observado na fotografia 4.

Figura 83 – Recorte da fotografia “Última viagem antes da proclamação da república de d. Pedro II”, por Arsênio Neumão da Câmara, 1887.

Fonte: Lago e Lago (2013, p. 277).

Na Figura 84 são mostrados um diagrama de vestido, de 1888, e sua respectiva modelagem da parte superior, apresentados por Waugh (1968b). Nesta imagem é possível identificar peitilho pregueado e gola alta, manga ligeiramente bufante no alto, ajustas no braço e com o punho virado, como as mangas dos vestidos da imperatriz nas Figuras 82 e 83. No traje da imperatriz também se nota a saia bastante ampla com drapeado na lateral direita da frente, possivelmente era usada com uma anquinha e anáguas. Tais características são citadas por Waugh (1968b) e Laver (1989), quando comentam o volume das saias proveniente dos drapeados nas laterais e na frente, na década de 1880.

Figura 84 – Vestido para o dia, desenho à esquerda e modelagem do corpinho à direita.

Fonte: Waugh (1968b, diagram LVI).

O padrão de listras pode ser encontrado em ilustrações de moda em periódicos, como, por exemplo, A Estação, um dos mais conhecidos periódicos femininos da época. A Figura 85 ilustra um modelo de vestido muito semelhante ao da imperatriz, possui gola alta, mangas com pouco volume, estampa listrada e tem, também, o mesmo detalhe do punho ajustado em cor única.

Figura 85 – Costume com corpo pregueado e touca para senhora idosa, publicado no periódico A Estação, Rio de Janeiro, 1889.

Fonte: A Estação (1889b, p. 32).

Boucher (2010) comenta o surgimento de acessórios independentes para complementar o vestuário feminino entre os anos 1870 e 1885 “que permitiram transformar a baixo custo o corpete simples de qualquer vestido” (BOUCHER, 2010, p. 379). A parte escura que cobre o peito da imperatriz pode ser um deles, como um peitilho. Apesar de não ser claramente visível, foram encontradas algumas possibilidades de peças no periódico A Estação. Pode-se ver, em uma edição de 1889, apresentada na Figura 86, ilustrações nas quais identifica-se elementos que compõe a parte frontal do vestido. À esquerda, o modelo é descrito, pelo periódico, como tendo peitilho de crepe em pregas e, à direita, como tendo “pestana caseira”²⁷ com pala bordada, além de estreito babado em tecido em volta da pala (A ESTAÇÃO, 1889d, p. 114).

²⁷ De acordo com o dicionário Michaelis Online, “pestana” pode ser uma tira costurada a uma peça de vestuário e guarnecida de casas para abotoamento em que os botões ficam ocultos (MICHAELIS, 2019).

Figura 86 – Ilustração de trajes femininos, publicada no periódico A Estação, Rio de Janeiro, 1889.

Fonte: A Estação (1889d, p. 113).

Em outra edição do periódico A Estação, de 1889, também são encontradas ilustrações de outros acessórios independentes que podem ser utilizadas com o vestido. Essas peças podem ser vistas na Figura 87, com destaque para as golas cujos ornamentos se alongam sobre a frente do busto (à esquerda e à direita), descritas pelo periódico como:

[...] Fichu de musselina ou tulle bordado. – Este fichu será um lindíssimo enfeite de vestido para sarao; tem 32 cent. de comprimento sobre 12 cent. de largura e a parte superior e agolla alta tem 5 cent. de altura; faz-se de tulle preto, branco ou de côr, bordado a seda e fio de ouro ornado de cordão de ouro e de um trancelim de ouro fixado por pontos de seda adequada ou vice versa. O bordado faz-se seda d'Argelia côr de ouro esvaído e dous tons de castanho claro (sic) (A ESTAÇÃO, 1889a, p. 6).

[...] Peitilho laço de gravata. – O peitilho, desenho 39 de musselina das Indias tem uma golla alta de 4 ½ cent. de altura, reforçado por meio de um tulle encorpado e coberto de musselina pregueada; os dous triangulos que formam pontas são tomados num quadrado de 25 cent. de lado e o concheado simulando um laço de gravata de musselina

pregueada emprega um tira de 13 cent. de altura sobre 1m. 80 cent. de comprimento.²⁸

Figura 87 – Fichu (à esquerda) e peitilho (à direita), em ilustração publicada pelo periódico A Estação, Rio de Janeiro, 1889.

Fonte: A Estação (1889a, p. 6).

ANÁLISE DO TRAJE DA PRINCESA ISABEL (B)

O traje da princesa Isabel, em destaque na Figura 88, é composto de um corpinho justo e decote aberto. As mangas são 3/4 e os punhos são ornamentados, provavelmente, com babado estreito. Do mesmo tom claro do corpinho, a saia se assemelha à da imperatriz Teresa Cristina, com drapeado horizontal localizado ao centro da frente, característico da década de 1880, e drapeados laterais, conforme descrevem Waugh (1968b) e Laver (1989). Além disso, percebe-se o quadril amplo, possivelmente, pelo uso de anquinha.

Em uma análise mais detalhada da imagem da princesa Isabel, pode-se ver o que parece ser uma camisa, usada sob o vestido. A camisa possui pequena gola dobrada e é visível um primeiro botão, conforme mostrada em detalhe da fotografia na Figura 89.

²⁸ Ibid.

Figura 88 – Princesa Isabel (B) em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2018.

Figura 89 – Recorte da fotografia em análise com a princesa Isabel em evidência.

Fonte: Hees (1889a).

Na Figura 90 são ilustrados trajes do final da década de 1880 com elementos semelhantes ao traje da princesa, como o decote alto, cintura fina, saia avolumada no quadril e drapeados (no terceiro vestido, da esquerda para direita). É possível perceber, também, características que já indicam a moda da próxima década, 1890, como o maior volume nas mangas, na região dos ombros.

Figura 90 – Costume com saia apanhada, publicado no periódico A Estação, 1889, Rio de Janeiro.

Fonte: A Estação (1889c, p. 78).

Em estudos sobre modelagem do século XIX e XX, Arnold (1972b) apresenta diagramas de peças do final da década de 1880. A autora toma como base um vestido do acervo do museu *Victoria and Albert*, datado de entre 1887 e 1889. A ilustração publicada por Arnold (1972b) é apresentada na Figura 91, na qual observa-se o drapeado da saia, prendido na parte de trás, conforme se vê no detalhe ampliado na própria ilustração, ao centro e acima. A modelagem é mostrada na Figura 106, na qual se observa, na parte lateral à esquerda e, também, inferior da figura, as partes que formam a saia base o drapeado. A autora descreve os materiais utilizados para confecção desse traje como: seda otomana (principal tecido), veludo nos detalhes – como no colarinho e punho – e algodão para peças de suporte, como a saia base.

Figura 91 – Diagrama de vestido para o dia, entre 1887 e 1889, baseado em acervo do museu *Victoria and Albert*.

Fonte: Arnold (1972b, p. 38).

Figura 92 – Modelagem de vestido para o dia, entre 1887 e 1889, baseado em peça do acervo do museu *Victoria and Albert*.

Fonte: Arnold (1972b, p. 39).

ANÁLISE DO TRAJE DE D. PEDRO AUGUSTO (C)

D. Pedro Augusto, na Figura 93, veste, possivelmente, uma sobrecasaca ou um paletó em tom escuro, ajustado ao corpo, de abotoamento duplo. Sob essa peça usa, provavelmente, um colete e, abaixo deste, uma camisa clara. Como acessório usa um chapéu-coco (de copa redonda), com abas curtas e levantadas nas laterais.

Figura 93 – D. Pedro Augusto (C) em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2018.

Nessa fotografia não se pode identificar o comprimento da peça, uma vez que a imperatriz está posicionada na frente de d. Pedro Augusto, conforme visto em detalhe na Figura 94, à esquerda. No entanto, em outro registro da mesma ocasião, reproduzido em detalhe na mesma figura à direita, é possível vê-lo em pé, e percebe-se que a sobrecasaca não está cobrindo os joelhos e que seu comprimento fica mais acima.

Figura 94 – Recorte da fotografia em análise, com destaque para posicionamento da cadeira na frente de d. Pedro Augusto.

Fonte: Hees (1889a), Hees (1889b).

A dúvida, portanto, sobre a peça usada por d. Pedro Augusto, fica entre duas bastante usadas no vestuário masculino nesse período: a sobrecasaca ou o paletó mais curto. Davis (1994) menciona um tipo de paletó de abotoamento duplo (*double breasted jacket*) usado entre 1870 e 1900, que seria uma possibilidade. Outra, seria a *lounge jacket*, mostrado no periódico inglês *Gazette of Fashion*, de 1882. Essas duas possibilidades são apresentadas na Figura 95.

Figura 95 – *Lounge jacket* de abotoamento duplo, um tipo de paletó, usado no final do século XIX.

Fonte: *Gazette of Fashion and Cutting Room Companion* (1882, [entre p. 80 e p. 81]).

Maclochlainn (2011) mostra exemplos de sobrecasaca com duplo abotoamento bastante similares à parte superior da peça usada por d. Pedro Augusto na fotografia de Hees. Waugh (1968a, p. 120) informa que “a partir do início da década de 1860 até o final da década de 1880 os casacos eram usados abotoados até muito alto, e consequentemente bem pouco do que se usava no pescoço ficava visível”, o que condiz com o alto abotoamento da peça vestido por d. Pedro Augusto. A Figura 96 mostra modelos de sobrecasacas com abotoamento duplo na década de 1880, nas quais pode-se perceber o abotoado alto.

Figura 96 – Exemplos de sobrecasacas de abotoamento duplo na década de 1880.

Fonte: Maclochlainn (2011, p. 63, 76).

Um detalhe importante sobre a peça usada por d. Pedro Augusto é a parte frontal superior, em destaque na Figura 97, à esquerda. Pode-se notar um recorte vertical na parte frontal do abotoamento e o tecido diferente na lapela, recursos típicos da modelagem e confecção de sobrecasacas do período. Estes recursos geralmente não aparecem nos paletós, porém estão bem nítidos nas sobrecasacas mostradas na Figura 96, cujos detalhes podem ser comparados com o traje de d. Pedro Augusto na Figura 97 (imagens ao centro e à direita).

Figura 97 – Detalhes de golas e lapelas em sobrecasacas oitocentistas.

Fonte: Hees (1889a) e Maclochlainn (2011, p. 63, 76).

De acordo com a afirmação de Boucher (2010) e Laver (1989), sobre a moda da sobrecasaca no século XIX, ela ainda era peça essencial do vestuário masculino para o dia em 1880. Algumas transformações em estilo foram feitas, mas, em geral, a sobrecasaca manteve suas características principais. Dessa forma, é bem provável que d. Pedro Augusto esteja vestindo uma sobrecasaca com duplo abotoamento.

O traje de d. Pedro Augusto é acompanhado por um chapéu, conhecido como chapéu-coco, de copa arredondada e mais baixa que a da cartola. O chapéu-coco tem origens inglesas, criado pelos chapeleiros mais antigos de Londres, Lock & Co., por pedido de William Coke na década de 1840. O designer contratado, de sobrenome Bowler, teve o objetivo de criar um chapéu que fosse difícil de danificar. Para isso, o modelo foi desenhado para ter formato mais baixo e próximo à cabeça do que a cartola, além de material mais grosso, a fim de evitar rasgos. Em inglês, este chapéu possui diversas denominações, entre elas *coke* e *bowler*, devido aos nomes dos envolvidos em sua criação (LONG, 2014). Este tipo de chapéu, exemplificado nas Figuras 98 e 99, foi comum durante a década de 1880, em especial para atividades

ao ar livre durante o dia. Ainda nos dias de hoje este modelo de chapéu é comercializado em diferentes subcategorias²⁹.

Figura 98 – Ilustração de chapéu-coco, acessório masculino utilizado na década de 1880.

Fonte: Warren (1987, p. 120).

Figura 99 – Chapéu-coco, do acervo do Museu *Victoria and Albert*, datado de [ca. 1883].

Fonte: Hat ([ca. 1883]).

²⁹ Exemplos de variações do chapéu-coco em comércio podem ser encontrados na loja online Chapéu Estilo, no seguinte endereço online: <https://www.chapeueestilo.com.br/chapeu-coco>.

ANÁLISE DO TRAJE DE D. PEDRO II (D)

A Figura 100 evidencia o imperador dom Pedro II. Nesta fotografia, com sua família, d. Pedro II veste traje composto por uma sobrecasaca na altura do joelho, colete e calças, todas as peças em tom escuro. Usa uma cartola, de copa alta e abas estreitas, e porta um guarda-chuva como acessório.

Figura 100 – D. Pedro II (D) em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2018.

Segundo Araujo (2012), a sobrecasaca foi peça recorrente – e, talvez, favorita – de d. Pedro II ao longo de sua vida. O autor apresenta a preferência do imperador como parte de sua personalidade, procurando se relacionar com a imagem do povo, por meio de trajes simples. Por outro lado, Araujo (2012) não deixa de citar a ligação entre a imagem do homem vestindo sobrecasaca e cartola e a política: era uma aproximação dos políticos aos homens comuns, à democracia, aos ideais do povo. Portanto, vestir trajes que o descaracterizava como uma figura de elite era, para d. Pedro II, mais que uma imagem pessoal, mas, também, uma maneira de se comunicar com seus cidadãos (ARAUJO, 2012).

A Figura 101 reproduz outra fotografia feita na mesma ocasião daquela em análise. Nela, pode-se ver com mais clareza o traje do imperador: a sobrecasaca longa até a altura dos joelhos, solta no corpo, tal como a calça. Também, se vê o guarda-chuva e a cartola nas mãos. Já a Figura 102, uma fotografia de meio corpo do imperador, mostra-o com trajes civis em mais um registro, provavelmente tomado em estúdio, como uma fotografia planejada, confirmando a preferência por trajes comuns em diferentes ocasiões.

Figura 101 – Família imperial na residência dos condes d'Eu, por Irmãos Hees, Petrópolis, 1889.

Fonte: Hees (1889b). Acervo: Museu Imperial.

Figura 102 – D. Pedro II em traje civil, fotógrafo não identificado, na segunda metade do século XIX.

Fonte: D. Pedro II ([18--?]). Acervo: Museu Imperial, 2014.

Quanto à modelagem da sobrecasaca de d. Pedro II, na fotografia 4, tomou-se por base um trabalho publicado nos estudos de Italiano e Viana (2015). Na Figura 103, pode-se ver o desenho técnico e fotos do protótipo de sobrecasaca de 1890. Percebe-se pouca variação em relação ao modelo de 1860, apresentado na análise da fotografia 2. Sua modelagem é mostrada na Figura 104.

Figura 103 – À esquerda, desenho técnico de sobrecasaca de 1890, à direita, protótipo.

Fonte: Italiano e Viana (2015, p.196, 199).

Figura 104 – Diagrama de modelagem de sobrecasaca 1890.

Fonte: Italiano e Viana (2015, p. 197).

Retomando a influência inglesa no vestuário masculino brasileiro, pode-se relacionar alguns fatos, apresentados por Araujo (2012), com a popularização dos trajes em cores escuras, especificamente o preto. O autor se refere, primeiramente, à Revolução Industrial, quando as cores escuras passaram a ser priorizadas nos centros urbanos, simplesmente para esconder a fuligem, que facilmente sujava as roupas em cores claras. Esse hábito se estendeu para o vestuário masculino de um modo geral, conforme os homens do campo ou cidades menores visitavam as grandes cidades e, por imitação de um estilo de vida considerado superior, adotaram as cores escuras em seu próprio vestuário (ARAUJO, 2012).

Além desse ponto, no século XIX, acontece uma visita de d. Pedro II à Inglaterra, momento importante de sua viagem à Europa na década de 1870, quando se encontra com a rainha Vitória. Durante essa visita, Araujo (2012) comenta a

encomenda de trajes sob medida na casa Henry Poole pelo imperador, uma casa de alfaiataria de renome na Inglaterra e que prestava serviços a vários membros da aristocracia europeia, incluindo Eduardo VII, filho da rainha Vitória e que viria a ser rei após a morte da mãe.

Pode-se dizer que a simplicidade no vestir de d. Pedro II se dava no tipo de peças que utilizava, porém prezava serviços de qualidade para confeccioná-las – dado que o imperador colocou a casa Henry Poole como um dos fornecedores oficiais da Casa Imperial (ARAUJO, 2012). Identifica-se, por um lado, um antagonismo entre se vestir como um homem comum, burguês, mas com peças feitas por uma casa que presta serviços para a elite. No entanto, é compreensível a escolha, pois era, afinal, um imperador. De um modo ou de outro, é reforçada a ideia de que seus trajes eram um meio de comunicação e mensagem moral e política por parte de d. Pedro II. Além disso, estabelece, assim, uma reafirmação da relação entre o vestuário inglês e o brasileiro indo desde as cores escuras até o próprio gosto do imperador, que estabeleceu conexões com a Inglaterra em seu próprio guarda-roupa.

ANÁLISE DO TRAJE DO CONDE D'EU (E)

Conde d'Eu, esposo da princesa Isabel, destacado na Figura 105, veste um paletó escuro que se alonga até o quadril, sob ele usa um colete de abotoamento simples em tom claro e as calças são escuras, assim como o paletó. Como acessórios, usa gravata e chapéu de copa baixa e abas estreitas.

Figura 105 – Conde d'Eu (E) em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2018.

Do traje de conde d'Eu, pode-se comentar o uso do paletó em contraste com a sobrecasaca de d. Pedro II. Ainda que a sobrecasaca seja considerada um traje para o dia, outras peças surgem como alternativas para uso durante o dia, também, de maneira mais informal, como afirma Laver (1989) e Boucher (2010), citando o paletó, que já inicia seu caminho como peça do vestuário masculino do cotidiano, desde a década de 1870.

O colete foi outra peça parte constante no vestuário masculino durante o século XIX. Segundo Waugh (1968a), os coletes oitocentistas poderiam ser de abotoamento simples ou duplo. A autora acrescenta que as cores brancas ou pretas eram consideradas parte do vestuário informal nesse período. Na fotografia 4, observa-se que o conde d'Eu usa um colete de abotoamento simples, de cor branca, em conformidade com a ocasião informal, em ambiente familiar, desse registro.

Um exemplo de colete desse período pode ser visto na Figura 106, na fotografia reproduzida e, também, no desenho técnico, parte dos estudos de Italiano e Viana (2015). Apesar de este estudo ter por base um colete de 1900, a comparação é viável dadas as poucas variações desta peça no período. No desenho técnico, nota-se o

abotoamento simples, a gola e a ligeira curva apontando para baixo no centro da frente, semelhante ao usado pelo conde d'Eu. A modelagem do colete é apresentada na Figura 107.

Figura 106 – Fotografia, na qual se pode ver o colete, e desenho técnico desta peça

Fonte: Italiano e Viana (2015, p. 213).

Figura 107 – Modelagem de colete oitocentista.

Fonte: Italiano e Viana (2015, p. 214).

Na Figura 108, parte de uma sátira social publicada no periódico carioca Revista Illustrada, de 1888, é representada uma família de elite, cujos trajes podem se aproximar aos da família imperial. Analisando a peça vestida pelos homens, adota-se a nomenclatura “paletó” para definir a peça que conde d’Eu veste. Na mesma ilustração, os homens vestem colete, camisa, gravatas, chapéu-coco, cartola e bengala, todos presentes também no registro feito por Otto Hees.

Figura 108 – Ilustração de família na Rua do Ouvidor, publicada no periódico Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1888.

Fonte: Revista Illustrada (1888a, p. 8).

Outros elementos na ilustração são interessantes de considerar. Estão representados na rua do Ouvidor, endereço no qual a elite carioca da época podia buscar as novidades em vestuário. Segundo a legenda, trata-se de um “Domingo ou dia Santo” (REVISTA ILLUSTRADA, 1888a, p. 8) e, assim como o próprio periódico – além de Souza (1987) e Bierrenbach (1998, p. 177) – comenta, ressalta-se o costume de se “endomingar”, ou seja, vestir o melhor traje aos domingos. Esses dois fatos, combinados, podem indicar que são trajes para o dia e parcialmente formais.

ANÁLISE DOS TRAJES DE D. ANTÔNIO (F) E D. LUÍS (G)

A fotografia de Otto Hees retrata, também, os filhos da princesa Isabel, em pé, ao lado do conde d'Eu, está d. Pedro de Alcântara e, sentados nos degraus da escada, d. Antônio Gastão e d. Luís Maria.

A Figura 109 destaca d. Antônio (à esquerda) e d. Luís (à direita), ambos vestindo trajes basicamente iguais. Conhecido como "traje marinheiro", um tipo de vestuário infantil muito usado durante o século XIX e início do XX, é composto por uma espécie de falsa camisa listrada, como um peitilho, que é colocada por baixo do casaco. A este, são adicionadas golas largas, dobradas sobre os ombros e adornadas com um laço frontal, em cor diferente do casaco (VIANA; ITALIANO, 2016). O conjunto se completa com calção e d. Antônio veste meias longas. Ambos usam chapéus de copa média e abas estreitas.

Figura 109 – D. Antônio (F), à esquerda, e d. Luís (G), à direita, em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2018.

De acordo com Boucher (2010), o traje marinheiro, como parte do vestuário infantil, possui registros iconográficos desde o século XVIII, com origem inglesa. O autor diz que

[...] é a influência inglesa que, a partir de 1775, liberta verdadeiramente as crianças de todas as coerções até então em voga. Encontramos retratos de garotinhos em roupa de marinheiro: calça comprida e folgada abotoada sobre uma veste curta e leve (BOUCHER, 2010, p. 286).

No século XIX, acredita-se que a popularidade do traje marinheiro, no vestuário infantil, se deu pelo príncipe inglês Alberto Eduardo, por volta da metade do século. Boucher (2010) também o traz como uma referência visual para época, bem próxima dos trajes vestidos por d. Antônio e d. Luís, com peças mais folgadas, gola assentada sobre os ombros e laço de adorno no decote, como se pode ver na Figura 110.

Figura 110 – O príncipe Alberto Eduardo em traje marinheiro, 1851.

Fonte: Boucher (2010, p. 368).

Há outros registros dos filhos da princesa com o traje marinheiro, quando mais novos. Na Figura 111 são retratados d. Pedro e d. Luís, datada de cerca de 1885. Via de regra, este traje era indicado para crianças até os 8 anos de idade, aproximadamente, tendo por base as indicações de idades recomendadas pelos

próprios periódicos ao descrever os trajes infantis. Sendo quatro anos mais novo do que na fotografia em análise de Otto Hees, d. Pedro ainda utiliza o traje marinheiro.

Figura 111 – D. Pedro e d. Luís por Balduin Rohrig e Cia, [ca. 1885].

Fonte: Lago e Lago (2013, p. 158).

Outro registro fotográfico, de autoria de Alberto Henschel, datado de cerca de 1884, mostra os três filhos da princesa vestidos de marinheiro (Figura 112). O destaque desta imagem vai para o filho mais novo, d. Antônio, por volta dos três anos de idade, já com este tipo de traje, no entanto veste uma saia pregueada, de acordo com o costume da época (VIANA; ITALIANO, 2016).

Figura 112 – Retrato de conde d'Eu, princesa Isabel e seus três filhos.

Fonte: Burgi (2011, p. 27).

Na imprensa oitocentista nacional, encontram-se registros do traje marinheiro em várias edições do periódico *A Estação*. Em especial, no mesmo ano desta fotografia em análise, 1889, destacam-se, como exemplos, o traje da Figura 113 – recomendado para meninos de 4 a 6 anos – e a gola ilustrada na Figura 114 – descrita como “Golla maruja” (sic) – sendo confeccionada com duas camadas de tecido e independente do traje, presa a ele por botões no decote. As cores indicadas na descrição são branco e azul, provavelmente as mais utilizadas para esse traje.

Figura 113 – Costume para menino de 4 a 6 anos, publicado no periódico A Estação, Rio de Janeiro, 1889.

Fonte: A Estação (1889e, p. 123).

Figura 114 – Golla maruja para rapazitos, publicado no periódico A Estação, Rio de Janeiro, 1889.

Fonte: A Estação (1889f, p. 147).

[...] Golla maruja para rapazitos. – As grandes golas a maruja estão sempre tão em moda e talvez mais ainda do que no ano passado. Estas golas fazem-se sobradas, uma golla de linho cru sobre uma golla de linho azul como se pode ver pelos nossos desenhos e costume, ou simples e de fazenda riscada como os nossos modelos de hoje. A golla desenho 14 é de riscado branco e azul com gravata do mesmo tecido. A golla desenho 15 é de riscado branco e encarnado [...] Prega-se a

golla a um pé alto com casas para prendel-a atraz aos trajes (sic) (A ESTAÇÃO, 1889f, p. 147).

Viana e Italiano (2016) realizam um estudo do vestuário infantil no século XIX, no qual abordam o traje de marinheiro e seus detalhes de modelagem. Com base em peças do acervo do Museu McCord, no Canadá, algumas considerações são feitas pelos autores: o casaco é recortado nas costas e possui ajuste na cintura com cordão e com fechamento por colchetes, a gola tem construção dupla, a calça tem abertura frontal, com botões e, também, uma abertura próxima à barra e, por baixo do casaco, se usava um camisete, ou peitilho.

O traje parte do acervo do Museu McCord é mostrado na Figura 115, juntamente com detalhes de algumas peças. Nesta figura pode-se ver o casaco (ao centro e abaixo), em tom claro e com gola, sob a qual, ainda, usava-se a gola destacável (ao centro e acima). Mostra-se também, à direita, o peitilho, também em tom claro, e detalhes de seu abotoamento em um dos ombros.

Figura 115 – Traje de marinheiro completo (à esquerda) e detalhes (ao centro e à direita), parte do acervo do Museu McCord.

Fonte: Sailor Suit (1890-1900).

Figura 116 – Modelagem do traje marinheiro que pertenceu à d. Luís, datado de 1884.

Fonte: Viana e Italiano (2016, p. 61).

Evidenciando a popularidade desse traje ao longo do século XIX e início do século XX, apresenta-se ilustrações publicadas em diferentes edições do periódico A Estação. Em 1896, o periódico trouxe uma variação do traje marinheiro, ilustrada na Figura 117, seguida de sua descrição. São vistas algumas diferenças entre os trajes de marinheiro da fotografia 4, o que é perfeitamente cabível dadas as muitas variações desse tipo de traje, além de se tratar de um período posterior.

Figura 117 – Figurinos infantis, destaque para o menino que veste traje marinheiro, publicado no periódico A Estação, Rio de Janeiro, 1896.

Fonte: A Estação (1896c, p. 128).

[...] Costume: blusa, calção e barrete marujo para meninos de 9 a 11 annos. – [...] Este costume de linho não é forrado. Fazendo-se uso do molde, não se deve prestar atenção á pala é deve-se cortar a clisa inteiriça, deixando a fazenda necessária a mais para as pregas. Na parte superior, pesponta-se diversas preguinhas, simulando uma pala, a partir da gola. Pregas semelhantes na parte inferior das mangas, simulando [...] pespontadas. Fêcha-se com botões. Collarinho em pé sobre [...] cent. e cinto sobre 5. O calção deve ser abotoado no corpinho, feito conforme o molde indicado. O barrete é de cazemira branca, forrado de [...], com beira de couro, da medida da cabeça. O barrete é de forma redondo, tem 32 cent. de diâmetro e uma beira de fazenda sobre [...] cent. Fira preta e borla branca (sic) (A ESTAÇÃO, 1896c, p. 127).

Datada de 1903, a Figura 118 apresenta um traje marinheiro para meninas de 11 a 13 anos, também publicada pelo periódico A Estação. A figura também indica o uso da gola marinheiro na confecção de um casaco para meninas de 3 a 4 anos e confirma-se, assim, o uso deste traje para meninas em diferentes faixas etárias.

Figura 118 – Figurinos infantis, destaque para traje marinheiro para meninas. A Estação, Rio de Janeiro, 1903.

Fonte: A Estação (1903, p. 119).

ANÁLISE DO TRAJE DE D. PEDRO DE ALCÂNTARA (H)

D. Pedro de Alcântara, príncipe do Grão-Pará, em destaque na Figura 119, veste traje similar ao vestuário masculino adulto. Sobre uma camisa clara, usa colete e um tipo de paletó de barra levemente arredondada e abotoado pelo primeiro botão. A calça e paletó são do mesmo tom claro. Também usa um chapéu de copa baixa e arredondada, com aba estreita, e uma gravata.

Figura 119 – D. Pedro de Alcântara (H) em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2018.

Enquanto os meninos mais novos vestem o traje marinheiro, com calças curtas, d. Pedro, mais velho, usa trajes mais parecidos aos trajes de adultos, com ressalvo para cores claras, como se vê na fotografia. Em comparação, a Figura 120 apresenta duas fotografias de d. Pedro em 1883, com 8 anos – provavelmente de autoria de Marc Ferrez – nas quais veste traje infantil com características semelhantes às da fotografia 4, de 1889, na época com, aproximadamente, 14 anos. Contudo, algumas peças possuem pequenas diferenças, o que se justificaria por sua idade ou ainda por ocasião do registro.

Figura 120 – D. Pedro de Alcântara provavelmente por Marc Ferrez, Petrópolis, 1883.

Fonte: Lago e Lago (2013, p. 192).

Em ambas as fotografias, d. Pedro de Alcântara veste casaco com barra arredondada, calças da mesma cor do casaco e curtas logo abaixo do joelho, botas escuras e meia longa, cobrindo parte da perna. Como acessório, usa um chapéu com abas largas e levantadas (à esquerda) e um chapéu de formato não identificado (à direita). Na fotografia com a família imperial reunida na varanda do conde d'Eu, em análise, o comprimento da calça, o uso da gravata, a gola levantada sob a gravata, o uso do colete e as calças longas e chapéu, muito parecido com o de seu pai, já mostram d. Pedro de Alcântara com um traje muito similar ao de um adulto.

5.5 Fotografia 5: um registro do Cais Pharoux e mercado da praia do peixe na década de 1890

A fotografia é mostrada na Figura 121, sendo de autoria de Juan Gutierrez e Marc Ferrez e datada da década de 1890 (informações sobre o registro são apresentadas no Quadro 6). Esta fotografia registra o mercado da praia do peixe, na cidade do Rio de Janeiro, onde o comércio parece acontecer ao ar livre, a beira do

cais. Vê-se pessoas em movimento e uma compra e venda que acontece no momento do registro fotográfico, o que indica o caráter espontâneo dessa fotografia. O produto em comércio parece ser a banana, que se encontra em grande quantidade no chão.

Figura 121 – Cais Pharoux e mercado da praia do peixe, por Juan Gutierrez e Marc Ferrez, Rio de Janeiro, [189-].

Fonte: Gutierrez e Ferrez ([189-a]). Acervo: Museu Histórico Nacional.

Quadro 6 – Informações sobre a figura 121.

Cais Pharoux e mercado da praia do peixe	
Fotógrafo	Juan Gutierrez e Marc Ferrez
Data	[189-]
Local	Rio de Janeiro
Disponível em	http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/6270

Fonte: Adaptado de Biblioteca Nacional (2019c).

Os retratados nesta fotografia são negros, portanto, esta análise tem foco no vestuário do negro oitocentista. Sendo assim, as referências utilizadas são, em

maioria, associadas aos trajes de escravos. Pode-se considerar os trajes registrados como civis sociais e também profissionais, conforme classificação de Fausto Viana, publicada na obra de Italiano e Viana (2015).

O mercado popular da cidade do Rio de Janeiro era localizado na Praça da Marinha, onde as trocas comerciais se davam ao fundo da Baía de Guanabara, com produtos diversos como peixes, frutas e legumes. A figura dos negros era muito comum no mercado, tanto como comerciantes quanto como consumidores (LENZI, 2019; FARIAS, 2008).

Farias (2008) realiza estudo interessante de um importante momento deste mercado: a greve dos trabalhadores em 1885. Esse estudo contribui para melhor entender o ambiente no qual esta fotografia foi feita, além de identificar características sociais relevantes para a análise. A greve aconteceu a partir da inauguração de novas barracas para venda dos produtos, as quais custariam um aluguel diário de 400 réis, pago aos donos do terreno (FARIAS, 2008).

Ao tentar identificar quem eram os vendedores e mercadores, a autora destaca as figuras que compunham o cenário do mercado e seu papel no comércio que ali acontecia. Farias (2008) primeiramente apresenta os proprietários das pequenas lavouras, responsáveis por fornecer os produtos para comércio. Eram portugueses e brasileiros, que podiam ser os arrendatários das barracas no mercado – ou seja, os próprios mercadores e vendedores – ou ter representantes para fazê-lo. Além deles, a autora cita as mulheres africanas e quitandeiras, que dominavam as ruas e acrescenta que, já por volta de 1885, havia “muitos homens e mulheres crioulos, mestiços e brancos, especialmente os imigrantes portugueses” (FARIAS, 2008, [p. 8]) na mesma função.

Farias completa o cenário do mercado com ilustrações publicadas no jornal *O Mequetrefe*, de 1885, que representavam a Praça das Marinhas. Ela diz que é possível identificar:

[...] os antigos chapéus de sol (que seriam substituídos pelas polêmicas barraquinhas), cestos com legumes e frutas e uma pequena multidão que incluía fregueses (senhoras bem vestidas acompanhadas de seus maridos de fraque e cartola, empregadas domésticas, etc), pequenos lavradores (quase sempre caracterizados com cavanhaques, chapéus e pés descalços) e ainda negras quitandeiras, com seus inconfundíveis turbantes e panos da Costa (FARIAS, 2008, [p. 8]).

Com base nesse cenário, pode-se ter uma visão mais ampla de quem movimentava o mercado, registrado pelas lentes de Juan Gutierrez e Marc Ferrez na década de 1890, após o encerramento da greve a favor dos grevistas (as barracas não foram retiradas, mas não era obrigatório seu uso e aqueles que quisessem utilizá-las pagariam os 400 réis).

ANÁLISE DOS TRAJES DAS FIGURAS FEMININAS (A) E (B)

Na Figura 122, são destacadas as mulheres da fotografia 5. A mulher à esquerda, possivelmente uma vendedora de frutas, veste peças em tons claros: blusa solta no corpo, de mangas curtas, e saia franzida. Ela usa, possivelmente, um turbante – chamado por Torres (2004) de “torso” – na cabeça e, provavelmente, um pano da Costa amarrado na cintura. A mulher à direita, por sua vez, aparenta ser a consumidora. Ela veste peças em tons claros e veste blusa de mangas curtas, adornada com renda e solta no corpo, com babado em volta da barra. O comprimento da saia não chega até o chão, deixando os pés descalços à mostra. Como acessório, usa, provavelmente, um torso – ou turbante – na cabeça e uma sombrinha.

Figura 122 – Figuras femininas (A) e (B) em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2018.

A fotografia 5 em análise, é parte de uma série de registros feitos por Juan Gutierrez e Marc Ferrez. Nesta série existem outras fotografias, retratando situações diferentes no mesmo mercado. Um exemplo é reproduzido na Figura 123, que retrata mulheres com vestuário semelhante aos que aparecem na fotografia 5.

Em momento recente após a Lei Áurea de 1888, em geral, o vestuário dos ex-escravos eram trajes simples, sem muitos adornos. É possível identificar elementos de vestuário feminino em comum: a camisa solta no corpo, de mangas compridas ou na altura do cotovelo, a saia longa, franzida e volumosa, adornada próximo à barra com bordado ou babados e, em uma delas (à direita) o turbante e pano da Costa. Em todas, pode-se identificar a silhueta volumosa, efeito das peças soltas e franzidas.

Figura 123 – Recorte da fotografia “Mercado da Praia do Peixe”, por Juan Gutierrez e Marc Ferrez, Rio de Janeiro, [189-].

Fonte: Gutierrez e Ferrez ([189-b]). Acervo: Museu Histórico Nacional.

No periódico *Vida Fluminense* (1890a), encontra-se, também, traje semelhante ao das mulheres nos registros de Gutierrez e Ferrez. Em várias edições, o periódico apresenta ilustrações satirizando situações do cotidiano carioca e, em uma delas, como crítica à crise em 1890, é representada uma mulher negra fazendo compras. Seu vestuário (que se pode ver na Figura 124) consiste em um camisa larga de

mangas longas e saia ampla, deixando os pés descalços à mostra, e torso na cabeça, peças similares àquelas retratadas na fotografia 5.

Figura 124 – Sátira sobre o comércio, publicada no periódico Vida Fluminense, Rio de Janeiro, 1890.

Fonte: Vida Fluminense (1890a, p.4).

Nos estudos de Italiano e Viana (2015), sobre vestuário do século XIX, são registrados trajes de negros muito similares aos da fotografia 5. Um exemplo é mostrado na Figura 125, parte do acervo do Museu do Traje e da Moda da Fundação Instituto Feminino da Bahia, que pertenceu à Florinda Anna do Nascimento. Nesta figura, identifica-se a camisa larga com rendas na barra e nas mangas, a saia bastante volumosa e o torso completando o traje. As mulheres da fotografia 5 vestem uma variação com mangas curtas, logo, é possível que sua modelagem seja semelhante à deste modelo.

Figura 125 – Traje de Florinda Anna do Nascimento.

Fonte: Traje ([entre 1890 e 1910b]). Acervo da Fundação Instituto Feminino da Bahia.

São apresentados, na Figura 126, o desenho técnico e a modelagem da camisa desse traje, na qual se vê a construção simples e adornos resumidos às rendas adicionadas à barra e aos punhos e presos em pregas na camisa junto à gola, tanto na parte frontal quanto atrás. O volume da saia era dado por três retângulos iguais, costurados juntos, e ajustados na cintura por um cordão, passado por dentro da dobra do tecido na cintura, formando uma canaleta (ITALIANO; VIANA, 2015).

Figura 126 – Desenho técnico e modelagem de camisa do traje de Florinda Anna do Nascimento.

Fonte: Italiano e Viana (2015, p. 238, 239).

Outra peça utilizada no vestuário dos negros era a *chemise*, de construção simples, podendo ser adornada com rendas no decote e mangas (ITALIANO; VIANA, 2015). A Figura 127 ilustra um traje de crioula – “mulheres negras, livres ou forras, habitantes das cidades e que amamentavam os filhos dos brancos, limpavam suas casas e alimentavam com seus tabuleiros o comércio miúdo dos centros urbanos” (CUNHA, 2011 apud ITALIANO; VIANA, 2015)³⁰ – também de Florinda Anna do Nascimento, composto por uma blusa com a saia por cima. É provável que a peça utilizada pela mulher da esquerda, na fotografia de Gutierrez, seja um modelo de *chemise*.

³⁰ CUNHA, L. Joias de crioula. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

Figura 127 – Traje de crioula de Florinda Anna do Nascimento.

Fonte: Traje ([entre 1890 e 1910a]). Acervo: Fundação Instituto Feminino da Bahia.

A *chemise* possuía frente e costas iguais, sem ajuste no corpo. Com modelagem em linhas retas, era adicionado um pequeno pedaço de tecido em formato triangular, chamado de “taco” (ITALIANO; VIANA, 2015) para melhor conforto. Na Figura 128, é mostrado o desenho técnico dessa peça que pertenceu à Florinda Anna do Nascimento, no qual se pode ver as rendas como adornos, o taco e a saia, também adornada com renda na barra. Na mesma figura, são apresentados os moldes desenvolvidos pelos autores, confirmando a modelagem simples do traje de crioula (ITALIANO; VIANA, 2015).

Dentre os materiais utilizados para a confecção de trajes para escravas, Peixoto³¹ (apud ITALIANO; VIANA, 2015) cita algodões de baixa qualidade, a chita, riscado ou zuarte para as saias e cassa grossa para camisa. As escravas de famílias mais ricas, por outro lado, utilizavam tecidos melhores, como sedas, veludos, filós e musselina.

³¹ PEIXOTO, A. L. U. (org.). *Museu do Traje e do Têxtil*. Salvador: Fundação Instituto Feminino da Bahia, 2003.

Figura 128 – Desenho técnico e modelagem de traje de crioula de Florinda Anna do Nascimento.

Fonte: Italiano e Viana (2015, p. 237).

Um elemento bastante característico, parte de traje de mulheres negras, é o pano da Costa, possivelmente usado pela mulher à esquerda na fotografia 5. Essa peça tem origens africanas e de uso em diferentes regiões da África como Costa do Marfim, Gana, Nigéria, Congo, Benin e Senegal. Chegando ao Brasil, trazido pelos negros desde os tempos da colonização, o pano da Costa se tornou parte, também, do traje de crioulas no Brasil (PANO, 2009). A ele são atribuídas funções estéticas, funcionais e religiosas, até os dias atuais utilizado como símbolo. O pano da Costa reflete elementos culturais africanos, além de ter importância religiosa no Candomblé, representando Orixás por meio de cores e insígnias, e determinar hierarquia religiosa, dependendo de como é utilizado (PANO, 2009).

De acordo com Torres (2004), os panos da Costa podiam ser usados de diversas maneiras e ocasiões. Dentre elas, a autora apresenta o uso sobre o ombro

Figura 130 – Litografia de gravura "Venda no Recife" por Johann Moritz Rugendas, 1835.

Fonte: Rugendas (1835).

A confecção dessa peça se dá em teares manuais, com fios de algodão, seda ou ráfia (palha da Costa) (PANO, 2009; TORRES, 2004), sua estrutura é, basicamente, composta

[...] de tiras, geralmente estreitas com aproximadamente 15cm de largura, “pregadas” uma às outras, compõem a peça que, geralmente, mede em torno de 1,70m e 2m de comprimento por 0,94m a 1,20m, respectivamente, de largura (PANO, 2009, p. 25).

Torres (2004) também comenta, brevemente, o uso do torso. Ela coloca que era de uso tão frequente que não é possível considerá-lo um acessório do traje. A Figura 131 ilustra as muitas maneiras de usar essa peça e, ressalta, que “a contribuição individual parece representar, no arranjo do torso, papel importante” (TORRES, 2004, p. 441). Ainda de acordo com Torres (2004), o torso poderia ser utilizado como amortecimento ao carregar objetos sobre a cabeça. A ilustração de

número 1 se assemelha ao torso usado pela mulher à direita da fotografia 5 em análise, já a ilustração de número 21 é similar ao torso da mulher à esquerda.

Figura 131 – Maneiras de usar o torso.

Fonte: Torres (2004, p. 454, 455).

ANÁLISE DO TRAJE DAS FIGURAS MASCULINAS (C) e (D)

Na Figura 132, pode-se ver dois homens de trajes simples e semelhantes: camisas de mangas compridas em cor clara, colocadas por dentro das calças – no homem à esquerda, em tom escuro e, no homem à direita, em tom claro. Nota-se que o que está à esquerda usa sapatos, já o homem à direita anda descalço. Ambos usam chapéus escuros – no homem à esquerda, de copa média, com abas estreitas viradas para cima nas laterais e, no homem à direita, possui copa arredondada (provavelmente um modelo de chapéu-coco) e abas largas. Os trajes podem ser considerados informais.

Figura 132 – Figuras masculinas (C) e (D) em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2018.

Em outro registro desse mercado, também parte da mesma série de fotografias do mercado feitas por Juan Gutierrez e Marc Ferrez – reproduzido em recorte na Figura 133 – são vistas figuras masculinas com trajes que caracterizam o vestuário mais simples. Dois homens em primeiro plano – um deles à esquerda, caminhando com um cesto apoiado na cabeça, e o outro à direita, parado ao lado de uma parede – vestem as mesmas peças que os homens em destaque na fotografia em análise: a camisa de manga comprida e larga, por dentro da calça escura e solta no corpo. O que está à direita usa sapatos e ambos possuem o mesmo tipo de chapéu como acessório, de copa média e abas largas. Outro exemplo de vestuário dos negros da época, bastante similar ao dos homens retratados na fotografia 5, é vista no homem negro jogando capoeira na Figura 134 em ilustração da Revista Ilustrada sob o título de “Cousas da Semana”, retratando episódios que aconteciam no cotidiano carioca.

Figura 133 – Recorte da fotografia Mercado da Praia do Peixe, por Juan Gutierrez e Marc Ferrez, [189-].

Fonte: Gutierrez e Ferrez ([189-c]). Acervo: Museu Histórico Nacional.

Figura 134 – Ilustração sobre "Cousas da Semana", publicada no periódico Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1890.

Fonte: Revista Illustrada (1890, p. 4).

Segundo Wissenbach (1998), ao escravo era proibido o uso de sapatos. Em relação aos negros que aparecem nas fotografias apresentadas, usando sapatos, a autora exemplifica tal situação comentando que, pela posse de uma peça aparentemente simples, o negro liberto procurava se alocar em uma melhor posição

social: com a pouca economia que tinha, comprava um par de sapatos que, porém, era insuficiente para, de fato, incluí-los socialmente.

A autora apresenta um curioso fato presenciado pelo francês L. Gaffre – autor de *Visions du Brésil* – ao entrevistar uma ex-escrava, já no início do século XIX: ele notou um par de sapatos usado como objeto de decoração na casa. Ainda que estranho, este detalhe é compreensível no contexto social, uma vez que, banidos do uso do sapato por tanto tempo, os pés não são acostumados a usá-los. Porém, conforme Wissenbach (1998), isso não é um empecilho para que sejam descartados como uma peça que dá ao negro uma confirmação de sua condição de livre: deve ser evidenciado, como decoração em casa, ou levado à mão quando caminhavam descalço nas ruas.

O autor amplia a discussão sobre a busca dos libertos por uma adequação social como permeada por diversos fatores, desde a região do país, situação econômica, população de negros por região até disputa de mercado de trabalho (WISSENBACH, 1998). Neste estudo, acrescenta-se a possibilidade de considerar o próprio vestuário como um modo de alcançar uma adequação social, ainda que no sentido de uma realização pessoal, como exemplificado pela autora – e comentado anteriormente – em relação aos sapatos.

Este cenário pós Lei Áurea foi abordado, também, pelo periódico Revista Ilustrada, de 1888. Na Figura 135, pode-se destacar essa questão do uso dos sapatos, além dos trajes formais usados pelos negros, até então, próprios de seus senhores. A legenda dessa ilustração expressa uma crítica sobre a relação entre liberdade e vestimenta e, consequentemente, entre o negro e sua liberdade: “Liberdade é muito bom, mas cria callos que é o diabo”, “Fiquei com o corpo livre, mas estou com os pés no cativeiro!” (sic) (REVISTA ILLUSTRADA, 1888, p. 8).

Figura 135 – A realidade dos negros pós abolição da escravatura, publicada no periódico Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, 1888.

Fonte: Revista Ilustrada (1888b, p. 8).

Assim, de acordo com o momento histórico, pós abolição da escravatura, esta fotografia de Juan Gutierrez e Marc Ferrez contém informações não apenas sobre a paisagem do mercado – que foi, provavelmente, o principal objetivo desse registro – mas traz, também, detalhes do cotidiano da cidade.

5.6 Fotografia 6: uma cena popular na rua Paulo Barbosa em 1897

A fotografia é apresentada na Figura 136, sendo de autoria de Henrique Kopke Junior e datada de 1897 (informações sobre o registro são apresentadas no Quadro 7). Ela retrata uma manifestação popular em frente à casa de José Tomás de Porciúncula, ex-presidente do estado do Rio de Janeiro, que recém chegava de uma viagem ao exterior (MUSEU IMPERIAL, 2014d). Em uma rua de terra, enfeitada com bandeiras, os homens são a maioria do público, enquanto se pode ver apenas duas mulheres nesse registro. A partir do título da fotografia e a sensação de espontaneidade que a imagem remete, pode-se categorizar o vestuário retratado como trajes do cotidiano, ou, ainda, civis sociais (ITALIANO; VIANA, 2015).

Figura 136 – Manifestação popular na rua Paulo Barbosa, por Henrique Kopke Junior, Petrópolis, 1897.

Fonte: Kopke Junior (1897). Acervo: Museu Imperial.

Quadro 7 – Informações sobre a figura 136.

Manifestação popular na rua Paulo Barbosa	
Fotógrafo	Henrique Kopke Junior
Data	1897
Local	Petrópolis
Disponível em	http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/3477

Fonte: Adaptado de Museu Imperial (2014d).

ANÁLISE DO TRAJE DA FIGURA FEMININA (A)

Com base na bibliografia consultada para este estudo, pode-se dizer que alguns elementos deste traje, como a ampla manga e a saia franzida, são característicos do vestuário feminino do final da década de 1890. Na Figura 137, vê-se o corpinho de gola alta e cor clara, justo na cintura, as mangas amplas e bufantes até o cotovelo – que remetem às mangas *gigots* da década de 1830 – se tornam justas no braço e assim se prolongam até o punho. As saias nesse período já não possuem grande volume como nas décadas anteriores, porém o franzido que se observa causa um volume que não permite descrevê-la como totalmente reta, além de contar com, possivelmente, anquinha para armá-la no quadril.

Figura 137 – Figura feminina (A) em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2019.

No periódico *A Estação* encontram-se diversos modelos de corpinhos com essa manga ampla no braço e justa no antebraço e punho. Pode-se identificar uma pluralidade de tipos e tamanhos dessas mangas, de acordo com a ocasião social de uso do traje. A Figura 138 ilustra trajes femininos publicados por *A Estação*, em uma edição de 1896, à esquerda, e trajes publicados em uma edição de 1897, à direita. Percebe-se que as mangas sofreram transformações em sua amplitude, sendo muito mais amplas em 1896 do que no ano seguinte, além da diferença de localização da amplitude, quando em 1897 se concentra mais na região dos ombros.

Figura 138 – Ilustrações de trajes femininos, com destaque para as mangas amplas, publicadas no periódico A Estação, Rio de Janeiro, 1896 e 1897.

Fonte: A Estação (1896b, p. 89), A Estação (1897, p. 140, 141).

Arnold (1972b) realiza um estudo de modelagem de trajes deste período e traz a ilustração de um traje para o dia (Figura 139) datado de 1895, baseada em uma peça do *The Gallery of English Costume*. A autora indica que o modelo é feito em tafetá com detalhes em veludo (ARNOLD, 1972b). No desenho que mostra a parte interna do corpinho, é possível identificar outros detalhes de modelagem e de construção do traje da década de 1890. Vê-se o corpinho curto, com ajuste por duas grandes pences frontais e recortes nas laterais e na parte das costas, o que confere um bom ajuste no corpo, bastante similar à fotografia 6. Na parte das costas também identifica-se o uso de barbatanas, a fim de manter a forma e postura da mulher que o vestisse. Ainda que parcialmente visível na fotografia em análise, outro elemento do diagrama, característico do período, é a gola alta e fechada, confeccionada com entretela (ARNOLD, 1972b). Ressalta-se também a tira de tecido que é costurada na parte interna das costas e envolve a cintura, sendo presa na parte frontal, sua função é, também, proporcionar ajuste e manter as costas do corpinho bem justa no corpo.

Figura 139 – Traje para o dia de 1895, baseado em peça do *The Gallery of English Costume*.

Fonte: Arnold (1972, p. 46).

Este traje, analisado por Janet Arnold, é hoje parte do acervo da *Manchester Art Gallery*, no Reino Unido. Fotografias do modelo podem ser vistas na Figura 140. Apesar de não ser possível ver a parte frontal do vestido na fotografia 6, pode-se dizer que, em linhas gerais, os dois trajes são bastante similares.

Figura 140 – Traje feminino da década de 1890, parte do acervo da *Manchester Art Gallery*.

Fonte: Dress ([entre 1895 e 1896]).

Dada a similaridade dos trajes, a modelagem apresentada por Arnold (1972b), na Figura 141, pode ser usada como referência. A figura reproduz o diagrama de moldes desenvolvidos pela autora, no qual se percebe bastante volume no molde da manga. O destaque fica para a ampla manga externa, forrada, que, ao ser franzida, é costurada à uma manga interna mais ajustada ao braço. A parte interna provê sustentação e se alonga até o punho, formando a parte do antebraço similar ao que se vê na fotografia 6. Arnold (1972b) indica, também, o uso de papel na confecção da manga, para propiciar maior rigidez.

Figura 141 – Diagrama de moldes do traje para o dia de 1895.

Fonte: Arnold (1972b, p. 47).

Segundo Maia (1907, p. 80), autor português do livro “Tratado elementar de risco e corte de roupa”, do início do século XX, essa manga é denominada manga balão, dizendo que “esta manga faz-se em duas partes, que se cortam separadamente a saber: uma manga simples [...] e um entufado para a parte superior”. Essa descrição está em conformidade com a modelagem apresentada por Arnold (1972b). Maia (1907) mostra a modelagem – Figura 142 – tanto da manga simples (à esquerda), que

forma a base da manga balão, quanto da parte superior (à direita) franzida que dá volume.

Figura 142 – Modelagem das partes superior e inferior da manga balão.

Fonte: Maia (1907, p. 42, 81).

Os detalhes internos do corpinho, como as barbatanas e a tira de tecido interna para ajuste, podem ser vistos na análise da fotografia 8, apresentada na seção 5.8.

Segundo Arnold (1972b), a saia na década de 1890 possui parte frontal e lateral caindo de modo suave sobre a cintura e quadril, enquanto a parte traseira possui franzido ao centro. Ela é confeccionada em partes, uma “saia de panos”. No modelo do traje mostrado na Figura 139, a autora destaca o uso de elásticos nas partes que compõe o traseiro – apresentados na Figura 143 – a fim de manter as pregas no lugar. Um modelo dessa saia, frente e traseiro, pode ser visto na Figura 144, publicada pelo periódico A Estação, em 1896.

Figura 145 – Figura infantil (B) em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2019.

Viana e Italiano (2016), em seus estudos a respeito do vestuário infantil no século XIX, apresentam atividades que faziam parte da vida da criança oitocentista. Segundo os autores, as crianças brincavam, poderiam ir à escola ou receber educação em casa pela professora e, também, podiam trabalhar realizando diferentes trabalhos, dependendo de sua situação social. No período da escravidão, por exemplo, as crianças começavam a trabalhar aos 7 anos e, ao final do século encontravam-se crianças nas ruas atuando como entregadores, vendedores ou engraxates (LONZA³², 2005 apud VIANA; ITALIANO, 2016).

No periódico *Semana Illustrada*, em edição de 1899, há uma ilustração de título “Comercio Ambulante”, reproduzida na Figura 146, na qual se encontra um homem adulto vendendo frutas. Embora não seja uma criança, há semelhança no tipo de objetos que este homem e o menino retratado carregam: o cesto – com frutas, no caso do homem – e a vara apoiada aos ombros para carregá-lo. Portanto, não se descarta

³² LONZA, F. *História do uniforme escolar no Brasil*. São Paulo: Ímpar Produções, 2005.

a possibilidade de que o menino da fotografia poderia estar trabalhando como entregador ou vendedor.

Figura 146 – Comercio ambulante, ilustração publicada no periódico Semana Illustrada, Rio de Janeiro, 1899.

Fonte: Semana Illustrada (1899, p. 8).

Com base nas buscas realizadas nos periódicos, nota-se que o vestuário infantil masculino é, em geral, mais constante do que o vestuário adulto, no que se refere a mudanças. Ao longo de várias décadas do século XIX, ao se analisar diversas edições dos periódicos nacionais, são identificadas referências ao traje utilizado pelo menino desta fotografia, uma alternativa ao traje marinheiro apresentado na análise da fotografia 4.

Em uma edição de 1889 do periódico A Estação, encontra-se uma ilustração descrita como conjunto de calças, colete e jaqueta, apropriado para meninos entre 8 e 10 anos de idade, como mostrado na Figura 147. A jaqueta de abotoamento duplo se assemelha muito à da fotografia 6, ainda que não seja possível ver com clareza como é feito o abotoamento desta. As calças na altura do joelho, com abertura lateral, também são similares às da fotografia em análise.

Figura 147 – Costume (calças, colete e jaqueta) para menino de 8 a 10 anos. Ilustração publicada no periódico A Estação, 1889, Rio de Janeiro.

Fonte: A Estação (1889c, p. 80).

Como complemento, são apresentadas ilustrações publicadas no periódico A Estação do início da década de 1891, com variações desse mesmo modelo de traje infantil. Na Figura 148, à esquerda, a jaqueta, indicada para meninos de 7 a 9 anos, tem abotoamento simples e é ligeiramente mais curta. O menino carrega consigo um chapéu, muito provavelmente do mesmo modelo daquele registrado na fotografia 6. Na ilustração à direita, o traje é indicado para meninos de 5 a 7 anos e tem abotoamento duplo. Em ambas as ilustrações as calças são na altura do joelho.

Figura 148 – Ilustrações de trajes para meninos, publicadas no periódico A Estação, Rio de Janeiro, 1891.

Fonte: A Estação (1891b, p. 10), A Estação (1891a, p. 95).

Maia (1907) apresenta descrição e modelagem de traje infantil masculino no início do século XIX. Com subtítulo “Vestuario para rapazes”, o autor descreve que “nas primeiras edades, os fatos dos rapazes são iguais aos das meninas, porem depois começam a diferencar-se. Os tipos mais vulgares d’estes vestuários são, o fato à maruja com calções, a bluzo com calções e o cazaco também com calções” (sic) (MAIA, 1907, p. 148, 149).

O autor mostra um diagrama de traje infantil masculino “à maruja” – ou marinheiro – contudo, o casaco que é apresentado se assemelha, também, àquele usado pelo menino na fotografia 6, com abotoamento transpassado (Figura 149). Uma diferença é percebida na gola que, apesar de não ser claramente visível na fotografia, que, aparentemente, não corresponde ao conjunto de gola e laço no estilo marinheiro, tal qual ao apresentado na análise da fotografia 4.

Figura 149 – Ilustração de traje masculino infantil.

Fonte: Maia (1907, p. 148).

A modelagem apresentada por Maia (1907, p. 149), do “corpo de blusa e casaco para menino”, pode ser usado como base para modelagem do casaco do menino da fotografia 6. Na Figura 150, à direita, pode-se ver o molde com corpo alongado, com características bastante similares às do paletó masculino atual. À esquerda, é mostrado um molde de manga para trajes de adultos, que o autor indica, também, para a confecção do casaco infantil.

Figura 150 – Modelagem de manga, corpo de blusa e casaco para meninos.

Fonte: Maia (1907, p. 109, 149).

Sobre a calça, são apresentadas algumas possibilidades de modelagens, uma vez que não se pode ver com clareza se a calça do menino, na fotografia 6, possui abotoamento lateral ou não. Porém, pode-se identificar o comprimento da calça logo abaixo do joelho.

Na Figura 151, é mostrado desenho técnico de um modelo de calça sem abotoamento lateral, com modelagem proposta por Viana e Italiano (2016) para um traje masculino infantil datado das décadas de 1860 e 1870. Na Figura 152, retoma-se a modelagem da calça parte do traje de marinheiro – já apresentada na análise da fotografia 4 – elaborada pelos mesmos autores. Na Figura 153, Maia (1907) mostra a modelagem de um “calção” infantil, dizendo que “pode querer-se o calção passando abaixo do joelho e nesse caso prolongam-se as linhas AC e BD nas figuras 81 e 82 até atingirem o comprimento desejado” (sic) (MAIA, 1907, p. 154) e

[...] Na parte de cima da linha trazeira dos calções, a uns 4^o abaixo do bordo superior, deve colocar-se, do lado esquerdo, uma ponta com uma fivela e, do lado direito, uma simples ponta para poder restringir convenientemente a amplidão da cintura. Os bordos inferiores das pernas dos calções podem ajustar-se às pernas do menino por meio de funéos³³ com elasticos com cazas e botões. O bordo superior deve

³³ Provavelmente um tipo de canaleta, com base na descrição como um todo.

ser guarnecido com um cozo estreito e cortado no sentido da oréla (sic)
(MAIA, 1907, p. 156).

Figura 151 – Desenho técnico e modelagem de calça masculina infantil, décadas de 1860 e 1870.

Fonte: Viana e Italiano (2016, p.48, 49).

Figura 152 – Modelagem de calça parte do traje de marinheiro, com abotoamento lateral.

Fonte: Viana e Italiano (2016, p. 61).

Figura 153 – Modelagem de calça infantil do início do século XX.

Fonte: Maia (1907, p. 154).

5.7 Fotografia 7: um passeio de bicicleta pelo Rio de Janeiro em 1897

A fotografia é mostrada na Figura 154, sendo de autoria anônima e datada de 1897 (informações sobre o registro são apresentadas no Quadro 8). São registrados três ciclistas – dois homens e uma mulher – no Rio de Janeiro, em frente ao Hotel do Comércio. É uma imagem bastante interessante, por um lado pelo próprio registro do movimento, somente possível depois do desenvolvimento de técnicas fotográficas que diminuiriam o tempo de abertura para capturar a imagem – duas ou três décadas antes essa tentativa de fotografia seria frustrada e como resultado haveria borrões no lugar dos ciclistas – e, por outro lado, pelo impacto das práticas esportivas no vestuário e na moda, influenciando transformações no modo de vestir, principalmente feminino, nos séculos XIX e XX (LAVIER, 1989). Os trajes retratados são classificados, segundo Italiano e Viana (2015), como trajes esportivos.

Figura 154 – Ciclistas veranistas, em frente ao antigo Hotel do Comércio, fotografia anônimo, Rio de Janeiro, 1897.

Fonte: Ciclistas (1897). Acervo: Museu Imperial.

Quadro 8 – Informações sobre a figura 154.

Ciclistas veranistas, em frente ao antigo Hotel do Comércio	
Fotógrafo	Anônimo
Data	1897
Local	Rio de Janeiro
Disponível em	http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/6837

Fonte: Adaptado de Museu Imperial (2014c)

O alemão Karl von Drais é considerado o criador da “draisiana”, por volta de em 1817 (HADLAND; LESSING, 2014), versão mais próxima do que hoje é chamada de bicicleta. Após patenteá-la em diversas cidades europeias, ela passou a ser

modificada a fim de melhorar o conforto e desempenho dos usuários. A primeira intenção de Drais com a draisiana era substituir o uso dos cavalos como meio de transporte e proporcionar maior velocidade em deslocamento (HADLAND; LESSING, 2014). Contudo, segundo Hadland e Lessing (2014), são encontrados registros de seu uso para lazer na Inglaterra já por volta de 1837.

Na França, o periódico *La France Velocipédique Illustrée* publicava notícias de corridas que aconteciam no país e em outras cidades pelo mundo, destacando os ciclistas mais velozes e comentando tópicos como dicas para treino, saúde, alimentação e vestuário. No Brasil, o periódico paulista *A Bicycleta* teve objetivo semelhante, mas, infelizmente, são poucos números que estão disponíveis para consulta atualmente.

ANÁLISE DO TRAJE DA FIGURA FEMININA (A)

A mulher, destacada na Figura 155, veste um traje para ciclismo que consiste em um corpinho ajustado com mangas amplas, características da década de 1890. Em vez de uma saia, ela veste uma calça larga bifurcada e, como acessórios, um cinto e chapéu baixo de aba estreita.

Figura 155 – Figura feminina (A) em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2018.

O corpinho é, aparentemente, um modelo ajustado com gola alta e mangas amplas, do tipo presunto, bastante característico do vestuário feminino da década de 1890. Mais detalhes dessa peça serão discutidos na análise da fotografia 8, apresentada na seção 5.8.

A Figura 156 ilustra um modelo de calça chamada *bloomer*, que teve sua trajetória iniciada na década de 1850, quando a norte americana Mrs. Bloomer tentou incorporar no vestuário feminino um tipo de calça larga até o tornozelo, mas não foi bem aceita perante a preocupação dos homens de que as mulheres adotassem uma peça do vestuário masculino (LAVÉ, 1989). No final do século XIX, esse modelo foi readaptado para a prática do ciclismo, segundo Laver (1989, p. 184) “Mrs Bloomer teve de esperar quase cinquenta anos para se vingar com a adoção das *bloomers* para a prática do ciclismo”.

Figura 156 – Mrs. Amelia Bloomer vestindo calça de sua criação, [ca. 1850].

Fonte: Laver (1989, p. 182).

A popularidade da bicicleta, então, trouxe o inevitável: um traje bifurcado para as mulheres. Criaram-se “saías divididas”, além de aumentar o uso das *bloomers* e, o que os homens evitaram cerca de quarenta anos antes, a apropriação de elementos do vestuário masculino pelas mulheres, para a prática esportiva, estava acontecendo:

[...] quando as mulheres iam realizar atividades ao ar livre, elas insistiam em usar os chapéus e os colarinhos masculinos brancos e altos. As roupas esportivas femininas eram em geral pesadas, feitas de tecido rústico ou tweed, sendo as cores normalmente escuras (LAVER, 1989, p. 209).

Em contexto internacional, na França, o periódico *La France Vélocipédique Illustrée* dedicou espaço para uma coluna sobre trajes feminino para ciclismo. Em uma das publicações comenta os *corsets* e a preocupação com sua interferência na mobilidade e desempenho da ciclista. Discute-se o uso do chamado “*Corset-Vélo*”, criado por Madame Eugénie Salignat para praticantes de ciclismo. Esse “*corset*”, muito elegante, é feito de forma a permitir maior liberdade aos movimentos do corpo e para sua confecção pede apenas 3 medidas: medida da cintura, topo e base tiradas de um

outro *corset*” (LA FRANCE VÉLOCIPÉDIQUE ILLUSTRÉE, 1891b, p. 6, tradução nossa).

Na Inglaterra, o periódico *The Cycle and Motor World* comenta três diferentes trajes femininos de ciclismo vistos em Paris, vestidos por mulheres que eram referências na sociedade da época. Dá-se destaque, nesta análise, ao que escreve Celeste, que assina o artigo, sobre o traje de Mlle. Duboulay – com fotografia publicada no mesmo artigo e reproduzida na Figura 157 – afirmando que era “um dos mais lindos trajes que vi recentemente” (THE CYCLE AND MOTOR WORLD, 1897, p. 408, tradução nossa). Ela o descreve como feito de veludo cotelê, com calça de modelagem estreita, se alongando abaixo dos joelhos e com o excesso distribuído em pregas na cintura. O casaco era ajustado, aberto e com gola assentada, vestido sobre a camisa de linho branco. Celeste menciona, também, a gravata borboleta em nó marinheiro, sapatos e meia preta, “completando um traje bem ajustado tanto nos requerimentos do esporte quanto na graciosa figura da encantadora moça” (THE CYCLE AND MOTOR WORLD, 1897, p. 408, tradução nossa).

Figura 157 – Mlle. Duboulay, fotografia publicada no periódico *The Cycle and Motor World*, Londres, 1897.

Fonte: *The Cycle and Motor World* (1897, p. 408).

No Brasil, encontra-se um texto direcionado às ciclistas no periódico *A Bicycleta*, em 1896, sobre o traje adequado para o esporte e sua construção, reproduzido na Figura 158. A *jupe-pantalon* mencionada é justamente uma saia

bifurcada, ou, na tradução literal do francês, uma “saia-calça”. Nota-se, portanto, as diferentes nomenclaturas para um mesmo tipo de peça. Também é mencionado o cinto, usado para manter as pregas da blusa no lugar, ligando-a à calça. Esta descrição é relevante para este estudo, uma vez que condiz perfeitamente com a fotografia em questão, bem como com o traje apresentado na Figura 157.

Figura 158 – Coluna sobre vestuário para mulheres ciclistas, publicada no periódico A Bicycleta, em 1896.

Fonte: A Bicycleta (1896, p. 75).

A descrição detalhada da construção das peças, em especial da saia-calça, é muito interessante. Conforme o texto do periódico,

[...] Nova saia-calça. São duas espécies de saias forma de sino, bem largas, cortadas na direção do fio na frente e atrás, a ourela por baixo. Estas duas saias são independentes uma da outra até o entre pernas, onde elas se unem como uma calça comum. Bainha falsa interior de 50 centímetros de altura, fixa embaixo da saia costurada com esta última a uma altura de 20 centímetros da extremidade. A partir da costura esta bainha falsa fica independente, a largura no topo é apertada por um elástico no qual se passa a perna. Esta saia fecha-se na frente por meio de um transpasse abotoado. Ela é justa na

cintura, exceto atrás e na frente onde se formam duas pregas caídas ao meio para ocultar a costura e o fechamento. Corset – blusa formando três pregas redondas na frente e nas costas preso na cintura por um cinto de couro branco. Fivela de prata velha. Manga de uma peça não muito larga. Gravata de musseline de seda creme bordada. Chapéu de palha pardo-avermelhada cercado de uma fita de cetim. Pluma fantasia ao lado. Meias e sapatos pretos. Metragem: 4m. 50 vigogne e 1m. 20 para a saia-calça e 2m. para o corset (A BICYCLETA, 1896, p. 75, tradução nossa).

Ao descrevê-la como “duas saias independentes” (A BICYCLETA, 1896, p. 75) – unidas no entre pernas, como uma calça comum, com pregas frontais e traseiras pensadas para esconder o fechamento por botões – sustenta-se a importância e necessidade em caracterizar a peça como saia e não como calça, a fim de mascarar a apropriação de elementos do vestuário masculino pelas mulheres. Essa construção da prega traseira pode ser bem observada na Figura 159, publicada no periódico A Estação, em 1897. Nota-se a prega que permite a mobilidade para pedalar, ficando ligeiramente aberta, e pode-se imaginar o tecido fechado, quando a mulher não estivesse praticando o esporte, como apenas uma prega na parte traseira da saia.

Figura 159 – Ilustração de traje para ciclismo, vista traseira, publicado no periódico A Estação, Rio de Janeiro, 1897.

Fonte: A Estação (1897a, p. 68).

O chapéu de copa baixa e reta, e de abas estreitas, ilustrado nessa figura é, também, similar ao usado pela mulher na fotografia 7. Na edição 15, também de 1897, do periódico A Estação, é possível encontrar esse modelo de chapéu, apresentado na

Figura 160. Além das ilustrações de vestuário para ciclismo, é feita descrição detalhada de seus materiais, construção e uso:

[...] Costume com calças largas para cyclista. – Este modelo de calças é mais commodo do que as calças-saia para excursões no campo porque assentaõ melhor. O modelo é de mohair azul escuro. As calças são feitas em duas partes cortadas em serpentina, tendo 2 m. 35 cent. de roda. Cada metade é justa na ourela com costuras e pregas e na parte inferior com botões e casas. Não se deve fixar as ourelas adeante sobre 25 cent. de comprimento; prega-se bainhas postiças enviesadas, tiras postiças para fêchar e uma algibeira á direita. A véstia curta é forrada de metim com escossia nas costas e nas ourelas. A manga é lisa; guarnece-se com galão de lã, trançado. Camisinha de zéphir com grande colarinho deitado e gravata preta, fixa por um alfinete de luxo. O cinto é de couro escuro. Chapéo redondo, pequeno, de palha com fita. Meias adequadas á blusa e botas de couro amarelo (sic) (A ESTAÇÃO, 1897b, p. 116).

Figura 160 – Costume com calças largas para cyclista, publicado no periódico A Estação, Rio de Janeiro, 1897.

Fonte: A Estação (1897b, p. 116).

Ainda em 1897, na edição 21 de A Estação, encontra-se duas ilustrações com a mesma descrição de traje para ciclismo. Na Figura 161, à esquerda, são vistas luvas de ciclismo e um diferente tipo de chapéu, semelhante a uma boina. Destaca-se, ainda, a inspiração no vestuário masculino, principalmente pela gola e gravata

compondo o traje. À direita vê-se um “vestido-capa”, o qual, tal como a saia-calça comentada anteriormente, mantém a função de esconder o detalhe da calça por meio do uso de pregas, fechamento transpassado e por botões (A ESTAÇÃO, 1897d).

[...] Costume para cyclistas. Vestido, capa e barrete. – Este modelo póde substituir o costume completo para cyclista. Póde-se usal-o com umas calças estreitas, collete ou blusa, em forma de saia e de calças larga. É de cazemira, verde escuro, de forma princesa forrada somente em cima com extrafort adequado. As ourelas são sostidas por fitas pospontadas e bainhas postiças de 4 cent. De largura. O des. 35 dá o vestido-capa em forma de saia. As frentes curvas cruzão uma sobre a outra e fêchão com botões. Os panos alargando-se para traz reúnem-se por eles mesmos pela amplidão das pregas sem ser preciso fêchal-os. Obtem-se a forma de calças fêchando os botões até a fita de dentro da cintura, depois reúne-se cada metade da saia separadamente com colchêtes mecanicos. Corrediças nas ourelas inferiôres para ajustar as calças nas pernas. O barrete de tecido de lã grossa inglesa, é cortado em 8 partes pregadas n’um punho de 4 cent. De altura tendo a largura da cabeça. É fôrrado de sêda e enfeitado com uma bórta (sic) (A ESTAÇÃO, 1897d, p. 166).

Figura 161 – Ilustração de trajes para ciclismo formando uma saia para ciclista publicada no periódico A Estação, Rio de Janeiro, 1897.

Fonte: A Estação (1897d, p. 165, 166).

ANÁLISE DO TRAJE DAS FIGURAS MASCULINAS (C) e (D)

Os homens, na Figura 162, aparentam vestir peças similares. O que se vê em primeiro plano, veste um paletó do tipo *lounge jacket* em cor escura, com corte levemente arredondado na barra e abotoado. Possivelmente, usa uma camisa por baixo, em tom claro. A calça contrasta em cor com o paletó. O ciclista veste meias longas sobrepostas. O que está em segundo plano veste um paletó com barra em corte reto, provavelmente com fechamento por botões e calça no mesmo tom que o paletó. Como acessórios, ambos usam um chapéu achatado, do tipo boina, e uma gravata em tom escuro.

Figura 162 – Figuras masculinas (C) e (D) em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2018.

A *lounge jacket*, popular por volta do final do século XIX, se tornou uma peça de uso variado, em ocasião informais ou semiformais do cotidiano (WAUGH 1968a). Waugh (1968a), ao apresentar a alfaiataria que se desenvolvia quase cientificamente durante o século XIX, comenta essa peça citando seu uso para o ciclismo. A Figura

163 ilustra uma publicação do periódico *The Tailor and Cutter* de 1886, que mostra um traje para ciclismo composto por três estilos de casaco, denominados, no original, *bicycle jacket*, além de calças de comprimento logo abaixo do joelho e ajustadas nas pernas, chamadas *bicycle breeches*³⁴. No entanto, a autora complementa, com uma citação de outra edição da revista que, em 1890 “o traje para bicicleta não é mais a *patrol jacket* e as *breeches* ajustadas no joelho, em vez desses, uma *Norfolk* ou *lounge jacket* e *knickerbockers*” (WAUGH, 1968a, p. 142, tradução nossa³⁵).

Figura 163 – Traje para ciclismo, publicado no periódico *The Tailor and Cutter*, Inglaterra, 1886.

Fonte: Waugh (1968a, p. 142).

O mesmo periódico citado por Waugh (1968a) publicou um *fashion plate* de trajes masculinos para esporte, em 1892. Reproduzido na Figura 164, vê-se traje muito semelhante ao do homem registrado na fotografia em análise: a *lounge jacket*, a calça solta e com volume na região dos joelhos, meias longas e o chapéu tipo boina.

³⁴ A palavra “*breeches*”, geralmente, é traduzida como “calções”, contudo, aqui se utiliza o termo original, conforme visto na bibliografia.

³⁵ Preferiu-se, para esta análise, não traduzir as denominações de peças, de modo a evidenciar as diferentes nomenclaturas para a mesma peça.

Figura 164 – Ilustração trajes esportivos ingleses, publicada no periódico *The Tailor and Cutter*, Londres, 1892.

Fonte: Sporting Dress (1892). Acervo: Victoria and Albert Museum.

Davis (1994) também apresenta alguns modelos de *lounge jackets*, que é, aparentemente, um tipo de paletó, com modelagem muito similar aos paletós atuais. Na Figura 165, são representados dois modelos dessa peça, o primeiro de abotoamento simples – uma carreira de três botões – bolsos com abas arredondadas, como a barra do próprio paletó. O segundo possui abotoamento duplo – duas carreiras de três botões – com bolsos de abas retangulares, seguindo a barra reta da peça. Na Figura 166, são ilustrados três modelos de *lounge jackets*, como exemplo de variações do traje masculino do período.

Figura 165 – Dois modelos de *lounge jackets*, de abotoamento simples e duplo.

Fonte: Davis (1994, p. 72).

Figura 166 – Ilustrações de *lounge jackets* compondo trajes masculinos.

Fonte: Davis (1994, p. 69).

Davis (1994) também apresenta modelagem de *lounge jacket*, mostrada na Figura 167. Este modelo possui abotoamento simples e dois bolsos. É possível identificar ajustes nas laterais e no centro das costas, e uma pence que se inicia na abertura da manga, logo abaixo da axila e com seu ápice no início do bolso.

Figura 167 – Molde de um modelo de *lounge jacket* com abotoamento simples, 1870-1900.

Fonte: Davis (1994, p. 70).

Essa pence dará origem a um recorte existindo nos paletós atuais, criando uma parte lateral denominada “fianco”. A modelagem apresentada por Davis (1994) é bastante similar à do paletó atual, mostrado na Figura 168. Uma diferença interessante é que o paletó atual tem uma pence adicional na parte dianteira, que resulta em uma peça mais ajustada do que a *lounge jacket* mostrada por Davis (Figura 165) e a *bicycle jacket* mostrada por Waugh (Figura 164). Assim, a *lounge jacket* apresenta as costas ajustadas, como o paletó atual, porém a frente mantém linhas mais retas.

Figura 168 – Modelagem de paletó masculino.

Fonte: Aldrich (2006, p. 96).

São encontrados, na literatura, diferentes nomes para as calças masculinas mais comuns para o ciclismo. Davis (1994, p. 103) que as “*knickerbreeches* são também conhecidas como *knickerbockers*”, assim, independente da nomenclatura utilizada pelos diferentes autores, todos se referem ao mesmo tipo de calção para ciclismo. Ainda que a Figura 163 apresente a calça para ciclismo como *breeches*, Waugh (1968a) indica esse modelo é o mesmo utilizado no traje social masculino até, aproximadamente, a década de 1830 mas que, ao longo do século XIX, continuou sendo usada para práticas esportivas.

Na Figura 169 pode-se identificar o uso de calções para ciclismo, folgados na altura dos joelhos, e usados com meias que cobriam a parte inferior da perna. Já na Figura 170, o homem veste um modelo – chamado por Davis (1994) de *knickerbreeches* – usado com cinto, além de uma *lounge jacket* conhecida como *Norfolk jacket* que, segundo Waugh (1968a), surgiu por volta da década de 1870 e, em conformidade com a figura, possuía duas pregas na frente e duas atrás. Também nessa figura pode-se destacar a mulher vestindo uma calça *bloomer*.

Figura 169 – Ilustração de ciclista no periódico *La France Vélocipédique Illustrée*, França, 1891.

Fonte: *La France Vélocipédique Illustrée* (1891a, p. 9).

Figura 170 – Vestuário para ciclismo masculino e feminino.

Fonte: Davis (1994, p. 86).

A Figura 171 apresenta desenho (à esquerda) e modelagem (ao centro e à direita) de *knickerbreeches*, publicados por Davis (1994), no qual se vê sua construção simples, dianteiro e traseiro muito semelhantes com poucas medidas modificadas. Segundo nota do autor, há sobra de tecido na barra das pernas, que é ajustada no fechamento com uma faixa e botões, formando um “fofo”. Outro exemplo é mostrado na Figura 172, o modelo possui pregas na parte traseira e uma faixa na cintura, que também fecha por abotoamento.

Figura 171 – Desenho e modelagem de *knickerbreeches*.

Fonte: Davis (1994, p. 100, 101, 102).

Figura 172 – Ilustração de *knickerbreeches*, visão frontal e traseira.

Fonte: Davis (1994, p. 103).

O acessório visto na fotografia é um chapéu achatado, o qual Warren (1987) chama de *flat cap*, que pode ser traduzido como um tipo de boina. Modelos muito similares podem ser encontrados comercializados ainda hoje, sob a denominação “boina italiana”, bastante semelhante ao utilizado pelos homens retratados na fotografia 7. A Figura 173 apresenta, à direita, ilustração correspondente à década de 1890 e, à esquerda, modelo atual.

Figura 173 – Modelos de boina italiana (*flat cap*), referente à década de 1890 e atualmente.

Fonte: Warren (1987, p. 124) e Boina Italiana (2019).

5.8 Fotografia 8: uma ilustre senhora em Campinas por volta de 1902

A fotografia é apresentada na Figura 174, sendo de autoria anônima e datada de, aproximadamente, 1902 (informações sobre o registro são apresentadas no Quadro 9). Nela é registrada d. Emília de Paiva Meira, vestindo trajes civis sociais (ITALIANO; VIANA, 2015). Ela foi filha do senador dr. João Florentino Meira Vasconcelos e diretora do Colégio Progresso Campineiro a partir de 1902, mesmo local e ano deste registro fotográfico. Foi importante figura na área da educação, fundando a Sociedade Brasileira de Educação e Instrução de Meninas (MEIRA, 2006).

Figura 174 – D. Emilia de Paiva Meira, fotógrafo anônimo, Campinas, [ca. 1902].

Fonte: D. Emilia de Paiva Meira ([ca. 1902]). Acervo: Centro de Memória-Unicamp.

Quadro 9 – Informações sobre a figura 174.

D. Emilia de Paiva Meira	
Fotógrafo	Anônimo
Data	[ca. 1902]
Local	Campinas
Disponível em	Centro de Memória Unicamp

Fonte: Adaptado de Centro de Memória Unicamp (2004).

ANÁLISE DO TRAJE DE D. EMILIA DE PAIVA MEIRA (A)

Em destaque na Figura 175, d. Emilia veste o que é, possivelmente, um casaquinho em cor escura, com golas assentadas nos ombros, em tom claro, e com mangas amplas nos ombros, que se ajustam nos braços a partir do cotovelo até o punho. A saia aparenta não ter volume exagerado, possivelmente seguindo a forma em sino da época e possui camadas a partir da altura do joelho, adornadas nas barras com faixas de tecido.

Figura 175 – D. Emilia de Paiva Meira (A) em destaque.

Fonte: Elaborado por Beatriz Albarez de Assunção, 2018.

Esta fotografia é datada de, aproximadamente, 1902, contudo, com base nas pesquisas, especialmente em periódicos nacionais do período, encontram-se diferenças entre o vestuário tido como moda no ano em questão e o que d. Emilia veste. Frente a isto, são apresentadas duas possibilidades que justificam tal fato: a primeira, refere-se à preocupação em conservar as roupas para serem usadas por mais tempo, logo, justifica-se o uso de peças características de anos anteriores.

A segunda, refere-se ao distanciamento regional e, conseqüentemente, dificuldade de comunicação: o Rio de Janeiro, principal referência de moda e vestuário no país, estava longe de Campinas, no interior de São Paulo e as informações não eram instantâneas o suficiente para propagar e empregar modas dentre os habitantes da região. No entanto, é difícil precisar quando um modelo deixa, de fato, de ser utilizado em detrimento de moda mais atualizada. Maia (1907) apresenta, no início do século XX, em Portugal, moldes de trajes ainda bem parecidos com os utilizados durante a década de 1890, como corpinhos ajustados, saias de pano em formato de sino e mangas com grande volume na parte superior do braço.

Sendo assim, reconhece-se o traje de d. Emilia como mais característico da década de 1890, com base no volume das mangas na região dos ombros, saia de panos e cuja silhueta possui cintura bem marcada – ainda que não seja possível verificar com precisão pela fotografia.

Na Figura 176 apresentadas ilustrações publicadas no mesmo periódico, em 1898, nas quais se percebe que, no lugar de adornos de rendas ou babados, os casaquinhos possuem lapelas e golas, talvez com inspiração na alfaiataria e às vezes em tamanhos exagerados, mas sem deixar de lado as mangas volumosas, fazendo com que a parte superior do corpo ganhe em proporção, contrastando com a estreita cintura.

Figura 176 – Ilustrações de moda feminina, publicadas no periódico O Brazil Elegante, Rio de Janeiro, 1898.

Fonte: O Brazil Elegante (1898, [p. 4, p. 5]).

Laver (1989) comenta que o volume das mangas era comum até por volta da metade da década de 1890 e que, para algumas, era necessário almofadas para mantê-las armadas. O autor também cita a gola alta do corpinho, podendo ser adornada com rendas ou laços de tule para o vestuário durante o dia (LAVÉ, 1989). O periódico A Estação chama este modelo de “manga presunto”, pelo seu formato

amplo, ilustrada na Figura 177. Outro elemento característico desse período, e que complementa o visual de d. Emilia, é o cabelo que, penteado ao alto da cabeça, contribuiu para novos estilos de chapéus enormes e muito adornados para ocasiões formais, tal como visto nas mesmas figuras.

Figura 177 – Manga presunto em trajes femininos, publicados no periódico A Estação, Rio de Janeiro, 1896.

Fonte: A Estação (1896c, p. 118).

Harris (1999) estuda a modelagem de diversos trajes do período vitoriano, dentre os quais é possível encontrar elementos semelhantes aos vistos na fotografia 8. Um modelo de traje feminino, indicado para a primavera de 1894, é apresentado na Figura 178, juntamente com parte da modelagem proposta pela autora e que se completa com a Figura 179.

O casaquinho representado nessa ilustração possui pequena basque, modelada sem recorte na cintura e é ajustado com pences. O corpo do casaquinho é cortado em várias partes, sendo frente, lateral frontal, lateral costas e costas (Figura 178). A manga é formada como uma manga de duas folhas, mostradas na Figura 179, possuindo folha superior e folha inferior. Para formar a folha superior, a parte externa é bem ampla e, a parte interna é composta por uma manga mais ajustada – que funciona como forro e sustentação da manga externa. A folha inferior é formada apenas por uma parte (HARRIS, 1999). Sobre a modelagem da saia, a autora a apresenta em quatro partes, formando a saia de panos: uma parte frontal, duas laterais (direita e esquerda) e uma traseira, na qual apresenta franzidos.

Na análise da fotografia 6, foi discutido o modelo de manga chamada por Maia (1907) de “manga balão”. No entanto, o autor comenta, também, um outro modelo característico da década de 1890: a manga presunto, também citada pelo periódico *A Estação*. O desenho (à esquerda) e modelagem (à direita) dessa manga são mostrados na Figura 180. A manga presunto não possui o recorte horizontal, acima do cotovelo, como a manga balão, mas, semelhante à esta, possui uma manga interna para suporte. Mostra, portanto, grande amplitude no braço, ajustando-se do antebraço até o punho.

Figura 180 – Desenho e modelagem de manga presunto.

Fonte: Maia (1907, p. 77, 78).

A Figura 181 apresenta um corpinho da década de 1890, parte do acervo da *The John Bright Collection*, em Londres. Esta peça é descrita como confeccionada em seda, adornada com renda e estampada com flores, possui manga presunto (no original *mutton*) e, muito provavelmente, possui estruturas internas similares à peça vestida por d. Emilia. À esquerda, pode ser vista a parte frontal desse corpinho, fechada, com lapela assimétrica e adornada com rendas. A imagem à direita mostra a construção interna da peça, com barbatanas e tira interna para ajuste na cintura, muito similar à ilustração do vestido estudado por Arnold (1972b), apresentada na Figura 139, da análise da fotografia 6.

Figura 181 – Detalhes da parte interna do corpinho característico da década de 1890.

Fonte: Bodice ([189-]).

6 O VESTUÁRIO OITOCENTISTA NO BRASIL DISCUTIDO A PARTIR DOS REGISTROS FOTOGRÁFICOS

Neste item procura-se sintetizar as análises realizadas, os elementos de vestuário que se destacam e discutir questões comuns que surgiram a partir das análises quanto ao próprio estudo do vestuário e, também, em relação ao contexto sociocultural do período.

Ao longo da pesquisa por referências bibliográficas, para traçar um cenário do cotidiano paulista e carioca, foram encontrados diversos fatos, histórias e curiosidades documentados por historiadores a partir de diferentes fontes, ou ainda diretamente de registros da época, como periódicos ou memórias pessoais. A seleção das fotografias aconteceu – além do fator visual em relação ao vestuário – como uma complementação dessa ambientação do estudo sobre a vida oitocentista, de maneira a caminhar junto com a história buscando abordar diferentes grupos e ocasiões sociais.

Por sua vez, os trajes que são retratados nas imagens refletem essas duas abordagens e, assim, foram levantadas referências bibliográficas e iconográficas para uma aproximação à essa época. A partir das fotografias selecionadas, foi possível elaborar um plano para análise envolvendo fatores como a data da fotografia, indivíduos retratados e o traje vestido. Esses três pontos foram o início para estabelecer o contexto histórico-social no qual cada fotografia estava inserida, e, também, para inferir algumas proposições com base em leituras e pesquisas realizadas.

Partindo da característica de fotografia posada dos cartões de visita, decidiu-se usar os registros que não tenham sido produzidos em estúdios, a fim de realizar um levantamento do vestuário fora do ambiente de estúdio, preparado – em alguns casos – quase como uma encenação, com figurinos e cenários que poderiam ser escolhidos pelo retratado, tal como comenta Fabris (1991) acerca da teatralidade do cartão de visita oitocentista. No entanto, devido à essa escolha, percebeu-se certa escassez em referências visuais de trajes do cotidiano de pessoas de baixa posição social ou que estão distantes, geograficamente, do Rio de Janeiro, capital naquela época.

Grande parte da bibliografia sobre história do vestuário registra-o como moda, ou seja, apresenta e comenta o vestuário moderno – retomando a colocação de Lipovetsky (2009) de que a moda tem essência moderna – característica de determinados períodos. Outra questão é levantada em relação ao grande número de fontes estrangeiras nesse assunto inspirando o estilo de vida da elite.

Dessa forma, infere-se que, para alguns grupos sociais, a moda não era algo tão presente no cotidiano e suas mudanças não despertavam a urgência por novas peças de vestuário. Esses grupos correspondem às pessoas simples, cujo vestuário seguia apenas as necessidades do cotidiano, principalmente quanto ao trabalho e tipos de atividades sociais, seja no interior, nas fazendas, ou nas cidades. Eles, portanto, nem sempre seguiam a moda estrangeira, porém trajes mais homogêneos e simples quanto às peças que os compunham.

Nesse sentido, percebe-se que a maioria dos periódicos femininos oitocentistas que tratam de moda e vestuário – como *A Estação* ou *Jornal das Famílias* – ilustram e comentam a moda voltada para a elite, tendo como referência a França. No caso do vestuário masculino, não foram encontradas publicações nacionais voltadas a este assunto. Para as análises dos vestuários de grupos sociais mais simples buscou-se explorar outras publicações nacionais que não fossem necessariamente relacionadas à moda – como, por exemplo, *Semana Ilustrada* e *Vida Fluminense* – mas que pudessem conter ilustrações ou descrições de trajes semelhantes aos da parte da população que não pertencia à elite retratada nas fotografias em análise.

O VESTUÁRIO PRESENTE NAS FOTOGRAFIAS

Durante as análises dos trajes retratados nas fotografias selecionadas, realizou-se – como já mencionado neste item – o levantamento de referências para sustentar proposições e exemplificar peças e elementos do vestuário identificado. No entanto, encontrou-se dificuldade para definir uma nomenclatura para determinados elementos identificados, devido à inconsistência de denominações de peças. Este fator levou à busca de ilustrações, fotografias e textos adicionais que pudessem contribuir para elaboração de uma descrição mais minuciosa de cada traje.

Tal dificuldade foi identificada em três casos distintos. Primeiramente, foram encontrados termos estrangeiros sem tradução direta para o português, tais como

bonnet, *breeches*, *lounge jacket*, *knickerbockers* ou *knickerbreeches* e *gore*. Nesses casos, preferiu-se manter o termo no idioma estrangeiro ou foi utilizada uma tradução aproximada, acompanhada de nota de rodapé para esclarecimento do uso. Outro caso é visto, principalmente, nos periódicos femininos brasileiros: uma generalização de nomenclaturas que, em inglês ou francês, é menos recorrente. Como exemplo, pode-se citar o chapéu do tipo *bonnet*, apresentado na análise da fotografia 3: em inglês é chamado de *bonnet*, porém o periódico *Jornal das Famílias* descreve ilustrações desse mesmo modelo apenas como “chapéu”. E, como terceiro caso, tem-se o uso de um mesmo nome para peças de mesma função no vestuário, mas que possuem diferenças pontuais em modelagem, como os casos do casaco, casaquinho ou paletó feminino e, também, do paletó ou jaqueta masculina.

Uma vez esclarecido esse contexto das pesquisas por referências, pôde-se reunir em um quadro, apresentado no Apêndice A, os principais elementos do vestuário feminino, masculino e infantil oitocentista identificados nas análises das fotografias selecionadas, seguindo ordem alfabética, com breves explicações e indica as fotografias nas quais são encontrados.

OS TRAJES E SEUS ELEMENTOS EM CONTEXTO

Durante esse exercício de análises, percebeu-se uma diversidade de estilos de vestuário em determinados períodos, que por vezes é dado como bastante demarcados, particularmente no que diz respeito aos trajes da elite. Na análise da fotografia 1, por exemplo, datada de 1860, buscou-se ilustrações e descrições datadas de antes e depois do ano da fotografia, abrangendo, assim, o final dos anos 1850 até final dos anos 1860. Desse modo, foram identificadas tanto semelhanças com a década anterior – como a própria silhueta em pirâmide com as saias amplas – quanto com o final da década seguinte – como o casaco – já caminhando para o fim da silhueta característica.

Outro exemplo é o da manga pagoda e manga bispo, discutido nas fotografias 1 e 2. Ambas datadas do início de 1860, nos trajes das mulheres na fotografia 1, no Rio de Janeiro, são vistas as mangas bispo, como esperado tendo por base a pesquisa bibliográfica sobre a época. Já na fotografia 2, em São Paulo, a mulher retratada veste manga pagoda, a qual Waugh (1968b) caracteriza como muito usada

durante a década de 1850, mas que a partir de 1856 a manga bispo começa a substituí-la e esse momento de transição se estende até o início de 1860. Este fato também pode ser aplicado à fotografia 8, de d. Emilia de Paiva Meira no interior de São Paulo em 1902, vestindo traje com mangas balão, marcantes no início de 1890.

Pode-se justificar a coexistência de estilos em um mesmo período ao lembrar Freyre (2009), quando define o Brasil oitocentista como compostos de diversas regionalidades e, então, diversos “Brasis”. Contextualizando o vestuário vinculado à regionalidade – sua geografia e também costumes particulares – percebe-se, ao comparar as fotografias 1 e 2, que o novo estilo de manga, a bispo, já é usada na capital brasileira, provavelmente fruto de maior acesso à informação, seja por meio da imprensa, estrangeiros que visitavam o local, ou ainda pelo logradouro da Rua do Ouvidor e sua intensa relação com a moda francesa. Enquanto isso, na até então pequena vila de São Paulo, a manga pagoda continuava em uso.

Freyre (2009) também ressalta os costumes dos grupos sociais que pertenciam a cada região, tanto em uma relação horizontal (de grupos de mesma posição social) quanto vertical (de grupos de diferentes posições sociais). Como exemplo de grupos horizontais, pode-se comentar os costumes das elites, por exemplo. A elite de São Paulo possuía estilo de vida distinto da carioca, uma vez que o cotidiano na vila paulistana em desenvolvimento acontecia em ritmo diferente da capital do império, que se tornava cada vez mais modelo de progresso desde a chegada da corte no início do século. Nos grupos verticais, por outro lado, o autor evidencia a imitação da cultura europeia por parte da elite, que não se aplicava às camadas mais simples da sociedade (FREYRE, 2009).

Essa questão dos costumes e regionalidades sustenta a variedade de peças de vestuário em outras ocasiões de uso dependendo da posição social do indivíduo. Ela se torna mais clara quando se compara os trajes das figuras analisadas com o da família imperial em suas respectivas fotografias: observa-se nestas, a fidelidade entre o traje vestido pela elite e a moda difundida em cada época, enquanto que as outras figuras se vestem com elementos nem sempre considerados moda do momento, conferindo a fluidez da transação de estilos que aqui se comenta. Em um cenário mais amplo, pode-se dizer que a relação da capital com a moda francesa e inglesa acontecia de maneira semelhante, em que as dinâmicas sociais e culturais influenciavam diferentes costumes refletindo também em trajes distintos.

Portanto, pode-se perceber a transição gradual de estilos relacionados a posição social, região geográfica e acesso à informação. Une-se a característica estilística do vestuário com sua função e uso social, tanto como afirmação de posição social, expressão de ideais – como comenta Araujo (2012) sobre d. Pedro II – diferenciação social – como no caso dos trajes dos negros – ou ainda relacionado ao estilo vida em diferentes locais, seja um ambiente urbano – pequeno como a São Paulo da época, ou grande como o Rio de Janeiro – ou rural, no caso de fazendas e chácaras.

7 CONCLUSÕES

Ao longo de todo o processo de pesquisa, foi preciso desenvolver uma visão da realidade oitocentista para, então, entender a dinâmica sociocultural e, assim, pensar o vestuário vinculado aos costumes sociais e culturais nas regiões do Rio de Janeiro e São Paulo da época.

Uma primeira consideração feita a partir desse estudo é quanto à própria fonte de dados, a fotografia oitocentista não posada. O exercício de pesquisa e consulta de outras fontes iconográficas para complementar e exemplificar as análises feitas fez com que se percebesse a nesse tipo de registro fotográfico uma fonte de informações de trajes cotidianos que não se vê muito explorada em outros estudos sobre história do vestuário. Enquanto as fontes bibliográficas comentam a moda quase sempre ilustrada e relacionada com a elite, as fotografias do cotidiano permitem ampliar o conceito de moda para diferentes grupos sociais e fazendo surgir outras ocasiões de uso para determinadas peças e elementos

A partir disso, pode-se destacar a relação entre o vestuário, posição social e regionalidade, conforme discutido no item 6. Além de identificar diferentes peças em cada fotografias, é possível contextualizá-las no ambiente geográfico e sociocultural no qual elas são inseridas, identificando semelhanças em situações de usos e peças características de um momento histórico de acordo com publicações periódicas da época, ou ainda com as bibliografias estudadas. Contudo também foram encontradas divergências, justificadas pelos costumes e vida no Rio de Janeiro e São Paulo, tendo a referência na moda e vestuário da elite carioca, que por sua vez se inspirava na França e Inglaterra.

É importante, também, considerar as dificuldades em encontrar denominações de peças e elementos do vestuário oitocentista que sejam consistentes na bibliografia e coerentes quando cotejadas em diferentes referências, nacionais ou internacionais. Descrições e definições são essenciais para apresentar os trajes retratados e, conseqüentemente, é preciso fazê-lo com a maior precisão possível. Assim, como trabalhos futuros, acredita-se que exista uma possibilidade de estudos dessa natureza que possa auxiliar na identificação e denominação de peças do século XIX, em especial no Brasil que, por ser influenciado pela cultura europeia, também adotou termos de outros idiomas.

Por fim, a partir da organização dos elementos no quadro, apresentando no Apêndice A, contatou-se sua variedade de estilos, modelos e ocasiões, trazendo à tona, ainda, momentos de transição de modas. É comum encontrar descrições de moda que colocam determinados trajes como demarcados dentro de um intervalo de tempo fechado, como por exemplo se faz com crinolinas, “características das décadas de 1850 e 1860”. Porém, buscando suporte de iconografias e textos dos períodos analisados, pode-se perceber a importância de se considerar os momentos de transição entre modas e, conseqüentemente, a coexistência de estilos. Em paralelo, tem-se a realidade atual na qual o mesmo acontece, a transformação da moda se dá aos poucos enquanto um novo acessório, uma nova peça vai sendo inserida nos trajes pouco a pouco até se consolidar e tornar-se característica por assim dizer. Dessa forma, pode-se afirmar que é justamente a transição que movimenta a moda

Considerados esses fatores, pode-se desenhar cenas da história da indumentária no sudeste brasileiro durante a segunda metade do século XIX, com a fluidez da transformação do vestuário coexistindo em um século de tantas mudanças no Brasil.

REFERÊNCIAS

A BICYCLETA. *Semanario cyclistico illustrado*. São Paulo: Otto Hffenbächer & C., ano 1, n. 14, p. 75, 1896. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/818186/15>. Acesso em: 15 maio 2019.

A ESTAÇÃO. *Jornal illustrado para a família*. Rio de Janeiro: Livraria e Typografia Lombaerts & Comp., ano 17, n. 06, p. 44, 1888. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709816/2614>. Acesso em: 30 abr. 2019.

_____. *Jornal illustrado para a família*. Rio de Janeiro: Livraria e Typografia Lombaerts & Comp., ano 18, n. 01, p. 06, 1889a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709816/2853>. Acesso em: 30 abr. 2019.

_____. *Jornal illustrado para a família*. Rio de Janeiro: Livraria e Typografia Lombaerts & Comp., ano 18, n. 04, p. 32, 1889b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709816/2893>. Acesso em: 30 abr. 2019.

_____. *Jornal illustrado para a família*. Rio de Janeiro: Livraria e Typografia Lombaerts & Comp., ano 18, n. 10, p. 78, 1889c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709816/2967>. Acesso em: 30 abr. 2019.

_____. *Jornal illustrado para a família*. Rio de Janeiro: Livraria e Typografia Lombaerts & Comp., ano 18, n. 15, p. 113, 1889d. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709816/3024>. Acesso em: 30 abr. 2019.

_____. *Jornal illustrado para a família*. Rio de Janeiro: Livraria e Typografia Lombaerts & Comp., ano 18, n. 16, p. 123, 1889e. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709816/3039>. Acesso em: 30 abr. 2019.

_____. *Jornal illustrado para a família*. Rio de Janeiro: Livraria e Typografia Lombaerts & Comp., ano 18, n. 19, p. 147, 1889f. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709816/3076>. Acesso em: 30 abr. 2019.

_____. *Jornal illustrado para a família*. Rio de Janeiro: Livraria e Typografia Lombaerts & Comp., ano 20, n. 12, p. 95, 1891a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/709816/3600>. Acesso em: 01 maio 2019.

_____. *Jornal illustrado para a família*. Rio de Janeiro: Livraria e Typografia Lombaerts & Comp., ano 20, n. 13, p. 102, 1891b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709816/3613>. Acesso em: 01 maio 2019.

_____. *Jornal illustrado para a família*. Rio de Janeiro: Livraria e Typografia Lombaerts & Comp., ano 25, n. 12, p. 128, 1896a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/709816/5196>. Acesso em: 01 maio 2019.

_____. *Jornal ilustrado para a família*. Rio de Janeiro: Livraria e Typografia Lombaerts & Comp., ano 25, n. 15, p. 118, 1896b. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/709816/5246>. Acesso em: 01 maio 2019.

_____. *Jornal ilustrado para a família*. Rio de Janeiro: Livraria e Typografia Lombaerts & Comp., ano 25, n. 16, p. 127-128, 1896c. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/docreader/709816/5263>. Acesso em: 01 maio 2019.

_____. *Jornal ilustrado para a família*. Rio de Janeiro: Livraria e Typografia Lombaerts & Comp., ano 26, n. 09, p. 68, 1897a. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/709816/5554>. Acesso em: 05 maio 2019.

_____. *Jornal ilustrado para a família*. Rio de Janeiro: Livraria e Typografia Lombaerts & Comp., ano 26, n. 15, p. 115-116, 1897b. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/709816/5638>. Acesso em: 05 maio 2019.

_____. *Jornal ilustrado para a família*. Rio de Janeiro: Livraria e Typografia Lombaerts & Comp., ano 26, n. 18, p. 140-141, 1897c. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/docreader/709816/5682>. Acesso em: 01 maio 2019.

_____. *Jornal ilustrado para a família*. Rio de Janeiro: Livraria e Typografia Lombaerts & Comp., ano 26, n. 21, p. 165-166, 1897d. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/709816/5720>. Acesso em: 01 maio 2019.

_____. *Jornal ilustrado para a família*. Rio de Janeiro: Livraria e Typografia Lombaerts & Comp., ano 32, n. 15, p. 119, 1903. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/709816/8101>. Acesso em: 30 abr. 2019.

[A PHOTOGRAPHER appears to be photographing himself in a photographic studio].
 Wheeler, Berlin, [ca. 1893]. 1 fotografia, p & b. Disponível em:
<https://www.loc.gov/item/2004681684/>. Acesso em: 14 maio 2017.

ALDRICH, W. *Metric pattern cutting for menswear*. 4 ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

ALENCASTRO, L. F. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAIS, F. (org). *História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, v. 2.

ALMANAK ILLUSTRADO DA SEMANA ILLUSTRADA PARA O ANNO DE 1864. Rio de Janeiro: Typ. do Imperial Instituto Artistico, p. 62, 1864. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/828726/62>. Acesso em: 14 mar. 2018.

ANG, T. *Fotografia: o guia visual definitivo do século XIX à era digital*. São Paulo: Publifolha, 2015.

ARAUJO, M. *Dom Pedro II e a moda masculina na época vitoriana*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

ARNOLD, J. *Patterns of Fashion 1 (1660-1860)*. London: MacMillan, 1972a.

ARNOLD, J. *Patterns of Fashion 2 (1860-1940)*. London: MacMillan, 1972b.

ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. 15 de novembro: a proclamação da república no Brasil. 2015. Disponível em: <https://al-sp.jusbrasil.com.br/noticias/255716659/15-de-novembro-de-1889-a-proclamacao-da-republica-no-brasil>. Acesso em: 15 jun. 2019.

ASSUNÇÃO, B.; ITALIANO, I. C. Moda e vestuário nos periódicos femininos brasileiros do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 71, p. 232-251, 14 dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71p232-251>. Acesso em: 18 fev. 2019.

AZEVEDO, M. A. Fundo da chácara de Leonardo Loskielli [fotografia]. In: FERNANDES JUNIOR, R.; BARBUY, H.; FREHSE, F. *Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 184.

BARBUY, H. Seguindo Militão pelas ruas da cidade. In: FERNANDES JUNIOR, R.; BARBUY, H.; FREHSE, F. *Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BARBUY, H. *A cidade-exposição: Comércio e Cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. São Paulo: Edusp, 2006.

BARROS, M. P. No tempo de Dantes. In: MOURA, C. E. M. (org.). *Vida cotidiana em São Paulo no século XIX: memórias, depoimentos, evocações*. São Paulo: Ateliê Editorial: Ed. UNESP: Imprensa Oficial do Estado: Secretaria de Estado da Cultura, 1998.

BARTHES, R. *Sistema da moda*. Lisboa: Edições 70, 1999.

BIBLIOTECA NACIONAL. Acervo Digital. Busca rápida. Avenue des lapuï de la china. 2019a. Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=9007. Acesso em: 21 fev. 2019.

_____. Acervo Digital. Busca rápida. Família imperial em visita a quinta de Mariano Procópio Ferreira Laje. 2019b. Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=7983. Acesso em: 21 fev. 2019.

_____. Brasileira fotográfica. Pesquisa no acervo. Cais pharoux e mercado da praia do peixe. 2019c. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/6270>. Acesso em: 21 fev. 2019.

BIERRENBACH, N. B. Como se vivia nas vilas e fazendas antigas. In: MOURA, C. E. M. (org.). *Vida cotidiana em São Paulo no século XIX: memórias, depoimentos, evocações*. São

Paulo: Ateliê Editorial: Ed. UNESP: Imprensa Oficial do Estado: Secretaria de Estado da Cultura, 1998.

BODICE. [189-]. Silk, trimmed with machine lace. Acervo de The John Bright Collection. Disponível em: <https://www.thejohnbrightcollection.co.uk/costume/bodice-00/>. Acesso em: 28 jun. 2019.

BOINA ITALIANA masculina xadrez cinza grafite e preto. Tamanho: 58-59 cm (m), aba: 5 cm, algodão. Chapéu e Estilo, 2019. Disponível em: <https://www.chapeueestilo.com.br/boina-italiana-masculina-xadrez-cinza-grafite-e-preto-DES>. Acesso em: 30 jun. 2019.

BOUCHER, F. *História do vestuário no ocidente*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRADFIELD, N. *Costume in detail: women's dress 1730-1930*. Hollywood: Costume & Fashion Press, 2009.

BRUNO, E. S. *História e tradições da cidade de São Paulo*. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1984. v. 3.

BUENO, F. A. V. A cidade de São Paulo: recordações evocadas de memória. In: MOURA, C. E. M. de (org.). *Vida cotidiana em São Paulo no século XIX: memórias, depoimentos, evocações*. São Paulo: Ateliê Editorial: Ed. UNESP: Imprensa Oficial do Estado: Secretaria de Estado da Cultura, 1998.

BURGI, S. *Retratos do império e do exílio*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2011.

CALASIBETTA, C. M.; TORTORA, P. *Dictionary of Fashion*. New York: Fairchild Publications, 2003.

CENTRO MEMÓRIA UNICAMP. Acervo: CMU. Fundo: Bairro, Identidade e Memória, Projeto. Título/parte do título: D. Emília de Paiva Meira. 2004. Disponível em: <https://www.sistemas.unicamp.br/pckSahuAplicacao/ConsultaBuscaAvancada/BndConsultaBuscaAvancada.jsp;jsessionid=CE9C763D58DD0EA4AA10ADDCCE842BBB>. Acesso em: 18 fev. 2019.

CICLISTAS veranistas, em frente ao antigo Hotel do Comércio. Petrópolis, 1897. 1 fotografia, p & b. 8,6 x 11,5cm. Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/6837>. Acesso em: 29 jun. 2017.

CLAREMONT COLLEGE DIGITAL LIBRARY [homepage]. Browse collection. Fashion Plate Collection, 19th Century. [201-?]. Disponível em: <http://ccdlib.libraries.claremont.edu/cdm/landingpage/collection/fpc>. Acesso em: 20 mar. 2017.

COSTA, E. V. Alguns aspectos da influência francesa em São Paulo na segunda metade do século XIX. *Revista de História*, São Paulo, n. 142-143, p. 277-308, 2000. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i142-143p277-308>. Acesso em: 23 jan. 2018.

_____. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

CRESWELL, J. W. *Research Design: qualitative, quantitative and mixed methods approaches*. 3rd ed. Los Angeles: Sage, 2009.

DAVIS, R. I. *Men's garments 1830-1900: a guide to pattern cutting and tailoring*. Studio City: Players Press, 1994.

[D. EMÍLIA DE PAIVA MEIRA]. Campinas, [ca. 1902]. 1 fotografia, p & b. Coleção Projeto Bairro, Identidade e Memória. Acervo do Centro de Memória Unicamp.

D. PEDRO II, em Pompeia, no dia 18 de abril de 1888. Pompeia, 1888. 1 fotografia, sépia. Acervo do Museu Imperial. Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/6131>. Acesso em: 29 jun. 2017.

D. PEDRO II, imperador do Brasil. [S.l.], [1800-]. 1 fotografia, p & b. 16,9 x 10,6 cm. Acervo do Museu Imperial. Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/5446>. Acesso em: 23 jun. 2019.

DRESS. [1895-1896], Número de acesso: 1947.4205. Manchester Art Gallery, Manchester. Disponível em: <http://manchesterartgallery.org/collections/search/collection/?id=1947.4205>. Acesso: 30 jun. 2019.

FABRIS, A. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

FAUSTO, B. *História do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1995.

FERNANDES JUNIOR, R.; BARBUY, H.; FREHSE, F. *Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FERREZ, M. Tunel da Mantiqueira: visita das suas majestades em 25 de junho de 1882. 1 fotografia: colódio?, p & b; 35,8 x 26,5 cm. In: _____. *Estrada de Ferro Minas and Rio*. Cruzeiro, 1882. [foto 25 do álbum]. Acervo da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon326380/icon326380_21.jpg. Acesso em: 23 jun. 2019.

FREYRE, G. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. 4. ed. São Paulo: Global, 2009.

GAZETTE OF FASHION AND CUTTING ROOM COMPANION. London: Edward Minister and Son, v. 36, n. 431, [entre p. 80 e p. 81], 1882. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=tTMGAAAAQAAJ&hl=pt-BR&pg=PA55#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 25 mar. 2018.

GOULART, P. C. A.; MENDES, R. (colab). *Noticiário geral da photographia paulistana: 1839-1900*. São Paulo: SMC/CCSP/Div, 2010.

GUTIERREZ, J.; FERREZ, M. *Cais Pharoux e mercado da praia do peixe*. Rio de Janeiro, [189-a]. 1 fotografia, sépia, 20,5 x 27cm. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/6270>. Acesso em: 03 jun. 2019.

_____. *Mercado da praia do peixe*. Rio de Janeiro, [189-b]. 1 fotografia, sépia, 20,5 x 27cm. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/6255>. Acesso em: 03 jun. 2019.

_____. *Mercado da praia do peixe*. Rio de Janeiro, [189-c]. 1 fotografia, sépia, 20,5 x 27cm. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/6260>. Acesso em: 03 jun. 2019.

HADLAND, T; LESSING, H. *Bicycle Desing: an illustrated history*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2014.

HAT. Inglaterra, [ca. 1883]. Bowler hat, brown felt. Museum number: T.116-1937. Textiles and Fashion Collection. Acervo do Museu Victoria and Albert. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O81697/hat-unknown/>. Acesso em: 29 jun. 2019.

HEES, O. *Família Imperial em frente à casa da princesa Isabel e conde d'Eu*. 1889a. 1 fotografia, p & b. 15,4 x 11,1cm. Acervo do Museu Imperial. Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/6791>. Acesso em: 29 jun. 2017.

_____. *A família imperial na residência dos condes d'Eu*. 1889b. 1 fotografia, p & b. 15,4 cm x 11,1cm. Acervo do Museu Imperial. Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/3723>. Acesso em: 17 maio 2017.

HENSCHER, A. *Solar da Imperatriz*. 1 fotografia, sépia. Acervo da Biblioteca Nacional, Coleção Thereza Christina Maria. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393081/icon1111582.jpg. Acesso em: 14 maio 2017.

ITALIANO, I. C.; VIANA F.; BASTOS, D.; ARAUJO, L. *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

JORNAL DAS FAMÍLIAS. Rio de Janeiro: Typ. Portug. De Simão Raçon e Comp., n. 02, p. 33-64, 1863. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/339776/68>. Acesso em: 16 abr. 2019.

_____. Rio de Janeiro: Typ. Portug. De Simão Raçon e Comp., n. 01, p. 1-28, 1864a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/339776/124>. Acesso em: 16 abr. 2019.

_____. Rio de Janeiro: Typ. Portug. De Simão Raçon e Comp., n. 04, p. 89-120, 1864b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/339776/225>. Acesso em: 16 abr. 2019.

_____. Rio de Janeiro: Typ. Portug. De Simão Raçon e Comp., n. 06, p. 153-189, 1864c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/339776/291>. Acesso em: 16 abr. 2019.

_____. Rio de Janeiro: Typ. Portug. De Simão Raçon e Comp., n. 07, p. 186-216, 1864d. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/339776/323>. Acesso em: 16 abr. 2019.

_____. Rio de Janeiro: Typ. Portug. De Simão Raçon e Comp., n. 09, p. 249-280, 1864e. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/339776/399>. Acesso em: 16 abr. 2019.

_____. Rio de Janeiro: Typ. Portug. De Simão Raçon e Comp., n. 06, p. 161-192, 1865. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/339776/720>. Acesso em: 16 abr. 2019.

_____. Rio de Janeiro: Typ. Portug. De Simão Raçon e Comp., n. 07, p. 193-224, 1867. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/339776/1683>. Acesso em: 16 abr. 2019.

_____. Rio de Janeiro: Typ. Portug. De Simão Raçon e Comp., n. 06, p. 165-196, 1868a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/339776/2090>. Acesso em: 16 abr. 2019.

_____. Rio de Janeiro: Typ. Portug. De Simão Raçon e Comp., n. 07, p. 197-228, 1868b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/339776/2130>. Acesso em: 16 abr. 2019.

JORNAL DO COMMERCIO. *Noticias Scientificas – Photographia*. Rio de Janeiro: Typ. Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e Comp., ano 15, n.15, p. 1, 1840. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_03/57. Acesso em: 25 abr. 2017.

KLUMB, R. H. *Avenue des Lapuï de la China*. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], [1860a]. 1 fotografia: carte-de-visite, papel albuminado, p & b, 9 x 6cm em 11 x 6cm. Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=9007. Acesso em: 14 maio 2017.

_____. *Capela e Estação da Companhia União e Indústria e parte do Jardim de Ferrº age*. [S.l.]: [s.n.], [1860b]. 1 fotografia: estereograma, papel albuminado, p & b, 7,8 x 14,9cm. Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=37237. Acesso em: 14 maio 2017.

_____. *Embarcadère de la cie. Ferry: Calle Pharoux*. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], [186-]. 1 fotografia: estereograma, papel albuminado, p & b, 7,9 x 13,9 cm em 8,5 x 17,3 cm. Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=37206. Acesso em: 14 maio 2017.

_____. *[Família Imperial em visita a quinta de Mariano Procópio Ferreira Laje]*. Juiz de Fora, MG: [s.n.], [18--?]. 1 fotografia: estereograma, papel albuminado, p & b, 8 x 15cm. Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=7983. Acesso em: 14 maio 2017.

_____. *[Família Imperial em visita a quinta de Mariano Procópio Ferreira Laje]*. Juiz de Fora, MG: [s.n.], [18--?b]. 1 fotografia: estereograma, papel albuminado, p & b, 8 x 15cm.

Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=7981. Acesso em: 21 jul. 2019.

_____. *Imperatriz D. Teresa Cristina com as princesas Isabel e Leopoldina ao fundo*. Petrópolis, 1861. 1 fotografia, carte-de-visite, sépia. Acervo do Instituto Moreira Sales. Disponível em: <http://fotografia.ims.com.br/>. Acesso em: 14 maio 2017.

_____. *Le Jardin Public: Avenue principale*. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], [ca. 1860]. 1 fotografia: estereograma, papel albuminado, p & b, 7,8 x 13,8cm. Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=36608. Acesso em: 14 maio 2017.

_____. *[Mulher]*. [186-?]. 1 fotografia, carte-de-visita, sépia. Acervo da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=35017. Acesso em: 14 maio 2017.

_____. *Petrópolis: La Rue de Joinville*. Petrópolis, RJ: [s.n.], [1860c]. 1 fotografia: estereograma, papel albuminado, p & b, 14 x 7,1cm em 17,4 x 8,3cm. Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=9025. Acesso em: 14 maio 2017.

KÖHLER, C. *História do vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KOPKE JUNIOR, H. *Manifestação popular na rua Paulo Barbosa*. Petrópolis, 1987. 1 fotografia, p & b. Acervo do Museu Imperial. Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/3477>. Acesso em: 29 jun. 2018.

KOSSOY, B. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

LA FRANCE VÉLOCIPÉDIQUE ILLUSTRÉE: revue indépendante de la vélocipédie française & étrangère. Lyon, ano 1, n. 6, p. 9, 1891a. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5743934m>. Acesso em: 14 maio 2019.

_____. Lyon, ano 1, n. 9, p. 6, 1891b. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5743937v>. Acesso em: 14 maio 2019.

LAGO, B. C; LAGO, P. C. *Coleção princesa Isabel: fotografia do século XIX*. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

LA MODE ILLUSTRÉE: jornal de la famille. Paris, ano 4, n. 18, p. 137, 1863. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=xI0bRLQtSwC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&redir_esc=y#v=onepage&q=4%20de%20mai&f=false. Acesso em: 15 maio 2019.

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

LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LENZI, M. I. R. *O Rio de Janeiro de Juan Gutierrez*. Brasileira Fotográfica, 1 mar. 2019. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=14095>>. Acesso em: 22 jun. 2019.

LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LONG, T. *The history of Bowler hat*. Lecture in the 2014 City of London Festival. Barnard's Inn Hall, Londres, 2014. 1 vídeo (40 m). Disponível em: <https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/the-history-of-the-bowler-hat>. Acesso em: 16 jun. 2019.

MACEDO, J. M. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Edições do Senado Federal, v. 41. Brasília: Senado Federal, 2005. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1105>. Acesso em: 06 dez. 2018.

MACLOCHLAINN, J. *The victorian tailor: an introduction to period tailoring*. New York: St. Martin's Griffin, 2011.

MAIA, C. B. *Tratado elementar de risco e corte de roupa*. Lisboa: Livraria Editora Guimarães & C.^a, 1907.

MEIRA, E. P. *Testamento de Emilia de Paiva Meira*. Pro-Posições, Campinas, v. 17, n. 1, p. 283-286, 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/download/8643669/11186>. Acesso em: 23 jun. 2019.

MATTOSO, K. M. Q. *Bahia século XIX: uma província no império*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992.

MAUAD, A. M. *Através das imagens: fotografia e história interfaces*. Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1996, p. 73-98.

MICHAELIS. Português. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Melhoramentos, 2019. ISBN: 978-85-06-04024-9. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues>. Acesso em 12 nov. 2018.

MONTELEONE, J. *O circuito das roupas: a corte, o consumo e a moda* (Rio de Janeiro, 1840-1889). 2013. 352f. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, História e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MUSEU IMPERIAL. Serviços online. Acervo Digital. Coleções digitalizadas. Coleção José Kopke Fróes. Arquivo Histórico. Iconografia. 2014a. Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/6791>. Acesso em: 16 mar. 2018.

_____. Serviços online. Acervo Digital. Coleções digitalizadas. Pesquisa: casaca. Objetos de uso pessoal. 2014b. Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/628>. Acesso em: 16 mar. 2018.

_____. Serviços online. Acervo Digital. Coleções digitalizadas. Pesquisa: ciclistas em frente ao Hotel Comércio. 2014c. Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/628>. Acesso em: 28 jun. 2018.

_____. Serviços online. Acervo Digital. Coleções digitalizadas. Pesquisa: manifestação popular na rua Paulo Barbosa. 2014d. Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/628>. Acesso em: 28 jun. 2018.

MUSEU NACIONAL DO TRAJE DE LISBOA. *Exposição permanente: O Traje em Portugal do século XVII à atualidade*. Lisboa: 2010.

MATRIZNET [website]. Pesquisa avançada. Museu Nacional do Traje e da Moda. Tournure. Armação de tournure. Ficha de inventário. Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt>. Acesso em: 10 out. 2018.

NOVO CORREIO DAS MODAS. *Novellas, poesias, viagens, recordações históricas, anedotas e charadas*. Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, n. 2, p. 211-213, 1852. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/700053/447>. Acesso em: 16 jun. 2019.

_____. *Novellas, poesias, viagens, recordações históricas, anedotas e charadas*. Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, n. 2, p. 44-48, 1854. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/700053/1243>. Acesso em: 16 jun. 2019.

O BRAZIL ELEGANTE. *Jornal de modas das famílias brasileiras*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 12, [14 p.], A. F. Reynaud, 1898. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/847194/1>. Acesso em: 28 maio 2019.

PACHECO, J. I. *[Retrato das princesas dona Leopoldina e dona Isabel]*. [S.l.]: 1855. 1 fotografia: ambrótipo, p & b. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19783/retrato-das-princesas-dona-leopoldina-e-dona-isabel>. Acesso em: 29 de jun. 2019.

PANO da costa. Salvador: Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC): Fundação Pedro Calmon. 2009. (Cadernos IPAC, 1). Disponível em: http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2010/publicacoes/1.pano_da_costa.pdf. Acesso em: 13 mar. 2019.

PRIORE, M. *História da gente brasileira: volume 2: Império*. São Paulo: LeYa, 2016.

QUERINO, M. *A Bahia de outrora*. Salvador: Progresso, 1955.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro: Angelo Agostini, ano 13. n. 481. p. 8, 1888a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/332747/3429>. Acesso em: 20 jun. 2019.

_____. Rio de Janeiro: Angelo Aagostini, ano 13. n. 510. p. 8, 1888b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/332747/3661>. Acesso em: 20 jun. 2019.

_____. Rio de Janeiro: Angelo Aagostini, ano 15. n. 582. p. 4, 1890. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/332747/4235>. Acesso em: 20 jun. 2019.

RODRIGUES, M. T. *Mancebos e mocinhas: moda na literatura brasileira do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

RUGENDAS, J. M. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Paris, França: Lith. de G. Engelmann, 1835. 190p., [99]f. de estampas, il. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994.htm. Acesso em: 28 jun. 2019.

SAILOR SUIT. 1890-1900. Traje de marinheiro de menino 3 peças de algodão acetinado branco com golas e punhos destacáveis. M966.159.26.1-6. Dress, Fashion and Textiles Collection. Acervo do Museu McCord. Disponível em: <http://collections.museum-mccord.qc.ca/en/collection/artifacts/M966.159.26.1-6>. Acesso em: 29 jun. 2019.

SAMPAIO, T. *São Paulo no século XIX e outros ciclos históricos*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SEMANA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro: F. L. Pinto & C^a, n. 1, p. 4, 1861a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/702951/4>. Acesso em: 20 jun. 2019.

_____. Rio de Janeiro: F. L. Pinto & C^a, n. 7, p. 5, 1861b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/702951/53>. Acesso em: 07 abr. 2018.

_____. Rio de Janeiro: F. L. Pinto & C^a, n. 13, p. 97, 1861c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/702951/101>. Acesso em: 20 jun. 2018.

SEMANA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro: Candido Martins & C., ano 2, n. 31, p. 8, 1898. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/376442/131>. Acesso em: 20 jun. 2018.

SOUZA, E. V. P. Reminiscências Acadêmicas (1887-1891): Metamorfose da Paulicéia Provinciana em Grande Metrópole. In: MOURA, C. E. M. (org.). *Vida cotidiana em São Paulo no século XIX: memórias, depoimentos, evocações*. São Paulo: Ateliê Editorial: Ed. UNESP: Imprensa Oficial do Estado: Secretaria de Estado da Cultura, 1998.

SOUZA, G. M. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SPORTING DRESS. 1892. 1 plate, p & b. Acervo do Victoria and Albert Museum. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O606627/sporting-dress-fashion-plate-the-john-williamson/>. Acesso em: 23 jun. 2019.

THE CYCLE AND MOTOR WORLD. Londres, p. 408, 1897. Disponível em:
https://oldbike.eu/1897-cycle-world/?tax=date_tax&tid=131. Acesso em: 16 maio 2019.

THE FASHIONS Expressly designed and prepared for the Englishwoman's Domestic Magazine. 1860. 1 plate: litografia, color. Acervo do Victoria and Albert Museum. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O567971/the-fashions-expressly-designed-and-print-unknown/>. Acesso em: 13 jun. 2019.

THE GAZETTE OF FASHION AND CUTTING-ROOM COMPANION. London: Simpkin, Marshall and Co.; Kent & Co., v. 37, n. 434, 1882. Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?id=tTMGAAAAQAAJ&hl=pt-BR&pg=PA55#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 25 mar. 2018.

THE MET. Art. Libraries and research centers. Thomas J. Watson Library Digital Collections. Costume Institute Collection. Costume Institute Fashion Plates. 2018. Disponível em:
<https://www.metmuseum.org/>. Acesso em: 25 mar. 2018.

THE WEST END GAZETTE OF GENTLEMEN'S FASHION. London: Kent & Co., v. 5, n. 60, plate 1. 1867a. Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?id=iRUGAAAAQAAJ&dq=THE%20WEST%20END%20GAZETTE%20OF%20GENTLEMEN%E2%80%99S%20FASHION.%20Vol.%20V.%201867&hl=pt-BR&pg=PP60#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 25 mar. 2018.

_____. London: Kent & Co., v. 6, n. 62, plate 1. 1867b. Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?id=iRUGAAAAQAAJ&dq=THE%20WEST%20END%20GAZETTE%20OF%20GENTLEMEN%E2%80%99S%20FASHION.%20Vol.%20V.%201867&hl=pt-BR&pg=PP60#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 21 abr. 2019.

_____. London: Kent & Co., v. 6, n. 62, plate 1. 1867b. Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?id=iRUGAAAAQAAJ&dq=THE%20WEST%20END%20GAZETTE%20OF%20GENTLEMEN%E2%80%99S%20FASHION.%20Vol.%20V.%201867&hl=pt-BR&pg=PP60#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 21 abr. 2019.

_____. London: Kent & Co., v. 6, n. 64. 1867c. Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?id=iRUGAAAAQAAJ&dq=THE%20WEST%20END%20GAZETTE%20OF%20GENTLEMEN%E2%80%99S%20FASHION.%20Vol.%20V.%201867&hl=pt-BR&pg=PP60#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 21 abr. 2019.

_____. London: Kent & Co., v. 6, n. 67, plate 1. 1868. Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?id=iRUGAAAAQAAJ&dq=THE%20WEST%20END%20GAZETTE%20OF%20GENTLEMEN%E2%80%99S%20FASHION.%20Vol.%20V.%201867&hl=pt-BR&pg=PP60#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 21 abr. 2019.

_____. London: Kent & Co., v. 11, n. 127, plate 2. 1873a. Disponível em:
https://books.google.com.br/books?id=3RUGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 25 mar. 2018.

_____. London: Kent & Co., v. 11, n. 130, plate 1. 1873b. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=3RUGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 25 mar. 2018.

_____. London: Kent & Co., v. 13, n. 145, plate 2. 1874. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=3RUGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 25 mar. 2018.

TORRES, H. A. Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana. *Cad. Pagu*, Campinas, n. 23, p. 413-467, dec. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332004000200015&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 28 jun. 2019.

TRAJE de crioula que pertenceu à Florinda Anna do Nascimento. [entre 1890 e 1910a]. In: FUNDAÇÃO INSTITUTO FEMININO DA BAHIA. Acervo do Museu do Traje e da Moda da Fundação Instituto Feminino da Bahia.

TRAJE de crioula que pertenceu à Florinda Anna do Nascimento. [entre 1890 e 1910b]. In: FUNDAÇÃO INSTITUTO FEMININO DA BAHIA. Acervo do Museu do Traje e da Moda da Fundação Instituto Feminino da Bahia.

VASCONCELOS, P. A. *Salvador: transformações e permanências (1549-1999)*. Ilhéus: Editus, 2002.

VASQUEZ, P. K. *A fotografia no império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

VIANA, F.; ITALIANO, I.; BASTOS, D.; ARAUJO, L. V. *Para meninos, meninas e suas bonecas: moldes e moda para crianças no Brasil do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

VIDA FLUMINENSE. *Periodico illustrado, litterario e sportivo*. Rio de Janeiro, Henrique Stepple & Co., ano 2, n. 20, p. 4. 1890a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/233190/203>. Acesso em: 22 abr. 2019.

_____. *Periodico illustrado, litterario e sportivo*. Rio de Janeiro: Henrique Stepple & Co., ano 2, n. 21, p. 8, 1890b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/233190/215>. Acesso em: 22 abr. 2019.

WARREN, G. *Fashion Accessories since 1500*. London: Unwin Hyman, 1987.

WAUGH, N. *The cut of men's clothes: 1600–1930*. Great Britain: Theatre Arts Books, 1968a.

_____. *The cut of women's clothes: 1600–1930*. Great Britain: Theatre Arts Books, 1968b.

WISSENBACH, M. C. Da escravidão à liberdade, dimensões de uma privacidade possível. In: NOVAIS, F; SEVCENKO, N. (org). *História da vida privada no Brasil República: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 3.

APÊNDICE A – ELEMENTOS E PEÇAS DO VESTUÁRIO OITOCENTISTA IDENTIFICADAS NAS FOTOGRAFIAS ESTUDADAS

Neste apêndice são apresentados os principais elementos do vestuário feminino, masculino e infantil oitocentista identificados nas análises das fotografias selecionadas, seguindo ordem alfabética, a fotografia na qual podem ser encontrados, uma figura de referência e breves comentários.

BASQUE

Corresponde à parte do casaco ou paletó vestido pela mulher à esquerda na fotografia 1 que se alonga por cima da saia, também pode ser parte do próprio corpinho que compõe o traje feminino durante década de 1860

Pode ser encontrado na fotografia 1

Bibliografia consultada: Calasibetta e Tortora (2003).

BENGALA

Acessório comum no vestuário masculino oitocentista, sendo comparado ao leque no feminino, cuja função é mais como adorno e acessório do que sua finalidade prática.

Pode ser encontrado na fotografia 1

Bibliografia consultada: Souza (1987).

CALÇA BREECHES, KNICKERBREECHES, KNICKERBOCKERS

Parte do vestuário masculino no traje de ciclismo, essa peça possui modelagem muito semelhante na frente e traseiro, tendo sobras de tecido nas barras, que pode ser ajustada por abotoamento

Pode ser encontrado na fotografia 7.

Bibliografia consultada: Davis (1994), Waugh (1968a).

CALÇA CURTA

A calça curta aparece nas fotografias estudadas como parte dos trajes infantis e pode-se dizer que a modelagem pouco varia entre um registro e outro. Ela compõe os trajes marinheiros de d. Antônio e d. Luís, e, também, o traje do menino registrado na fotografia 6, acompanhado por uma jaqueta e um chapéu, em conformidade com ilustrações em periódicos da época.

Pode ser encontrado nas fotografias 4 e 6.

Bibliografia consultada: Maia (1907), Viana e Italiano (2016).

CALÇA RETA

A partir da comparação entre o vestuário dos homens retratados em três das fotografias estudadas, percebeu-se o uso dessa calça em trajes formais e informais. Na primeira, um passeio no Jardim Botânico, na segunda, as calças retas e largas são vistas tanto com a sobrecasaca quanto com a casaca e, na terceira, o imperador d. Pedro II também a veste com sobrecasaca.

Pode ser encontrado nas fotografias 1, 2 e 3.

Bibliografia consultada: Waugh (1968a).

CAMISA SOLTA NO CORPO

Parte do vestuário das mulheres negras, a camisa solta no corpo aparece na fotografia 5 com mangas curtas, podendo, também ter variações com mangas compridas. Algumas possuíam adornos em rendas, nos punhas e barras.

Pode ser encontrado na fotografia 5.

Bibliografia consultada: Italiano e Viana (2015).

CASACA

Peça indicada para uso a noite em eventos formais, nessa fotografia é vestida durante o dia, possivelmente por tratar-se de uma ocasião com a família imperial. A casaca consiste em um casaco fechado por carreira de botões e corte reto na frente, sendo que a parte de trás (saia) é mais longa, formando a cauda.

Pode ser encontrado na fotografia 3.

Bibliografia consultada: Boucher (2010), Laver (1989), Maclochlainn (2011), Araujo (2012).

CASAQUINHO, CASACO OU PALETÓ FEMININO

As três peças tem a função de cobrir o corpinho, porém recebem diferentes denominações conforme modelo e época. Na fotografia 1 pode ser considerado um casaco ou paletó, vestido pela figura feminina à esquerda. Na fotografia 3 as peças vestidas pelas princesas Isabel e Leopoldina são chamadas de casaquinho, curto e fechado apenas no decote por uma fita amarrada. D. Emilia de Paiva Meira, na fotografia 8, veste um casaquinho com mangas amplas.

Pode ser encontrado nas fotografias 1, 3 e 8.

Bibliografia consultada: Köhler (2001), Waugh (1968b).

CHAPÉU TIPO BOINA ITALIANA

Na fotografia 7 analisada, é parte do traje para ciclismo masculino. Em inglês chamada de *flat cap*, pode ser traduzida como boina e, é encontrada atualmente, comercializada sob o nome de “boina italiana”.

Pode ser encontrado na fotografia 7.

Bibliografia consultada: Warren (1987).

CHAPÉU TIPO *BONNET*

Este chapéu é usado pela imperatriz Teresa Cristina e Josefina em um passeio ao ar livre. Era adornado com flores, fitas, amarrado sob o queixo e com abas levantadas na parte da frente e podia ser feito de diferentes materiais, como filó ou tafetá.

Pode ser encontrado na fotografia 3.

Bibliografia consultada: Jornal das Famílias (1864d).

CHAPÉU TIPO CARTOLA

A cartola foi, talvez, o tipo de chapéu masculino mais usado durante todo o século XIX. Ao longo dos anos se tornou cada vez mais formal, enquanto foram substituídas por chapéus mais baixos para uso cotidiano, tal qual o chapéu-coco ou o de copa baixa.

Pode ser encontrado nas fotografias 3 e 4.

Bibliografia consultada: Boucher (2010), Souza (1987).

CHAPÉU-COCO

Este modelo de chapéu tem origem inglesa na década de 1840, como uma opção mais funcional para trabalhos no campo, com copa mais baixa e material mais pesado e, assim, ficando mais próximo à cabeça, tal como se vê nas fotografias 4 e 5. Seu nome em inglês deriva dos nomes dos envolvidos em sua criação: *bowler* ou *coke*.

Pode ser encontrado nas fotografias 4 e 5.

Bibliografia consultada: Long (2014).

CHAPÉU DE COPA BAIXA

O chapéu de copa baixa aparece nas fotografias citadas em diferentes modelos e ocasiões de uso, dentre eles o passeio ao ar livre. Porém, é visto em maioria como parte do vestuário masculino, com exceção da fotografia 7 que é usado pela ciclista.

Pode ser encontrado nas fotografias 1, 2, 4, 5 e 7.

Bibliografia consultada: Souza (1987).

CHAPÉU DE COPA REDONDA

Semelhante ao chapéu-coco, no entanto possui copa mais baixa do que este. Na fotografia 1 identifica-se esse tipo na mulher à esquerda, com adornos; já na fotografia 6 ele se encontra no traje masculino em destaque.

Pode ser encontrado nas fotografias 1 e 6

Bibliografia consultada: Boucher (2010), Köhler (2001).

CHAPÉU FEMININO DE COPA MÉDIA

Identificado na mulher à esquerda da fotografia 1 e nas princesas Isabel e Leopoldina na fotografia 3, observa-se dois modelos de chapéu de copa média. Na primeira possui copa arredondada e abas mais curtas, enquanto na segunda possui copa reta e aba um pouco mais largas. Porém, em ambos são vistos adornos como flores ou fitas.

Pode ser encontrado nas fotografias 1 e 3.

Bibliografia consultada: La Mode Illustrée (1863), Jornal das Famílias (1864d).

CHEMISE

Peça parte do vestuário das mulheres negras, possuía frente e costas iguais, sem ajuste no corpo. Com modelagem em linhas retas, era adicionado um pequeno pedaço de tecido em formato triangular, chamado de “taco”

Pode ser encontrado na fotografia 5.

Bibliografia consultada: Italiano e Viana (2015).

GRAVATAS

Acessório bastante presente no traje masculino mais formal, são vistas nas fotografias 3, em quase todas as figuras masculinas. Na fotografia 4 é parte dos trajes do conde d’Eu e d. Pedro de Alcântara. Na fotografia 7 uma pequena gravata acompanha o vestuário para ciclismo.

Pode ser encontrado nas fotografias 3, 4 e 7.

Bibliografia consultada: Waugh (1968b).

GUARDA-CHUVA E SOMBRINHA

Guarda-chuva para os homens e sombrinha para as mulheres, ambos eram acessórios comuns, mesmo que não fossem necessários pelo clima. Na fotografia 3 é parte do traje da imperatriz Teresa Cristina e de Josefina e nos trajes masculinos analisados. Na fotografia 5, a sombrinha é usada aberta pela mulher.

Pode ser encontrado nas fotografias 3 e 5.

Bibliografia consultada: Souza (1987).

JAQUETA INFANTIL

Casaco para traje infantil masculino, como alternativa para o traje marinheiro. Pode ser de abotoamento transpassado, duplo ou simples. Sua modelagem pode ter por base o casaco marinheiro, porém com gola diferente, ou ainda base no paletó masculino adulto.

Pode ser encontrado na fotografia 6.

Bibliografia consultada: A Estação (1891a,1891b), Maia (1907).

LOUNGE JACKET

Lounge jacket foi um tipo de paletó informal que surgiu como alternativa para a sobrecasaca para uso durante o dia. Possuía diferentes estilos, podendo ter barra arredondada – mais comum – ou reta, carreira dupla ou simples de botões e ainda no estilo *Norfolk jacket*, que era usado para atividades no campo, como a caça, possuindo diversos bolsos e podendo ser vestida com um cinto. Na fotografia 4 é vestida por d. Pedro Augusto e no traje infantil de d. Pedro de Alcântara, e, na fotografia 7, é parte do vestuário para ciclismo.

Pode ser encontrado nas fotografias 4 e 7.

Bibliografia consultada: Waugh (1968a).

MANGA BALÃO

Possui amplitude na região do antebraço e é justa no braço. Sua modelagem apresenta uma manga interna que sustenta a parte externa com volume e possui recorte um pouco acima do cotovelo, que divide a manga em duas partes, no sentido transversal.

Pode ser encontrado na fotografia 6.

Bibliografia consultada: Maia (1907).

MANGA BISPO

É longa, ampla e afunilada no punho, surgindo na segunda metade da década de 1850 e em uso durante a década de 1860. Podiam ser adornadas com rendas no punho, tal como visto na fotografia 1.

Pode ser encontrado na fotografia 1.

Bibliografia consultada: Waugh (1968b).

MANGA PAGODA

A manga pagoda é justa no antebraço e ampla no punho. Foi mais comum na primeira parte da década de 1850, quando começa a ser substituída pela manga bispo.

Pode ser encontrado na fotografia 2.

Bibliografia consultada: Waugh (1968b).

MANGA PRESUNTO

A manga presunto se assemelha à manga balão. Ela também é formada por uma parte externa com volume e parte interna para sustentação, contudo, a parte externa não possui recorte e desce ajustada até o punho, com a ajuda de franzidos.

Pode ser encontrado nas fotografias 7 e 8.

Bibliografia consultada: Maia (1907).

MANTO

O manto aparece como uma peça que cobre o corpinho, no entanto difere-se no casaco ou paletó por ser uma peça sem ajuste, semelhante ao xale. A base de sua modelagem é apresentada em semicírculo.

Pode ser encontrado nas fotografias 1 e 3.

Bibliografia consultada: Bradfield (2009), Köhler (2001).

PALETÓ OU JAQUETA

Há peças masculinas que não se enquadram nas definições e modelos de casacas ou sobrecasacas. Na literatura elas são chamadas de paletós ou jaquetas e não se encontrou uma definição específica que as diferencie entre si. Porém, entende-se que o comprimento e modelagem com corte reto nas barras sejam fatores que as caracterizem como tais.

Pode ser encontrado nas fotografias 1, 4.

Bibliografia consultada: Boucher (2010), Maclochlainn (2011), Waugh (1968a).

PANO DA COSTA

Elemento parte do traje de mulheres negras, de origem africana e que chegou ao Brasil no período colonial com o tráfico negreiro. Possui funções estéticas, funcionais, religiosas e simbólicas. Pode ser utilizado amarrado na cintura sobre as costas, como um xale, nos ombros, com as pontas pendendo, transversalmente e apoiado no ombro, entre outros.

Pode ser encontrado na fotografia 5.

Bibliografia consultada: Pano (2009).

PESTANA

A pestana, descrita pelo periódico A Estação, é um elemento de adorno separado do traje que consiste em uma tira costurada a uma peça de vestuário e guarnecida de cascas para abotoamento em que os botões ficam ocultos como uma vista.

Pode ser encontrado na fotografia 4.

Bibliografia consultada: A Estação (1889d), Michaelis (2019).

SOBRECASACA

Peça do traje masculino para uso durante o dia, em ocasiões formais ou informais. A partir da década de 1880 foi sendo substituída por outros tipos de paletós, como a *lounge jacket*, para eventos informais durante o dia. Por outro lado, nesta mesma década, ainda era parte do vestuário dos homens mais velhos e, pode-se dar atenção ao estilo de d. Pedro II na fotografia 4, conhecido por preferir trajes burgueses.

Pode ser encontrado nas fotografias 2, 3 e 4.

Bibliografia consultada: Araujo (2012), Boucher (2010), Davis (1994), Laver (1989), Souza (1987).

SAIA AMPLA

Observadas nas fotografias da década de 1860, essas saias podem ser encontradas em iconografias desde 1850. Com modelagem quase que retangular, eram ajustadas à cintura com pregas. Embora não esteja visível nas imagens analisadas, é conhecido o uso da crinolina no período, para dar amplitude à saia.

Pode ser encontrado nas fotografias 1, 2 e 3.

Bibliografia consultada: Laver (1989), Waugh (1968b).

SAIA BIFURCADA OU SAIA CALÇA

Provavelmente inspirada nas calças *bloomers*, a saia-calça ou saia bifurcada, foi adotada pelas mulheres para a prática de ciclismo, contudo ainda possuía modelagem que permitia parecer mais com saia do que calça, evitando a adoção de uma peça até então masculina no vestuário feminino.

Pode ser encontrado na fotografia 7.

Bibliografia consultada: A Bicicleta (1896), A Estação (1897b, 1897d).

SAIA DRAPEADA

Uma vez que a anquinha substitui a crinolina como estrutura interior para volume, as saias na década de 1880 foram adornadas com drapeados verticais e horizontais na parte da frente ou lateral. Estes drapeados são identificados nos trajes da imperatriz Teresa Cristina e princesa Isabel na fotografia 4.

Pode ser encontrado na fotografia 4.

Bibliografia consultada: Waugh (1968b).

SAIA DE PANOS COM FRANZIDO

Saia característica da década de 1890, justa na região da cintura e quadril e abrindo ampla conforme se aproxima do chão. Sua modelagem é formada por partes de tecido cortadas e, quando costuradas, são lisas na parte frontal e possuem franzido ou pregas na parte traseira.

Pode ser encontrado nas fotografias 6 e 8.

Bibliografia consultada: Arnold (1972).

SAIA FRANZIDA

O franzido nas saias confere maior volume à silhueta da mulher, visto principalmente nas fotografias 5, provavelmente do início dos anos 1890 – num momento de transição de volumes cada vez menores – como parte do vestuário das negras desde o período da escravidão.

Pode ser encontrado na fotografia 5.

Bibliografia consultada: Italiano e Viana (2015).

TORSO OU TURBANTE

Torso ou turbante, peça parte do traje da negra quitandeira, podia ser usado na cabeça de diferentes modos. Ele também é visto em uso pela outra negra registrada na fotografia, que parece ser a cliente e estende-se, assim, o seu uso no vestuário das negras em geral.

Pode ser encontrado na fotografia 5.

Bibliografia consultada: Farias (2008), Torres (2004).

TRAJE MARINHEIRO

Na fotografia 4 encontra-se o traje marinheiro vestido por d. Antônio e d. Luís. Tem origens no século XVIII, são encontrados registros de seu uso até o início do século XIX, em modelos modificados ao longo dos anos. A gola de marinheiro, peça solta e presa ao casaquinho por botões, caindo sobre os ombros e com um laço ou fita como adorno é, talvez, o que mais caracteriza este vestuário, que é composto por calças curtas (ou saias, quando usado por crianças pequenas ou meninas) e pode ter um chapéu de copa baixa como acessório.

Pode ser encontrado na fotografia 4.

Bibliografia consultada: Boucher (2010), Viana e Italiano (2016).